

Tema: värde och värdering

Tidskrift för litteraturvetenskap

3/01

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
Trettionde årgången • nr 3 2001

Anna Cullhed Nio greker, en herdinna och Goethe. Om lyrikens kanon
1746–1806 3

Anders Pettersson Värden i litteratur och litteraturvetenskap 16

Morten Nøjgård Tanker om litterær vurdering 35

Carin Franzén "En oetisk öppning av etiken. En våldsam öppning" – om dekonstruktionens etik och litteraturens 57

Magnus Persson Några reflexioner kring genrer, originalitet och värderingar 68

Merete Mazzarella Om att använda skönlitteratur 74

Eva Arrhenius, Marita Becker, Martina Gönning, Katrin Hecker, Birgitta Holm, Kathrin Petrow, Kerstin Rackwitz, Susanna Rendel, Ilka Sonntag och Anja Wiebenson Söderberg söderifrån. Tyskt perspektiv på svensk kanon 81

DEBATT *Gunnar Arrias*: Om självimmunisering och samtalsetik (100)

RECENSIONER *Lisbeth Stenberg: En genialisk lek. Kritik och överskridanden i Selma Lagerlöfs tidiga författarskap* (102) – *Lars Elleström: Lyrikanalys. En introduktion* (110) – *Birthe Sjöberg: Dramatikanalys. En introduktion* (112) – *Claes-Göran Holmberg och Anders Ohlsson: Epikanalys. En introduktion* (115)

Från redaktionen

Det här numret handlar om värde och värdering i litteraturvetenskapen. Kring de frågorna förekommer anmärkningsvärt litet av reflektion, brukar det heta, åtminstone om man jämför med den uppmärksamhet som kommit andra områden av det som plägar kallas litteraturteori till del. Nog förefaller orsakerna till detta svalare intresse väsentliga att begrunda. Så sker också i flera av numrets bidrag. Men då påminns man samtidigt om att läget har förändrats under senare år. Värdeproblematiken framstår som allt mer betydelsefull, rent av som nästa stora samtalsämne inom litteraturvetenskapen. Den här utgåvan kunde i så fall gärna bidra därtill.

De skribenter som inbjudits att medverka i numret har tidigare dokumenterat sitt intresse för litteraturvetenskapens värderingsmekanismer. Bland annat har några av dem bidragit till utgåvan om "Kanon, kritik och litteraturhistorieskrivning", som den förra Göteborgsredaktionen sammanställde efter TFL-konferensen 1998 (nr 3-4). Några av de frågor som berördes där får odelad uppmärksamhet här.

Under 2002 fortsätter sedan den ämnesdebatterande diskussionen med bl.a. artiklar om aktuell teori och om teorins aktualitet. Vi hoppas också kunna föra vidare det samtal om undervisning och kurslitteratur som Anders Johansson initierade i förra numret, och välkomnar artiklar och recensioner även på det området – liksom, naturligtvis, i vart engagerande ämne.

Anders Mortensen

Anna Cullhed

Nio greker, en herdinna och Goethe

Om lyrikens kanon 1746–1806

Det är lätt för en litteraturstudent att få uppfattningen att Shakespeare alltid varit en klassiker och att kanon är mer stabil än höstens lågtryck över Sverige. De senaste decenniernas forskning har dock rört sig i två riktningar. Vissa hävdar smakens beroende av kategorier som kön, etnicitet och klass och ifrågasätter kanons allmängiltighet, medan Harold Bloom och andra kämpar tappert för att försvara Västerlandets kanon. Om vi nu resonerar kring kanons föränderlighet, eller dess stabilitet, krävs ett historiskt perspektiv som kan belysa båda dessa uppfattningar.

Johann Joachim Eschenburg, en mångsidig och lärd man verksam vid Collegium Carolinum i Braunschweig, blev under 1770-talet den förste som översatte hela Shakespeares verk till tyska.¹ Han introducerade också brittisk poetik och filosofi i Tyskland och skrev läroböcker som fick en oerhörd spridning i Europa. Eschenburgs Shakespeare – i huvudsak på prosa – blev dock snart överskuggad av August Wilhelm Schlegels poetiska nyöversättningar dryga tjugo år senare och det var dessa som på allvar banade väg för Shakespeares stora berömmelse i Tyskland.² Exemplet är belysande på två sätt. Dels visar det att Shakespeare som en europeisk storhet inte har mer än ungefär 200 år på nacken och dels visar det hur kretsen kring bröderna Schlegel i Jena under 1790-talets sista år medvetet lanserar Shakespeare som ett av romantikens affischnamn.

Kanon är alltså både föränderlig under historiens lopp och kan fungera som ett vapen i litteraturteoriernas kamp för överhöghet. I det följande ska jag med utgångspunkt i min avhandling resonera kring hur en lyrisk kanon skapades och presenterades för äldre tiders studenter.³ Både Eschenburg och A. W. Schlegel ingår i det källmaterial jag undersöker i jakt på lyrikgenrens stora namn under andra hälften av 1700-talet och 1800-talets första årtionde. A. W. Schlegel föreläser i Jena och i Berlin om poesins teori och historia, samtidigt som Eschenburgs poetikhandböcker kommer ut i ständigt nya

upplagor.⁴ De övriga källorna består av föreläsningar, encyklopedier och handböcker använda vid tidens utbildningsinstitutioner som universitet och kollegier och de når ofta en europeisk publik, direkt eller indirekt. Förutom de ovan nämnda namnen kommer jag att hänvisa till fransmannen Charles Batteux, vars inflytelserika handbok vållade strid framför allt i Tyskland.⁵ Hans främste motståndare (och översättare) var Johann Adolf Schlegel, de mer berömda brödernas far.⁶ Johann Georg Sulzers encyklopedi om de sköna konsterna från 1772–1774 blir en stående referens i tidens poetik och Hugh Blairs föreläsningar nådde genom översättningar och introduktioner ut långt bortom Edinburgh under 1780-talet.⁷ De tyska källorna utgörs dessutom av Johann Jacob Engels poetik från 1783, Friedrich Wilhelm Joseph von Schellings föreläsningar *Philosophie der Kunst* hållna 1802–1803, jenaromantikern Friedrich Asts handbok från 1805 och romantikernas vedersakare Friedrich Bouterweks estetik från 1806.⁸

I föreläsningarna, handböckerna och encyklopedierna etableras en lyrisk kanon – mer eller mindre uttalat – och jag tror det finns anledning att reflektera över kanons funktion i dessa många källor. Översiktligt brukar materialet delas in i två huvudgrupper, en äldre och en yngre. 1700-talets poetik beskrivs i tysk forskning som en *Musterpoetik*, alltså en poetik som utgår från fastställda mönster. I denna typ av poetik utgår teorin alltså från existerande diktverk och beskrivningen av mästerverken, av kanon, får också funktionen av föreskrifter för kommande diktverk.⁹ Mönsterpoetiken är därmed också normativ och kan då sägas stå i motsats till en uttalat romantisk spekulativ diktteori, som för en filosofisk diskussion om konsten och poesin.¹⁰ Den empiriska grunden för poetiken betraktas från den filosofiska synvinkeln närmast med förakt – poetik ska inte nöja sig med att fungera som kokböcker, där fastslagna ingredienser är garanter för en lyckad tragedi, eller vilken genre det nu vara må.¹¹ Som Otto Fischer har påpekat blir därmed den romantiska poetiken en teori utan empiri: "[n]är poetiken förvandlas till filosofisk estetik vänder den praktiken ryggen."¹²

Denna skiss av poetikhistorien i slutet av 1700-talet och in på 1800-talets första år tycks tala för ett radikalt brott från en poetik med ett synnerligen starkt intresse för en kanon till en poetik som helt avvisar alla former av mönster. Nu är det lätt att konstatera att det visst finns en form av kanon i den romantiska poetiken – Shakespeare är ju ett exempel – och nästa fråga blir naturligtvis vad den får för funktion i detta nya sammanhang, ett sammanhang som strikt taget förnekar kanons existens. På samma sätt kanske man kan ifrågasätta bilden av 1700-talets mönsterpoetik och diskutera om kanon där har vidare implikationer än vad som tycks vara fallet.

Uppenbarligen kan frågan om kanon, och i detta fall den lyriska poesins kanon, ses som en skärningspunkt för många intressanta spörsmål och i det följande kommer jag att försöka diskutera ett par av dessa. För det första måste vi ta reda på vilka författare som omnämns i källtexterna. Är det antika författare eller samtida? Är det samma författare som återkommer? Därefter följer en mer komplex fråga som avser varför just dessa poeter valts ut. Jag har försökt koncentrera mig på ett kriterium som värderas särskilt högt under 1700-talet, nämligen någon form av ursprunglighet och autenticitet. Frågan om poesins äkthet såväl som dess ursprunglighet är av stor vikt för den religiösa lyriken och dess ställning i kanon är värd en utförligare diskussion. Det är från 2000-talets utsiktspunkt lätt att glömma bort den religiösa diktningens dominans under äldre tid och handboksöversikter som koncentrerar sig enbart på sekulär diktning kan ge en helt missvisande bild av 1700-talets litterära liv.¹³ Redan i frågan om det är antika eller samtida diktare som diskuteras anas ytterligare en fråga: i vilken mån kan kanon betraktas som en historieskrivning?

Antikens lyrik behåller sin position i poetiken under 1700-talet och in i 1800-talet. Faktum är att denna ur-kanon fastställs av Alexandrias lärde, som på 200-talet f. Kr. urskiljde nio lyriker som både representerar körlyriken och diktformer där en enda person för ordet. Beteckningen lyrisk poet används exklusivt för denna grupp, bestående av Alkaios, Sapfo, Stesichoros, Ibykos, Bacchylides, Simonides, Alkman, Anakreon och Pindaros.¹⁴ Dessa poeter kallas lyriker (*lyrikoí*), medan senare tiders poeter fick nöja sig med etiketten meliker (*melikoí*). Denna ursprungliga lyriska kanon är seglivad och delar av den, eller som i Sulzers fall hela, återfinns i en stor del av mitt urval av källor och är inte beroende av det teoretiska ramverket.¹⁵ Undantaget är naturligtvis Engels poetik som ju enbart utgår från tysk lyrik och J. A. Schlegels kanon, som till största delen utgörs av en kommentar till Batteux, med strategiska exempel på lyriska poeter som stöd för Schlegels egen ståndpunkt.

Det finns ingen absolut gräns mellan en äldre och en yngre tradition beträffande en lyrisk kanon, särskilt inte i behandlingen av antikens lyriska diktare. Däremot är det intressant att se hur de används för olika syften och i poetiker med helt olika teoretisk grundsyn. Pindaros och Horatius kan sägas vara de två centrala gestalterna i antikens lyriska kanon. Dessa giganter förvandlas ibland till namn för traditioner, den pindariska respektive den horatianska. De blir tendenser, stilkategorier, som tjänar till att beskriva sentida dikter, tendenser som definieras som varandras motsatser. Bouterwek, till exempel, diskuterar det pindariska och det horatianska odet.¹⁶ Den pindariska stilen står för dunkelhet, för häftiga känslor, för en hög och sublim stil, medan den horatianska garanterar måttfullhet, välavvägda känslor och klarhet i tanken. I detta

sammanhang kan det faktum att Schelling inte ens nämner Horatius ses som en markering. Den romantiska poetiken utgår från den grekiska poesin som en fullkomlig sammansmältning mellan teori och praktik, medan den romerska poesin i stort betraktas som en osjälvständig efterapning.

Pindaros blir en av de stora förebilderna för det känslolösa 1700-talet och det är bland annat med hänvisning till Pindaros som den fria versen legitimeras – man hade vid denna tid inte lyckats identifiera det intrikata metriskaschemat i dessa oden. Men bland teoretikerna finns också en aversion mot en överdriven pindarisk tradition, en kritik som inte riktar sig mot den grekiske mästaren själv. Hugh Blair klagar missnöjt över alla dessa poeter som tar Pindaros till intäkt för att skriva obegripligt och samma omdöme levererar A. W. Schlegel, som avfärdar de så kallade pindariska odernas ”omusikaliska otymplighet och förvirring”.¹⁷ Dessa två poetikförfattare delar här ståndpunkt, men deras bedömning av kanon härrör från diametralt motsatta teoretiska uppfattningar. Blairs brittiska dyrkan av klarhet och andra mer klassicistiska dygder är anledningen till hans kritik mot den pindariska uppblåsheten, medan den lärde grecisten A. W. Schlegel uppfattar de pindariska försöken som en uppenbar missuppfattning av kärnan i Pindaros diktning. Schlegels resonemang är därmed till större del präglade av ett historiskt synsätt och innebär en implicit kritik av tanken på att antika poeter kan fungera som förebilder för sentida poeter. Det är mönsterpoetiken och exemplartraditionen som är målet för hans kritik. I A. W. Schlegels poetik är Pindaros mästerskap lika obestridligt som i Blairs föreläsningar, men Pindaros är och förblir ett uttryck för en specifik kultur, ett specifikt språk i en specifik tid.

Nu är det inte alla som är lika stränga mot den pindariska yran. I den tyska poetiken från 1770- och 1780-talet finns en påtaglig förtjusning inte bara i de stora oderna av Pindaros själv utan just i försöken att på modersmålet tyska efterlikna de starka känslorna och den höga stilen. Ord som ”*Schwung*”, en ”skenbar oordning” och ”dunkelhet” skvallrar om ett ideal som premierar starka känslouttryck i en åtminstone till synes omedelbar stil.¹⁸ Parallellt med detta höga ode uppskattas en annan viktig lyrisk undergenre, nämligen sången, *Lied*. Där är naturligheten lika central, men stilen är enklare och mer regelbunden och sången har bibehållit lyrikens ursprungliga bindning till musiken.¹⁹

Anna Louisa Karsch, eller ”die Karschin” som hon allmänt kallas, är en av de få kvinnorna som funnit en plats i 1700-talets lyriska kanon.²⁰ Hon utnämndes till ”den tyska Sappho” av sina manliga kollegor och lagerkröntes vid en högtidlig ceremoni. Anna Louisa Dürbach föddes 1722 i Niederschlesien. Hon lärde sig läsa och skriva hos en släkting, men vallade kor hos sin mor och styvfar innan hon giftes bort som 15-åring. Mannen körde ut henne

efter elva års äktenskap och hon tvingades gifta om sig med en försupen skräddargesäll med namnet Karsch. Anna Louisa Karsch lärde sig försörja sina sju barn med hjälp av tillfällesdikter som snart uppmärksammades av präster och lärda. Dessa gynnare skaffade undan hennes make och hon introducerades vid Fredrik II:s hov. I dessa miljöer framstod hon som ett kuriosum, ett exotiskt och roande inslag. Framför allt uppskattades och exploaterades hennes förmåga att improvisera, att dikta impromptu, vid hoven och i salongerna. Hon tilldelades givna rimord och lyckades snabbt prestera välklingande och fyndiga verser till publikens förtjusning. Då hennes stjärna dalat vid hovet fortsatte hon att skriva dikter som hyllade kungens segrar och förde en lång och passionerad brevväxling med poeten och gynnaren Gleim.

Varför blir då denna enkla kvinna, "die Karschin", en del av lyrikens kanon? Hennes öde är märkligt på många sätt och skvallrar kanske mest om hur den "primitiva" diktarrollen kan överföras till en kvinna utan bildning. Under 1700-talets andra hälft etableras ett diktarideal som betonar ett spontant och äkta uttryck.²¹ Den lyriska ingivelsen ska vara plötslig och man tänker sig att själva skapelseakten varar lika länge som själva känslan. Ord som "äktethet" och "naturlighet" sätts därmed i centrum. Den så kallade primitivismen, alltså tanken om ett mer ursprungligt och naturligt sätt att uttrycka sig, kan förstås på flera sätt. Först och främst riktas uppmärksamheten mot människans äldsta poetiska uttryck. Den bibliska poesin, till exempel, börjar uppfattas som i första hand poesi och inte primärt som en gudomlig uppenbarelse och den beskrivs just som ursprunglig i betydelsen äkta och fylld av känsla. Primitivismen har alltså en historisk dimension. Man tänker sig att människan i äldre tider förmådde uttrycka sina känslor med större värme och på ett mer naturligt och okonstlat sätt. Och eftersom den lyriska poesin definieras som känslouttryck är det de urgamla lyriska dikterna som är av särskilt intresse. Lyriken blir den äldsta genren och beskrivs till och med som "människans modersmål".

Den primitiva lyriken återfinns också hos "vilda" folkslag, som Nordamerikas indianer, enligt 1700-talets poetik. Dessa folk lever fortfarande i det oskuldsfulla tillstånd före all förställning och förfining som utarmat diktningen. Därmed kan man förstå äkthets- och ursprunglighetsidealet inte bara som en historisk kategori, utan som ett svärmeri för "ociviliserade" grupper i samtiden. Men i jakten på den rena lyriken går man inte bara till det exotiska, det geografiskt avlägsna, utan finner samma naturlighet hos de lägre klasserna. Primitivismen fungerar därmed också som en social kategori. Abrams räknar i sin klassiska studie om klassicistisk och romantisk poetik, *The Mirror and the Lamp*, upp ett flertal "kulturellt" primitiva poeter från 1700-talet (till skillnad från de "kronologiskt" primitiva) – skomakaren Henry Jones och

tvätterskan Mary Collier. Den mest framgångsrika av dessa "primitiva" poeter är Robert Burns, kallad "the Poetical Plowboy".²² Det finns alltså flera exempel på kvinnor inom denna kategori, vilket kanske inte är överraskande när man betänker kriterierna för "primitiva" lyriker – bristen på utbildning och en oförställd naturlighet.

Det är alltså i detta sammanhang som "die Karschin" passar in. Hon är en enkel herdinna som står i direktkontakt med naturen, hon är garanterat obildad, och hon diktar impromptu, det vill säga i stundens ingivelse. Sulzers karakteristik av hennes diktning avslöjar just dessa ideal. I ett brev till kollegan Bodmer i Zürich beskriver han för det första hennes brist på bildning som en tillgång – det är naturens och musernas skola som väglett henne. För det andra beskrivs hennes fantasi, hennes inbillningskraft, som mycket snabb och lyckosam.²³ Detta andra kriterium på Anna Louisa Karschs storhet handlar om kravet på att dikta snabbt och i affekt – därmed krävs en omedelbar och träffsäker själslig egenskap som både kännetecknas av en god fantasi och av en lätthet att gripas av entusiasm, vilket är själva kärnan i 1700-talets definition av en lyrisk poet.

Denna naturliga form av lyrisk dikt ligger nära det ideal J. A. Schlegel förespråkar i striden mot Batteux. Batteux var inte intresserad av de lyriska känslornas ursprung – så länge som poeten verkligen var uppfylld av känslor när han skrev kunde själva impulsen få vara konstlad.²⁴ Schlegel däremot försvarar äktheten i ingivelsen och lyfter därför fram dikter som sägs vara autentiska – de utgår från verkligt upplevda känslor.²⁵ Religiösa lyriska uttryck hör dit och Schlegel kanoniserar sin samtids stora diktare som Gellert, Jean-Baptiste Rousseau och inte minst Klopstock.²⁶ Tillsammans med de religiösa diktarna framhåller Schlegel också en diktare med en stark personlig drivkraft. Albrecht von Haller är en av dem och hans historia är onekligen tragisk: inom loppet av några år förlorar han två hustrur och två barn. Ett par år senare publiceras hans *sorgeode* över den första hustrun Mariane och det är inte svårt att följa Schlegels argumentation för att denna lyriska dikt är sprungen ur äkta känslor.²⁷

Kanon kan uppenbarligen ges ett strategiskt värde i en kamp mellan olika litterära teoribildningar. Exemplet Anna Louisa Karsch visar ju hur en speciell förståelse av lyrikens kärna leder till kanonisering av en samtida författare och J. A. Schlegels krav på autenticitet styr hans urval av lyriska diktare. Vi vet också att den romantiska kretsen i Jena definierade sig som ett avantgarde som ville kullkasta äldre uppfattningar om poesin och poetiken. Därigenom blir kanonbildningen ett av många sätt att markera en romantisk ståndpunkt. Men vid en genomgång av de aktuella källorna är det faktiskt bara Friedrich

Ast som ger de allra nyaste författarna plats i kanon – Ludwig Tieck och Novalis.²⁸ Hos Schelling och A. W. Schlegel lyser den nyaste poesin med sin frånvaro och märkligt nog passar de inte på att lansera jenakretsens egna poeter i sina föreläsningar.

I stället är det Goethe som kanoniserar av romantikerna. I själva verket blir Goethe den förenande länken mellan en nyare och äldre poetik, eftersom han är lika uppskattad av den mer traditionelle poetikförfattaren Eschenburg som i Jena. Främst är det elegierna som kommenteras och de får en specifik uppgift som skvallrar om jenapoetikens teoretiska ståndpunkt. Ast skriver att de ”förkunnar en fri och skönt skapad existens” även om han också invänder mot deras brist på känsla, eftersom ”diktaren skildrar föremålet mer än han uttalar sin känsla över det på ett musikaliskt sätt”.²⁹ Denna uppfattning av poesin som uttryck för själva existensen – det tyska ordet för liv, *Leben*, används i källorna – delar Ast med Schelling och A. W. Schlegel.

Hos Schelling är det framför allt den grekiska poesin som förknippas med det offentliga livet – lyriken beskrivs som ”det offentliga livets själ”. Här fungerar ordet liv i första hand i betydelsen samhällsliv och i detta innefattar Schelling en gemensam mytologi och ett specifikt politiskt system, det han kallar den fria grekiska republiken, alltså antikens stadsstater med Athen i spetsen.³⁰ Vad beträffar senare tiders lyriska poesi är det med visst beklagande Schelling noterar bristen just på ”offentligt liv”. Motsättningen mellan antikens diktning och den ”moderna”, som Schelling kallar den, blir i lyrikens fall en vändning från en självklar plats i samhällslivet till en mer inätvänd konststart. Nu blir lyriken platsen för skildrandet av subjektiva känslor, av ögonblicket. Schelling påpekar också att kyrkan blir den enda plats där ett lyriskt uttryck för det offentliga livet ännu är möjligt.³¹ Det är inte alldeles lätt att avgöra vilken tidsperiod Schelling uttalar sig om just här, men det är troligt att han avser tiden före reformationen. Den katolska kyrkan uppfattades ha en enande funktion och representerade en gemensam mytologi i analogi med den grekiska och kunde därmed ge förutsättningarna för ett lyriskt uttryck i det offentliga livet.

Det tycks som om den lyriska genren uppfattas som ett uttryck för liv, *Leben*, i flera bemärkelser i den romantiska teorin. Dels kan lyriken på ett paradoxalt sätt placera sig mitt i samhället och ge röst åt det gemensamma livet och dels är lyriken i sin sentida innerliga skepnad också uttryck för livet, men då i en något annorlunda bemärkelse. Man kunde kanske här anknyta till Friedrich Schlegels uppfattning om poesin som något som upphäver skillnaden mellan individ och samhälle. Poesin beskrivs som människans ursprungliga men också hennes slutliga tillstånd av Schlegel och blir därmed

en central del av hennes liv också i etiska termer.³² Poesin, och i detta fall den lyriska poesin, har en alldeles unik position i den filosofiska poetiken och de texter som kanoniserats ges en oerhörd betydelse.

Om vi återvänder till Goethe är han lika uppskattad i det romantiska lägret som av motståndarna, oavsett om det handlar om den äldre generationens Eschenburg eller den yngre Bouterwek. Eschenburgs kanon har karaktären av en katalogartad uppräknings av lämpliga namn och innefattar alltså inte kommentarer av den typ vi funnit i jenakretsens poetik. Därför blir det aldrig tydligt vilka kriterier som gör Goethe kvalificerad för positionen i lyrikens kanon. Lika illa är det i Bouterweks estetik, där Goethes namn paras med en ganska begränsad och exklusiv skara av lyriker: Pindaros, Horatius, Petrarca och Klopstock. Goethes elegier beskrivs kortfattat som "lyckliga imitationer av Propertius", ett uttalande som genast visar Bouterweks avståndstagande från romantikernas krets. Imitation, i bemärkelsen efterbildning av antika auktoriteter, avvisas ju helt i Jena. De inser naturligtvis Goethes förbindelse med den romerska elegiförfattarna, men för dem är det viktigt att inte bara kopiera utanverket. Goethes prestation är att han pånyttfött elegen i sin egen tid och inte bara följt en gammal form som är knuten till en annan tid och ett helt annat sammanhang. Enligt A. W. Schlegel är det just de tyska diktarna – med Goethe som främsta namn – som förnyat den antika elegen, men med en alldeles egen kraft och ande (*Geist*).³³

Goethe kan alltså uppskattas både som den goda imitatören av mönsterpoetikens företrädare och som romantikernas favorit där han förvandlas till förnyaren av gamla former, till en poet som förkunnar "liv". Dessa två poetologiska skolor kan beskrivas som varandras motsatser men uppenbarligen kan helt motsatta kriterier ibland passa in på en och samma poet. Goethes storhet är oomtvistad, även om skälen för den är desto mer omdiskuterade.

Hur förhåller sig då kanon till historien? Om vi går till Engels poetik från 1783 anknyter den redan i titeln till det vi tidigare kallat 1700-talets mönsterpoetik, det vill säga en poetik som etablerar en kanon som ska tjäna som förebild för kommande lyrisk diktning. Titeln *Anfangsgründe einer Theorie der Dichtungsarten aus deutschen Mustern entwickelt* anger både att det handlar om en grundläggande teori om poesins genrer och att denna utvecklas ur tyska "mönster". Det är praktiken, just dessa mönster, som är grunden för poetiken och kanons roll blir därför central. Till skillnad från många samtida utesluter därmed Engel de antika förebilderna och skapar en rent tysk, inhemska poetik, utan att snegla mot Horatius eller andra givna auktoriteter. Däremot finns inslag av antikt tänkande på ett helt annat plan: Engel diskuterar uttryckligen värdet av att behandla både goda och dåliga författare i en

poetik. Han hänvisar till en antik berättelse om Ismenias från Tebe som lär sina elever lyssna både till de bästa flöjtspelarna och till mindre framstående musiker.³⁴ Engel anknyter därmed till den antika exemplatraditionen, som använder både efterföljansvärda och avskräckande förebilder i pedagogiskt syfte. Vägen till mästerskap handlar enligt detta synsätt inte bara om att lära sig av egna misstag, utan även av andras.

Bruket av exemplar kan knytas till en äldre typ av poetik med starka band till systerdisciplinen retorik.³⁵ Denna tradition står i kontrast till det efterföljande betraktelsesättet, den historiska värderingen av poesin. Medan exemplar i princip är obundna av tid och rum – deras giltighet förutsätts både vara ständigt närvarande och eviga – bygger en historisk kanon på förankringen i ett specifikt samhälle, en bestämd tid, ett visst språk. I källorna från omkring 1800 blir denna tendens tydlig, som i A. W. Schlegels föreläsningar där balanserade omdömen av nationella traditioner och författarskap presenteras. Olika länders – eller snarare språkområdets – poesi diskuteras i kronologisk ordning med anknytning till en allmän historisk utveckling. Det är dock intressant att notera att denna historiska syn på litteraturen delar exemplatraditionens intresse för de mindre lyckade alstren. I den historiska berättelsen får de funktionen av belägg för en rad olikartade förhållanden, som politiskt förtryck eller svagheter i själva det nationella kynnet. Medan exemplar bara bedöms utifrån poetikens allmänna normer visar den historiska poetikens normer på poesins förankring i ett specifikt samhälle.

Man skulle kunna hävda att exemplatraditionen på ett paradoxalt sätt leder över till romantikens kritiska förhållningssätt. A. W. Schlegels krav på en förbindelse mellan teori, historia och kritik är berömd och åtminstone i deklARATIONERNA finns alldeles grundläggande skillnader gentemot tidigare bruk av exemplar. Men som så ofta i undervisningssituationen förvandlas denna vision till en pragmatisk och pedagogisk kompromiss, där de finare teoretiska nyanserna förbleknar. I handbokslitteraturen förblir därför steget mellan dessa paradigmer förvånansvärt kort. Eschenburgs handbok blir där ett särskilt betydande exempel, eftersom de ständigt nya utgåvorna antyder en successiv övergång till ett mer historiskt orienterat syn på kanon. I den andra upplagan lägger Eschenburg till ett avsnitt om visan, särskilt folkvisan, som nu utnämns till det äldsta poetiska uttrycket.³⁶ I 1805 års utgåva utvecklas partierna som behandlar romansen och balladen och dessa knyts tydligare till ett speciellt folk och en speciell historisk tidpunkt. Listan på samlingar av folksånger från olika länder växer för varje utgåva och speglar samtidens intresse för denna lyriska diktning.³⁷ I flera poetiker fogas också medeltidens diktning till kanon och i tysk poetik är det särskilt minnesångarna som diskuteras.³⁸

Denna uppvärdering av nationens lyrik och av den icke-antika traditionen sker i tysthet. Till skillnad från andra exempel tycks poetikförfattarna själva inte känna något behov av att försvara dessa tillskott till kanon. De historiska synsätten smyger sig in i poetiken och ställer sig sida vid sida med mönsterpoetikens allmängiltiga normer. Dessa två traditioner tycks inte uppfattas som konkurrenter och skillnaden mellan de äldre och de nyare källorna i mitt urval är en ökad tydlighet och utförlighet snarare än ett programmatiskt försvar för medeltidens lyrik.

Medan övergången går smidigt i fråga om den nationella diktningen skapar Bibelns lyrik större problem. Som jag nämnt tidigare uppvärderas psaltarsalmerna och andra mer lyriska partier av Bibeln under 1700-talet och intresset för den hebreiska poesin ökar snarast i den romantiska kretsen. Men här uppstår ett oväntat problem. Som jag påpekade tidigare utgår jenaromantikens teori från att Grekland står som modell för poetiken, som ett historiskt förverkligande av den filosofiska poetiken. Genrepoetiken har Grekland som mönster, kanon utgår från det grekiska och den "romantiska" poesin definieras i förhållande till ursprunget i Grekland. Följden blir att den bibliska poesin inte kan beredas plats i systemet, utan lika plötsligt som definitivt försvinner ur kanon från och med A. W. Schlegels föreläsningar. Brodern Friedrich Schlegel stöter på liknande problem när han ska diskutera Bibelns poesi i sin *Geschichte der alten und neuen Literatur* från 1812. Trots att han skattar just psaltarsalmerna högt är den historiska kategoriseringen ett uppenbart problem för honom. Bibelns poesi diskuteras som den kristna poesins "förhistoria" och behandlas efter Grekland och Rom. Bibeln förlorar därmed sin position som ett ursprung jämsides med det klassiska arvet och får inte heller plats i den nya historieskrivningens kronologi. Det blir uppenbart att besattheten av den grekiska modellen blir ett hinder för den orientaliska poesin, som ju samtidigt nog upplever ett ökat intresse i och med filologins frammarsch. Det historiska perspektiv som förvandlade den bibliska lyriken till genrens kanon klarar inte i sin historiefilosofiska fas att försvara sina mästerverk. Om än motvilligt tvingas jenaromantikerna offra en del av kanon till förmån för en systematisk poetik.

Som vi har sett står kanonbildningen inom lyrikgenren i ett komplicerat förhållande till skiftande teoretiska ideal. Vid vissa tillfällen är det lätt att konstatera att kanoniseringar är resultat av en polemisk situation, där olika typer av diktarideal står emot varandra. I fallet med medeltidens diktning är förändringen av kanon förvånansvärt diskret och skiftet sker utan att egentligen motiveras. I det sista fallet jag diskuterar – den bibliska poesins status – sätter ju teorin krokben för kanon, som berövas en central del. Vad beträffar

antikens kanon kan vi konstatera att den är tämligen stabil, men att den visar sig brukbar i kampen för vitt skilda åskådningar. Framför allt sker i den romantiska teorin en uppvärdering av den grekiska poesin på Roms bekostnad. Utifrån min genomgång av de aktuella källorna står klart att de två alternativen, en mönsterkanon eller en filosofisk poetik som inkluderar en historisk nivå, inte utesluter varandra som de egentligen borde. I handboks-poetiken förenas stundtals två paradigmen utan att det tycks bekymra de värda herrarna nämnvärt. Förskjutningarna i lyrikens kanon sker alltså ibland synnerligen medvetet, som i lanseringen av "die Karschin", och ibland som en egedomlig överlappning mellan inbördes oförenliga ståndpunkter. Och slutligen kan det konstateras att samma poet kan kanoniseras av olika teoretiska riktningar med hjälp av helt motsatta kriterier. Jag har försökt visa att kanonbildningen därmed utgör ett spännande fält inte bara för studiet av föränderliga ideal för den lyriska dikten, utan också för frågan om vår syn på teoretiska epokskiften inom litteraturteorin.

Noter

- 1 Se Manfred Pirscher, *Johann Joachim Eschenburg, Ein Beitrag zur Literatur- und Wissenschaftsgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts* (diss. Münster, 1960), s. 223–275.
- 2 Pirscher, 1960, s. 270. A. W. Schlegels översättningar gavs ut under åren 1797–1810.
- 3 Anna Cullhed, *The Language of Passion, The Order of Poetics and the Construction of a Lyric Genre 1746–1806* (opubl. diss. Uppsala, 2001), särskilt kapitlet "The Lyrical Canon", s. 222–240. Avhandlingen kommer att publiceras vid Peter Langs förlag under våren 2002.
- 4 A. W. Schlegel, *Vorlesungen über Ästhetik I* [1798–1803], red. Ernst Behler, *Kritische Ausgabe seiner Vorlesungen*, red. Ernst Behler, Frank Jolles, I (Paderborn, 1989). J. J. Eschenburg, *Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften* (Berlin und Stettin, 1783). Nya reviderade upplagor av Eschenburgs handbok kom ut 1789, 1805 och 1817.
- 5 Charles Batteux, *Les Beaux Arts réduits à un même principe* (Paris, 1746). Detta verk ingår i de utförligare *Cours de Belles-Lettres* från följande år (tillgängligt exemplar: Paris, 1753) och senare i *Principes de la Littérature* (Paris, 1764, 1774) som omfattar fem band.
- 6 J. A. Schlegel, *Einschränkung der Schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz I–II* (Leipzig, 1770). Översättningen utkom 1751 och kompletterades i de andra och tredje utgåvorna (1759 och 1770) med fler kommentarer och fler egna uppsatser.
- 7 J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste, 1772–1774*. Jag har tillgång till den andra upplagan, I–IV (Leipzig, 1778–1779). Hugh Blair, *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*, I–II (London, 1783).
- 8 J. J. Engel, *Anfangsgründe einer Theorie der Dichtungsarten aus deutschen Mustern entwickelt* (Berlin und Stettin, 1783). F. W. J. von Schelling, *Philosophie der Kunst, Sämmtliche Werke*, red. K. F. A. Schelling, I:V (Stuttgart und Augsburg, 1859), s. 353–736. Friedrich Ast, *System der Kunstlehre* (Leipzig, 1805). Friedrich Bouterwek, *Aesthetik* (Leipzig, 1806).

- 9 Bruno Markwardt, *Geschichte der deutschen Poetik*, Grundriss der germanischen Philologie, 13/1 (Berlin und Leipzig, 1937), s. 1. Markwardt diskuterar också andra kategoriseringar av perioden, bland annat kan den ses som ett skifte från verkan, *Wirkung*, till skapande, *Schöpfung*, som ideal för poesin.
- 10 Peter Szondi beskriver i sina föreläsningar skiftet från en normativ till en spekulativ genrepoetik i och med den tyska romantiken. Peter Szondi, "Von der normativen zur spekulativen Gattungspoetik", i *Poetik und Geschichtsphilosophie II*, red. Wolfgang Ietkau (Frankfurt, 1974), s. 7–183.
- 11 Jämförelsen mellan den tidigare poetiken och kokböckerna är hämtad från Schelling: "Andere Aesthetiken sind gewissermaßen Recepte oder Kochbücher, wo das Recept zur Tragödie so lautet: Viel Schrecken, doch nicht allzuviel; so viel Mitleid als möglich und Thränen ohne Zahl." Schelling, 1:V, 1859, s. 362.
- 12 Otto Fischer, *Technets tragedi, Symbol och allegori i Atterboms sagospel Lycksalighetens ö* (diss. Uppsala, 1998), s. 28.
- 13 Hans-Georg Kempers stora tyska lyrikhistoria, som omfattar tiden från reformationen fram till den franska revolutionen, lyfter fram just den dominerande religiösa lyriken och skapar därmed en helt ny bild av genrens historia i Tyskland. Hans-Georg Kemper, *Deutsche Lyrik der frühen Neuzeit*, I–VI (Tübingen, 1987–1997).
- 14 Se till exempel Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, elfte uppl. (Tübingen und Basel, 1993), s. 253 f., Irene Behrens, *Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst, vornehmlich vom 16. bis 19. Jahrhundert, Studien zur Geschichte der poetischen Gattungen*, Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie, XCII (Halle/Saale, 1940), s. 6 f. Den fullständiga listan finns hos Sulzer i artikeln om odet. Sulzer, III, 1779, s. 340.
- 15 Se till exempel Batteux, III, 1774, s. 249, Eschenburg, 1783, s. 116, A. W. Schlegel, 1989, s. 76 f., Schelling, 1859, 1:V, s. 642 f., Ast, 1805, s. 285.
- 16 Bouterwek, 1806, s. 357 f. Se även Batteux, III, 1774, s. 243: "LE nom de Pindare n'est gueres plus le nom d'un poëte, que celui de l'enthousiasme même."
- 17 Blair, II, 1783, s. 355 ff. A. W. Schlegel, 1989, s. 80. "[D]ie sogenannten pindarischen [Oden] zeichnen sich nur durch unmusikalische Schwerfälligkeit und Verworrenheit aus."
- 18 Se till exempel Eschenburg, 1783, s. 107, Engel, 1783, s. 303 f.
- 19 Se till exempel Eschenburg, 1783, s. 115 f. Både det dunkla pindariska känslouttrycket och den enkla regelbundna visan uppfattas som "naturliga" och spontana uttryck. Beroende på känslans beskaffenhet och dess föremål blir känslouttrycket antingen elliptiskt och i en hög stil eller regelbundet och enklare. Teorin för det lyriska känslouttrycket är densamma för båda uttryckssätten. Blair kopplar dunkelheten till en "primitiv" fas där ett rikt bildspråk skvallrar om ett ännu icke fullt utvecklat ordförråd. Se Blair, "From A Critical Dissertation on the Poems of Ossian, the Son of Fingal (1763)", i *Eighteenth-Century Critical Essays*, red. Scott Elledge, II (Ithaca, New York, 1961), s. 849.
- 20 Om Anna Louisa (Luisa) Karsch, se Hannelore Schlaffers artikel i *Deutsche Literatur von Frauen*, red. Gisela Brinker-Gabler, I (München, 1988), s. 313–324, Alfred Angers artikel i *Literaturlexikon, Autoren und Werke deutscher Sprache*, red. Walther Killy, VI (Gütersloh/München, 1990), s. 244–246 och Uta Schaffers, *Auf überlebtes Elend blick ich nieder, Anna Louisa Karsch in Selbst- und Fremdzeugnissen* (diss. Köln, 1996; Göttingen, 1997).

NIO GREKER, EN HERDINNA OCH GOETHE

- 21 Om den lyriska poesin som ursprunglig och autentisk och om den religiösa lyrikens ställning, se Cullhed, 2001, kapitel 3, "The Lyric and Expression", s. 246–320.
- 22 M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp, Romantic Theory and the Critical Tradition* (Oxford, London, etc., 1953), s. 105. Jag har inte hittat några biografiska belägg för Henry Jones. Mary Collier föddes 1679 och levde åtminstone till 1762. Burns korta men produktiva liv spände mellan åren 1759 och 1796.
- 23 Schlaffer, 1988, s. 313. Om Sulzers roll för "die Karschin", se även Schaffers, 1997, s. 64–79.
- 24 Bartheux, 1746, s. 244 f.
- 25 För en diskussion om äkthet som ideal i 1700-talets poetik se Lars Gustafsson, *Le Poète masqué et démasqué, Étude sur la mise en valeur du poète sincère dans la poésie du classicisme et du préromantisme*, Acta Universitatis Upsaliensis, Historia litterarum, 2 (Uppsala, 1968), särskilt s. 70–94.
- 26 J. A. Schlegel, I, 1770, s. 364.
- 27 J. A. Schlegel, I, 1770, s. 365.
- 28 Ast, 1805, s. 289.
- 29 "Das herrlichste Erzeugniß der modernen Poesie in der elegischen Gattung sind dagegen G ö t h e ' s Elegieen, die ein freyes und schön gebildetes Leben verkünden, ob sie gleich, um elegisch und lyrisch vollendet zu seyn, mehr Gemüth haben sollten; denn der Dichter schildert mehr den Gegenstand, als er seine Empfindung darüber musikalisch ausspricht." Ast, 1805, s. 287.
- 30 Schelling, I:V, 1859, s. 641.
- 31 Schelling, I:V, 1859, s. 643 ff.
- 32 Se Willy Michels artikel "Friedrich Schlegel (1772–1829)" i *Klassiker der Literaturtheorie, Von Boileau bis Barthes*, red. Horst Turk (München, 1979), s. 133–150, här s. 142, där han främst diskuterar *Fragmente zur Litteratur und Poesie*.
- 33 "Nur deutsche Dichter haben sich den lyrischen Formen der Alten mit eigenem Geiste und Schwunge genähert und auch seit kurzem die echte antike Elegie wieder erneuert." A. W. Schlegel, 1989, s. 80.
- 34 Engel, 1783, s. XIII f.
- 35 Släktskapen mellan de två ska inte nödvändigtvis förstås som ett hierarkiskt förhållande. 1700-talets teoretiker själva uppfattar relationen som sidoordnad, som ett syskonförhållande. Retoriken och poetiken är inte som far och son, eller mor och dotter, inte överordnad och underordnad. Visserligen finns en del gnabb syskonen emellan, där de två ibland uppfattas som konkurrerande styvsyskon, men jag tror det är olyckligt att förutsätta retorikens överhöghet över poetiken. Det verkar i stället som om båda disciplinerna har en egen tradition där de definierar sig i förhållande till varandra, men också därmed förblir åtskilda.
- 36 Eschenburg, 1789, s. 157 f.
- 37 Eschenburg, 1805, s. 188 ff.
- 38 Se till exempel bibliografin efter "Lied" i 1792–1793 års utgåva av Sulzer. Sulzer, III, 1793, s. 271 ff. A. W. Schlegel, 1989, s. 82, Ast, 1805, s. 288.

Värden i litteratur och i litteraturvetenskap

I

När Anders Mortensen erbjöd mig att skriva en kort artikel i *Tidskrift för litteraturvetenskap* om "värde och värdering, estetisk och annan, i litteraturvetenskap" (som det stod i e-brevet), var det med tvekan som jag tackade ja. Ämnet är naturligtvis viktigt och såtillvida lockande: värderingar genomsyrar vår verksamhet som litteraturvetare, och det finns ganska litet av explicit reflexion kring detta inom vår disciplin. Å andra sidan fanns det flera omständigheter som gjorde mig tveksam.

Vad jag helst skulle vilja kunna skriva över det angivna temat var en ganska mångsidig, analyserande artikel om värden och värdering i litteraturvetenskapen. Den som ska åstadkomma en sådan framställning behöver emellertid ha en bredare och mera exakt orientering på flera områden än vad jag själv har eller lätt kan skaffa mig. Dessutom fordrar en sådan analys en hel del tid att sätta ihop och en hel del utrymme att publicera. Något annat som höll mig tillbaka var att värden och värderingar är rätt personliga saker, och att det är svårt att undvika att komma in på sin egen syn på litteratur och litteraturvetenskap i framställningen. Sådana självdeklarationer blir lätt egocentriska, och i vilket fall som helst var det inte något av det slaget som efterfrågades.

Essän som jag nu faktiskt skriver är en kompromissprodukt, ett slags analytisk skiss som är ganska personligt hållen. Jag har utgått från idén att det finns olika plan i samband med litteraturvetenskapen där värden och värderingar kommer in och spelar en roll. En sida av saken är att vi ser värden hos litteraturen, vårt studieobjekt, *litterärt värde* av olika slag. Det akademiska studiet av litteraturen, litteraturvetenskapen, representerar sedan andra värden. I det sammanhanget verkar det naturligt att skilja mellan det litteraturvetenskapligt intressanta, *inomvetenskapligt litteraturvetenskapligt värde*, och den samhällseliga betydelse som litteraturvetenskapen har eller kan ha, *litteraturvetenskapens samhällsvärde*. Jag kommer att ha något att säga om vilka slag

av värden det kan röra sig om på dessa tre plan, och också tangera frågan hur värderingar på olika plan kan samspela med varandra.

Huvuddelen av essän består av fem avsnitt som rör litterärt värde (avsnitt III), inomvetenskapligt litteraturvetenskapligt värde (avsnitt IV–V) och litteraturvetenskapens samhällsvärde (avsnitt VI–VII). Jag sticker inte under stol med mina egna värderingar, men jag anför dem inte som förebildliga (hur villig jag än är att försvara dem) utan som konkretiserande exempel på hur man kan tänka kring litteratur och litteraturvetenskap. De enda värderingar som jag direkt vill propagera för i den här essän är värderingar av ett mycket övergripande slag. De har att göra med det önskvärda i att vi visar prov på öppenhet, tålmod, reflexion och självkritik när vi diskuterar med varandra inom litteraturvetenskapen.

Före och efter huvuddelen har jag placerat ett par metakommentarer. Essän avslutas med några slutreflexioner (avsnitt VIII), och innan jag börjar tala om de tre planen ska jag i nästa avsnitt säga några allmänna ord om värden och diskussion av värden.

II

Det finns goda filosofiska översikter som orienterar om aktuella sätt att se på världens natur och på värdeteori i allmänhet.¹ Det jag nu närmast kommer att säga, presenterar några drag i mitt eget sätt att tänka om dessa ting. Det jag säger ligger, såvitt jag kan bedöma, inom ramen för vad som är ordinärt och föga uppseendeväckande. Det betyder inte att det är okontroversiellt – det finns inte mycket som är helt okontroversiellt när det gäller värden.

Låt oss tänka på värden som, helt enkelt, sådant vi eftersträvar (och på värderingar som idéer om vad som är värt att eftersträva) formulerat inte i termer av enskilda objekt utan i termer av abstrakta fenomen (till exempel inte i termer av just denna rödspättefilé utan i termer av rödspättefilé i allmänhet eller av näring). Människor eftersträvar olika saker: det som är ett värde för den ena behöver inte vara ett värde för den andra. Ännu vanligare är det att vi värderar samma saker men värderar dem olika: det som är mycket eftersträvansvärt för den ena behöver inte vara riktigt lika eftersträvansvärt för den andra.

Låt oss vidare tänka oss att värden är subjektiva i den meningen att det inte ligger i verkligheten själv att de är värda att eftersträva, utan att deras värdefullhet är ett slags projektion av människors önskningar och strävanden. Då går det inte att kalla värderingar sanna eller falska, så som påståenden kan vara sanna eller falska. Önskan att leva vidare är stark hos de flesta människor, och värderingen att liv bör uppehållas omfattas av de flesta. Men det behöver ändå

inte ligga någon missuppfattning av verkligheten bakom en persons önskan att dö. Om hon har denna önskan så har hon den. Andras värderingar kan vara oss djupt främmande, men ytterst låter de sig inte motbevisas.

Detta betyder inte att man inte kan föra en rationell diskussion i värderingsfrågor. Det kan man, på flera vis. Vad som jag tycker är särskilt betydelsefullt att framhäva i den här essän, är att värderingar visserligen spelar stor roll när det gäller att styra vårt handlande, men att de i sådana sammanhang är intimt sammanflätade med föreställningar om verkligheten. Om jag röstar ja vid ett sammanträde i en fråga där du röstar nej – låt oss säga att det gäller godkännandet av en litteraturlista – så behöver det inte ligga några djupare skillnader i värderingar bakom. Vår oenighet kanske väsentligen beror på att vi har olika uppfattningar om verkligheten, om de faktiska konsekvenserna av att införa litteraturlistan, medan vi i grunden har precis samma idéer om vad som är eftersträvansvärt. Det kan vara så att vi är helt överens om att situationen *si* är eftersträvansvärd och att situationen *så* inte är det, men att jag är säker på att införandet av litteraturlistan leder till situationen *si* medan du är säker på att den leder till situationen *så*.

För egen del är jag ganska övertygad om att meningsmotsättningar inom svensk litteraturvetenskap, där nästan alla som är djupt involverade ändå har en så anmärkningsvärt likartad bakgrund, till stor del hänger samman med skillnader i uppfattningar om faktiska förhållanden och med skillnader i värderingar som inte skär så kolossalt djupt. Det är på sätt och vis en optimistisk bedömning: om den är riktig skulle till exempel mycket av vår oenighet lösas upp i intet om vi gav oss tid att verkligen gå till botten med hållbarheten hos de fakta som vi åberopar och med förtjänsterna och svagheterna hos de förklaringsmönster som vi lägger till grund när vi förstår dessa fakta. Men det är klart, så länge man inte tror att det finns några yttersta, aprioriska fundament för beskrivandet och förklarandet av verkligheten – och det är det väl egentligen inte många som gör idag – så finns det, för att stanna kvar i "gå till botten"-metaforen, ingen absolut fast botten att nå ner till. Dessutom är det säkert så att många skillnader i värderingar, både ytligare och mer djupgående, skulle finnas kvar när den skenbara oenigheten förflyktigats. (Och att de skillnaderna finns där kan i så fall vara något gott och stimulerande; jag önskar mig inte att vi alla ska vara lika.)

III

Litteratur kan vara värdefull. (Den kan också vara utan värde.) Vad består då litterärt värde i?

Vill man ge en behändig bild av alternativen kan man säga, att det finns tre traditionella grundidéer om detta. En av dem går ut på att litteratur har ett *kognitivt* värde: att den på något vis hjälper oss att förstå verkligheten. En annan föreställning är att litteraturen har ett *emotionellt* präglat värde: att den till exempel ger oss angenäma eller på något vis frigörande känsloupplevelser. Enligt en tredje tanke är litteraturen *formellt* tillfredsställande: den ger upphov till upplevelser av form som berikar oss.² De här tre grundtankarna kan förstås utvecklas – och kombineras! – på många olika sätt.

Säkert har alla litteraturvetare idéer om vad som kan göra litteratur värdefull, och säkert spelar dessa idéer en roll i deras arbete direkt eller indirekt. Men man kan inte säga att det förekommer särskilt mycket diskussion kring dessa frågor inom litteraturvetenskapen. Det är därför inte lätt att veta vilka svar man skulle få, om man ställde frågan vad litterärt värde består i till svenska litteraturvetare. Jag gissar att de flesta av oss har en intuitiv snarare än en reflekterad litteratursyn, och att svaren skulle bli ganska trevande. Däremot tror jag inte att de skulle vara speciellt konventionella eller slätstrukna. I vilket fall som helst skulle jag läsa dem med förtjusning och fascination.

Själv har jag alltid haft frågorna hur litteratur fungerar och vad litteratur är bra för som litteraturvetenskapliga huvudintressen. Mina uppfattningar om hur litteratur fungerar och kan fungera är, som jag redan markerat, här bara relevanta som exempel på hur man kan tänka om dessa ting, och det finns inte heller plats till mer än antydningar om mina idéer.³ Men några ord ska jag säga om dem.

Jag brukar understryka att litteratur är skriven för att läsas och upplevas. Det kan låta självklart, men jag tycker att påpekandet har flera förtjänster om man tar det på allvar. En av dem är distinktionen mellan *läsas* och *upplevas*.

Att läsa en litterär text, att förvandla trycksvärtekrumelurerna på det vita papperet till en sekvens av (till exempel) svenska meningar som förmedlar de-och-de explicita och implicita beskrivningarna av en fingerad eller faktisk verklighet, är en komplicerad intellektuell operation. Den kan utföras kompetent eller inkompetent: man kan förstå eller missförstå texten. Att uppleva texten innefattar mera: det är, skulle jag säga, att sätta det lästa i förbindelse med sina egna uppfattningar och önskningar – kanske att bilda sig medvetna eller omedvetna föreställningar om drag i tillvaron, inspirerad av det som står i texten. (Att läsa en vanlig roman ger till exempel stoff till många medvetna och omedvetna tankar om många typer av förhållanden.)

Detta kan låta som en utpräglat kognitiv syn på litteratur, och det är det kanske också. Men form och känsla spelar också en viktig roll för mig. Det vi kallar form utgörs, skulle jag mena, inte minst av de finare nyanserna i tex-

tens fingerade eller faktiska verklighetsbilder, och de nyanserna är alltså viktiga delar av det som bildar utgångspunkt för textupplevelsen. Och känsla, i sin tur, är en viktig aspekt av textupplevelsen. Våra känslor är våra grundläggande värderingsinstrument, på en gång primitiva och subtila. Den känslomässiga sidan av litteraturupplevelsen representerar vår värdering av de drag i tillvaron som läsningen av texten inspirerar oss att se eller föreställa oss.

Men vad är då detta läsande och upplevande bra för? Jag skulle säga något i stil med att läsandet av litterära texter uppmuntrar oss att utbilda eller aktualisera perspektiv på verkligheten, perspektiv som ofta är förberedda av författaren men i princip aldrig fastlåsta på förhand. Är det empirisk sanning vi är ute efter, kan litteraturen aldrig konkurrera med sakprosan. Men perspektiven som litteraturen öppnar, är inte som sakprosans knutna till bestämda, skarpt avgränsade förhållanden, dem som det påstås något om. Mycket av poängen med litteratur är tvärtom att den inviterar till associationer, och mycken litteratur skildrar fingerade eller faktiska verkligheter som inbjuder till vida associationer, associationer som har att göra med många sidor av våra liv och med sammanhanget mellan dem.

Jag har sett läsning, och då inte minst litteraturläsning, omtalad som den västerländska formen av meditation.⁴ Riktigt så högtidligt tar jag inte på läsandet av litteratur – och det gör kanske egentligen inte heller forskaren som formulerade jämförelsen –, men i övrigt tycker jag att karakteristiken träffar något viktigt i mitt eget umgänge med litteratur. Jag läser för att förstå mera om livet – inte om fakta, utan om vad livet kan innehålla och hur man kan förhålla sig till det. Det är inte så att jag tar ställning till detta på något resonerande sätt medan jag läser, och egentligen inte heller efteråt. Men jag uppfattar mig själv som en läsare där det försiggår en sådan bearbetning av det lästa under ytan, både under själva läsandet och efteråt.

Andra kan naturligtvis få ut helt eller delvis andra saker av att läsa litteratur, och i mitt "upplevas" är det intänt en ganska vid ram av möjliga slag av upplevelser. Den typen av liberalism när det gäller det litterära värdefulla är antagligen acceptabel för många. Men den är inte självklar, och det finns också de som menar att litteraturen som konst är oupplösligt förknippad med det ena eller andra relativt specificerbara och avgränsade slaget av utbyte.⁵

Det finns åtskilligt att tillägga. Jag ska nöja mig med två korta påpekanden som, åtminstone i mina ögon, gör det ännu tydligare hur svårt det är att entydigt fixera vad litteraturens värde består i. Först vill jag understryka, att svaret på frågan hänger ihop med vad vi menar med "litteratur" och med vad för slags litteratur som vi tänker på. *Gilgamesheposet* är en sak, Ama Ata Aidoo's *Changes* är en annan. Sedan vill jag tillfoga, att jag bara har talat om

litterärt värde i ett slags central mening: det som gör det eftersträvansvärt att läsa och uppleva bra litteratur. Man kan också hänvisa till andra slags värden i samband med litteratur, värden som, mer eller mindre utpräglade, har en indirekt eller derivativ karaktär. Litteratur underlättar det till exempel för författare, litteraturvetare, bibliotekarier och en hel del andra grupper av människor att försörja sig, och man kan tycka att det ligger ett värde också i detta. Sådana indirekta värden – många kunde nämnas – bör inte avfärdas som ointressanta, men de är inte värden som jag fäster något avseende vid här.

IV

”Litteraturvetenskap” är sedan några decennier det svenska namnet på det akademiska studiet av litteratur. Disciplinen – och dess närmaste föregångare från tidigt 1800-tal och framåt – har gått igenom flera metamorfoser. Detta gäller både inom Sverige och internationellt.

Under sina tidigaste decennier hade litteraturvetenskapen en tydlig tendens att fokusera på nationallitteraturen fattad som uttryck för nationens egenart, och relativt långt fram i tiden, åtminstone en bit in på 1900-talet, framstod uppgiften att förvalta ett nationellt kulturarv som central. Då hade emellertid en mer fakta- och förklaringsbetonad syn på den litteraturhistoriska verksamheten sedan länge gjort sig starkt gällande. Litteraturhistorien hade blivit avromantiserad. I förgrunden stod det i någon mening objektivt beskrivbara i samband med litteratur; det ställdes mot en bakgrund av samhällliga, kulturella och individrelaterade förklaringar som efterhand blev allt mindre svepande och allt mer realistiska, finfördelade och svåröverskådliga.

Under 1900-talets lopp, särskilt under det sena 1900-talet, kom så en mycket stark förskjutning av intresset i riktning mot ingående tolkning och analys av det enskilda verket. Särskilt under 1900-talets sista tre eller fyra decennier kompletterades det med ett livaktigt teoretiskt tänkande om litteratur som hämtat impulser från skilda håll: till exempel från tanke-system som marxism, strukturalism och psykoanalys, från litteraturtolkandet och dess aporier eller skenbara aporier, från uppmärksammandet av idémässiga aspekter eller av grupper av verk och problem som man tidigare mer eller mindre förbisett (genusvetenskaplig och postkolonial litteraturforskning).

Sådana historiska översikter är möjliga att ge, även om enskildheterna och tonviktsplaceringarna alltid kan diskuteras, inte minst i en snabbskiss som den som jag just förmedlade. Men de historiska översikterna talar naturligtvis på sin höjd om för oss vad litteraturvetenskapen är och har varit, inte vad för slags resultat som den kan eller bör sträva efter att uppnå.

Jag tror att frågan om vad litteraturvetenskap är och bör vara är betydligt mer diskuterad bland litteraturvetare än frågan om litteraturens värde. Den hålls ju också hela tiden levande genom den ständigt pågående inomvetenskapliga värderingen av forskningsresultat och deras betydelse. Det är inte heller ovanligt med mer eller mindre eftertryckliga pläderingar för enskilda forskningsinriktningars betydelse – i den diskussion om litteraturvetenskapen som Anders Öhman och hans Umeåredaktion av *Tidskrift för litteraturvetenskap* initierade i sitt sista nummer och som fortsattes av den nuvarande Lundaredaktionen finns ett par exempel av det slaget.⁶ Helhetsperspektiv på ämnets uppgifter och rimliga uppbyggnad möter man emellertid mera sällan.

I den mån som det finns en dominerande uppfattning bland litteraturvetare själva om vad som är viktigast i litteraturvetenskapen, tror jag att den går ut på att litteraturvetenskapens främsta uppgift är att tolka litterära texter. Litterära texter är värdefulla; det är litteraturforskarens uppgift att göra deras värden mera tillgängliga för publiken; genom att lösa den uppgiften utför litteraturvetenskapen också sitt viktigaste samhällseliga uppdrag – så kan man enkelt formulera ett synsätt som binder ihop litterärt värde, inomvetenskapligt litteraturvetenskapligt värde och litteraturvetenskapens samhällsvärde. Det är en starkt komprimerad beskrivning av idén, men tankar som löper i de skisserade banorna är, tror jag, ganska vanliga när vi litteraturvetare reflekterar över vad vår disciplin ytterst går ut på. Det är till exempel väsentligen det just refererade betraktelsesättet som lanseras i ett så pass prestigefyllt sammanhang som i inledningskapitlet till HSFR:s utvärdering av svensk litteraturvetenskap 1989-1996. "Det er ikke det litterære værks alder, som afgør dets storhed, men alene dets evne til at fremme den menneskelige erkendelsesproces og til at belyse og berige menneskets oplevelsesevne i alle dens facetter", heter det där. "Litteraturforskerens opgave er at forklare og aktivere disse processer og dermed yde sit bidrag til samfundets kulturliv."⁷ (Ordet "forklare" syftar väl dock på något annat än tolkning och förmedling: på en teoretisk genomlysning av litteraturens verkan på läsaren.)

I HSFR:s utvärdering presenteras synsättet egentligen inte som ett av flera möjliga vis på vilka man kan uppfatta litteraturvetenskapen, utan snarare som om det tillhandahöll en auktoritativ bild av litteraturvetenskapens uppgift. På den punkten vill jag reservera mig – själv tror jag att en sådan auktoritativ bild är principiellt omöjlig att ge. I en enkel, bokstavig mening är det väl nämligen så att litteraturvetenskapen inte "har" någon uppgift alls. Det finns till exempel mig veterligt ingen som har ålagt den svenska litteraturvetenskapen någon verkligt specifik uppgift: inte regering och riksdag, inte Högskoleverket, inte någon annan myndighet. I praktiken ligger det i våra

egna händer, i de aktiva litteraturvetarnas, att bestämma vad litteraturvetenskapen ska gå ut på. Det vi utgår från är naturligtvis vad vi själva finner värt att veta och förstå i samband med litteratur. Samtidigt är det klart att vi är beroende av att litteraturvetenskapen, sådan som vi utformar den, är av intresse för samhället som vi befinner oss i och framstår som betydelsefull och värd att stödja.

Eftersom situationen är sådan, och egentligen alltid har varit det, hindrar inget att ämnet byter karaktär mer eller mindre fullständigt medan tiden går. Detta har ju, som jag nyss antydde, också inträffat upprepade gånger i ämnets historia. Inget hindrar heller att litteraturbegreppet delvis definieras om under en sådan process. Det finns alltså, vad jag kan se, inte någon fast punkt som vi kan placera oss på, inte någon odiskutabel sanning som vi kan utgå ifrån, om vi vill beskriva litteraturvetenskapens uppgift.

Finns det alltså andra möjliga idéer om litteraturvetenskapens uppgift än den som fördes fram i HSFR:s utvärdering? Ja, det är mer eller mindre självklart att det gör det. Ofta kontrasterar man ett litteraturvetenskapsideal orienterat mot det estetiska (som det i HSFR:s utvärdering väl får sägas vara) med ett som är orienterat mot det historiska.⁸ I den nu aktuella diskussionen har till exempel Johan Svedjedal argumenterat för en uppfattning om ämnet centrerad kring litteraturhistorisk orsaksförklaring. "Vår bransch", säger han, "är inte i sista hand att tolka texter – den är att förklara hur litterära verk har kommit till, förmedlats och överlevt".⁹

Det finns en äldre, traditionell föreställning om estetiken och de estetiska vetenskaperna som jag själv, som litteraturteoretiker, tycker är ännu mera tilltalande. Den går ut på, att de estetiska vetenskaperna har tre huvudkomponenter: historia, kritik och teori.¹⁰ Vad litteraturvetenskapen beträffar, redovisar litteraturhistorien hur litteraturen sett ut under olika tider och varför, litteraturkritiken analyserar och värderar enskilda litterära verk och litteraturteorin förklarar vad litteratur är, hur den fungerar och vad den är bra för.

Den beskrivningen av vår vetenskap markerar under alla omständigheter – på ett tydligt och överskådligt sätt, tycker jag – att det finns många olika saker att veta eller förstå i samband med litteratur, saker som det kan verka naturligt för en litteraturvetare att intressera sig för. Och det är klart att man också kan ge andra bilder, med högre och högre upplösning, av vad det tillkommer litteraturvetenskapen att syssla med. Jag har till exempel nyligen sett litteraturhistoria, edition, kommentar, interpretation, litteraturteori och metodologi framställda som litteraturvetenskapens huvudsakliga arbetsfält, och det är inte svårt att föra in fler distinktioner.¹¹

Litteraturvetenskapen kan väl beskrivas som det akademiska studiet av lit-

teratur och sådant som har med litteratur att göra, en disciplin som har till uppgift att öka vår kunskap om eller vår förståelse av dessa ämnen. Men att säga detta är i stort sett bara att ge en förklaring av ordet "litteraturvetenskap". Det är att presentera så vida bestämningar att de lämnar mycket spelrum för forskarnas skiftande intressen och skiftande prioriteringar av vad som är centralt inom litteraturvetenskapen.

För egen del är jag faktiskt förtjust över mångfalden av intressen och över mängden av engagerade och begåvade litteraturforskare. Brokigheten avskräcker mig inte, inte i sig, och jag är inte särskilt intresserad av att dra upp gränser mellan discipliner. Det skulle gå långt innan jag sade om ett arbete som presenterades för mig för bedömning som litteraturvetenskapligt: "Detta är inte litteraturvetenskap." Det ligger förvisso ett stort problem i att förstå hur alla de olika ansatserna på området låter sig relateras till varandra – och att förklara det för studenter och doktorander – men det är en annan sak.

När man ställer frågan om inomvetenskapliga litteraturvetenskapliga värden, om vad som är bra litteraturforskning, kommer man oundvikligen in också på metodfrågor. Forskning är inte bra om den inte sysslar med intressanta frågeställningar, men den är heller inte bra om den inte är metodiskt hållbar. Då producerar den inte kunskap eller förståelse. Det finns åtskilligt som jag kunde vilja säga om metodproblem i dagens svenska litteraturvetenskap, men här kan jag inte göra mycket mera än att eftertryckligt betona ämnets vikt i det nu aktuella sammanhanget. En diskussion av litteraturvetenskaplig metod skulle nämligen spränga alla utrymmesramar.

Om jag hade haft det nödvändiga utrymmet – och all den tid som skulle ha behövts – skulle två teman ha stått i förgrunden i min behandling av ämnet. Dels skulle jag ha strukit under kraftigt hur viktigt det är i mina ögon att man upprätthåller traditionella vetenskapliga dygder som väl specificerade frågeställningar, omsorgsfullt val av material, ingående kännedom om forskningsobjektet, klarhet i språket, konsistent argumentation och tydlig redovisning av resultat. Dels skulle jag ha sagt med emfas att det enligt min uppfattning inte finns aprioriska förankringspunkter när det gäller metodfrågor heller. Det finns inget facit, åtminstone inget som med nödvändighet måste vara bindande för alla, där det står skrivet vad som konstituerar evidens, klarhet, konsistens och så vidare, eller vad som är tillräcklig evidens, tillräcklig klarhet, tillräcklig konsistens... I sista hand är alla metodnormer möjliga att diskutera. (Men en öppen och tålmodig diskussion skulle, tror jag, leda till att långtifrån alla normer skulle framstå som acceptabla.)

V

Jag gissar att det låg en outtalad förväntan om en relativt bestämd typ av problemfokusering bakom, när Anders Mortensen inviterade mig att skriva något om "värde och värdering, estetisk och annan, i litteraturvetenskap". Det verkar som om flera personer i den litteraturvetenskapliga miljön i Lund uppfattade en tolknings- och estetikfientlig tendens i *Tidskrift för litteraturvetenskaps* dubbelnummer om litteraturvetenskapen på 2000-talet (nr 3-4 2000). Det första nummer av *Tidskrift för litteraturvetenskap* som Anders Mortensen och den nya Lundareaktionens svarade för (nr 1 2001) blev i varje fall ett debattnummer där flera bidrag på olika sätt betonade betydelsen av det estetiska i samband med litteratur och litteraturvetenskap.¹²

I en egen artikel, "Om estetikens prioritet", ställde Anders Mortensen själv bland annat frågan: "Hur är det, anses litteraturvetenskapen fortfarande allmänt vara en estetiskt inriktad disciplin, eller har andra slags frågeställningar, texter och värden än de estetiska ryckt fram som väl så angelägna och centrala för ämnet?"¹³ Till formen är detta en fråga om hur litteraturvetenskapen uppfattas idag (speciellt av litteraturvetare, antar jag). Men det Anders Mortensen egentligen frågar är, tror jag: ska (inte) litteraturvetenskapen (även) i fortsättningen vara en estetiskt inriktad disciplin? Det är obestriddligen en av de frågor som varit centrala i de senaste numrens litteraturvetenskapsdebatt i *Tidskrift för litteraturvetenskap*, och jag känner ett tryck på mig att säga något om den.

Något objektivt svar på frågan finns förstås inte – hur det blir med litteraturvetenskapens estetiska inriktning i framtiden kommer, i linje med vad jag nyss sagt, säkert helt enkelt att vara avhängigt av vad de framtida litteraturvetarna kommer att ha för vetenskapliga huvudintressen. Men jag ska gärna förklara hur jag själv ser på saken.

Litteraturen är en konststart. Litterära verk är, som jag redan sagt, skrivna för att läsas och upplevas – upplevas estetiskt, om man vill formulera det så. (Personligen tycker jag att 'estetisk' är ett ganska otydligt begrepp och jag använder det mest som beteckning på ämnen eller underdiscipliner eller grupper av discipliner: "estetik", "litterär estetik", "de estetiska vetenskaperna". Men jag har inga djupare invändningar mot begreppet och känner ingen olust inför det.) Man kan väl knappast fungera bra som litteraturvetare, så som ämnet ser ut idag och troligen kommer att se ut inom överskådlig framtid, om man inte har skaffat sig en relativt rikt utvecklad förmåga att läsa och uppleva litteratur. Utan den förmågan har man så att säga ingen riktig kontakt med de fenomen som motiverar ämnets existens, och man riskerar att ständigt konfronteras med problem som man saknar instrument att lösa.

Att uppleva litterära verk på ett givande sätt är det helt centrala när vi *läser*

litteratur. Det följer inte av detta, att det måste vara det helt centrala när vi *sysslar med litteraturvetenskap*. Att vara litteraturläsare är *en* roll, att vara litteraturvetare en annan.

Förmågan att läsa litteratur med känsla och urskillning ser jag som en viktig förutsättning, en bland flera andra, när man sysslar med litteraturhistoria och litteraturteori, och som central när man arbetar med litteraturanalys eller litteraturtolkning. Den senare typen av verksamhet betraktar jag som en viktig litteraturvetenskaplig aktivitet, och såtillvida kan man säga att jag ser litteraturvetenskapen som estetiskt inriktad. (Jag vill dock inte tillmäta litteraturtolkning/litteraturanalys någon principiellt större litteraturvetenskaplig betydelse än litteraturhistoria eller litteraturteori. För mig är litteraturtolkning/litteraturanalys, litteraturhistoria och litteraturteori tre likvärdiga delar av litteraturvetenskapen och dessutom djupt beroende av varandra inbördes.¹⁴)

För litteraturteorin är det vidare, som jag ser det, en naturlig centralfråga vad litteraturupplevelse består i och vad som gör den värdefull för den upplevande. Också såtillvida spelar "det estetiska" en viktig roll inom litteraturvetenskapen, sådan som jag förstår den. (Det finns dock också andra litteraturteoretiska frågor som jag tycker är fundamentala, till exempel frågan vad man kan eller bör mena med "litteratur" och hur litterära texter kan kontrasteras mot texter av andra slag samt frågan hur man fruktbart kan beskriva den estetiska kommunikationsprocessen och dess huvudmoment.)

Om jag ska svara på huruvida jag ser litteraturvetenskapen som en estetiskt inriktad disciplin, kan jag alltså säga både ja och nej. (Frågan är ju också relativt öppen – för vad är det att vara en "estetiskt inriktad" disciplin?) Det estetiska spelar en viktig roll inom ämnet, och jag har personligen ingen önskan om att det skulle vara annorlunda. Å andra sidan vill jag inte heller arbeta för att förvandla litteraturvetenskapen till en estetisk vetenskap i någon mera absolut mening. Litteraturen (eller det vi brukar kalla för "litteratur") före 1700-talet – när själva vår moderna föreställning om det estetiska (och vårt moderna litteraturbegrepp) uppstod – var knappast estetisk i någon pregnant mening, och ett utpräglat estetiskt sätt att närma sig den riskerar att bli historiskt förvanskande. Vad litteraturtolkning beträffar har den, också i mina ögon, en mycket betydelsefull roll att spela inom litteraturvetenskapen, men jag står liksom Johan Svedjedal främmande för idén att tolkning av litterära verk skulle vara litteraturvetenskapens huvuduppgift.

VI

Litteraturvetenskapens samhällsvärde har också det berörts i några bidrag i de senaste numren av *Tidskrift för litteraturvetenskap*. Man kan till och med säga

att det är en huvudfråga i Anders Johanssons inlägg, det som inledde nummer 3–4 2000 och förresten också den konferens som det numret återgår på.

I sin uppsats "Till vad behövs litteraturvetenskap? Om en frågas frånvaro i svensk litteraturforskning" argumenterar Anders Johansson för att litteraturvetenskapen för att inte marginaliseras måste "ersätta det registrerande och antikvariska vetenskapsideal litteraturforskningen fortsätter att klamra sig fast vid, med ett mer experimenterande ideal". Under hänvisningar till Deleuze och Adorno säger han att det bör vara litteraturvetarens uppgift att lyfta fram "det i ett verk som gör det värt vår uppmärksamhet". Konsten är "bärare av en sanning som skiljer sig från vetenskapens diskursiva sanning – som kräver ett ingripande 'utifrån' för att i någon mån realiseras". Realiserandet fordrar alltid att man överskrider det objektivas gränser. Den fordrar ett "övertolkande", ett "litteraturvetande" som med nödvändighet blir "idiosynkratiskt".¹⁵

Uppgivet av anspråket på vetenskaplighet skulle i gengäld motsvaras av ett mer förpliktande anspråk på att utveckla det tänkande eller de sanningar litteraturen härbärgerar utan att kunna uppenbara. Det passiva lyssnandet skulle därför behöva ersättas av ett mer aktivt konstruerande. Snarare än verifierbarhet och vetenskaplig stringens, skulle kriteriet på god forskning vara kreativitet och funktion. Med ett sådant synsätt blir litteraturvetandet ofrånkomligen till ett utövande, eller till och med konstituerande, inte bara av sitt eget objekt, utan också av sin egen relevans. En bättre beskrivning av dess funktion än "forskning om litteratur" vore därför ett för litteraturen nödvändigt tänkande i – och med – litteratur.¹⁶

Anders Johansson vill, som man ser, skjuta litteraturtolkningen i förgrunden bland litteraturvetarens uppgifter – men inte i riktigt samma anda som lundaforskarna i förra avsnittet. Egentligen tycks han placera sig utanför den ram för litteraturvetenskapen som jag tecknade i avsnitt V, såtillvida som han verkar vilja att litteraturvetaren ska *utveckla "det tänkande eller de sanningar" som finns i litteraturen snarare än öka vår kunskap om eller förståelse av litteratur och litterära fenomen*. Men det han säger kan förstås på litet olika sätt, och hur som helst kan jag inte gärna, efter vad jag sagt tidigare i essän, nöja mig med att helt enkelt uttala förkastelsesdomen "Sådant är inte litteraturvetenskap".

Också Anders Johansson gör en distinktion som den mellan läsning och upplevelse (jfr avsnitt III ovan) – det är tydligt bland annat när han med visst instämmande och viss kritik refererar en tidigare artikel där jag kommer in på ämnet.¹⁷ Men han vill alltså att litteraturvetaren ska låta det subjektiva, sin upplevelse av verket och de reflexioner som den ger upphov till, bilda kärnan i sin verksamhet. Det är en impuls som man inte så sällan möter bland yngre litteraturvetare, och det gör den inte mindre värd att reflektera över, men här ska jag helt hålla mig till Anders Johanssons utformning av idén.

Själv ser jag flera problem med den. En första kritisk iakttagelse är, att

Anders Johansson, samtidigt som han vill distansera sig från vad han på ett annat ställe i artikeln kallar "ett positivistiskt vetenskapsideal",¹⁸ verkar vilja framställa sin subjektivitet som, egentligen, ett slags objektivitet. Det han vill syssla med är sanningar, och de verkar inte vara sanningar som han själv upp-dagar helt på egen hand utan sanningar som litteraturen *härbärgerar* utan att själv kunna uttala dem. Det förefaller som om de så att säga finns i de litterära verken och som om litteraturvetaren bara ska göra dem synliga.

Litterära verk är ju inte självanalyserande, så det ligger inget konstigt i att det (i någon mening) finns saker i sådana verk som verken inte själva utsäger, och saker som det behövs en litteraturvetare för att lyfta fram (därför att en författare eller en lekman helt enkelt inte har instrumenten för att göra det). Narrativa strukturer i romaner kunde vara ett exempel. Men allt som litterära verk verkligen (i någon mening) härbärgerar är väl, med nödvändighet, drag som (i någon mening) objektivt tillkommer dem, alltså drag som också den som arbetar "registrerande" skulle kunna frilägga. Vad jag menar är: Antingen finns de här sanningarna i verken, och då är de tillgängliga för vanlig litteraturvetenskaplig analys. Eller också är de saker som litteraturvetaren subjektivt konstruerar, inspirerad av sin litteraturläsning. Då ska de subjektiva konstruktionerna inte förses med oberättigad auktoritet genom att föreges vara förestavade av verken själva.¹⁹

Också i Anders Johanssons tal om *sanningar* finns det enligt min mening en tendens att framställa subjektiviteten som objektiv. För vad är det för slags sanningar det rör sig om? Det är inte sanning i vanlig mening, vetenskapens (och vardagslivets!) "diskursiva" sanning, men mer än så har Anders Johansson inte att säga om vad han här menar med "sanningar". Jag antar att det kan översättas med 'djupt betydelsefulla utsagor' eller något sådant, men det är inte till mycket hjälp. Kan man *pröva sanningshalten* i "sanningarna" som det här är tal om? I så fall hur, utifrån vilka kriterier? Om Anders Johansson ger ett någotsånär ordinärt svar på den typen av frågor, är han, föreställer jag mig, underkastad den vanliga vetenskapliga diskursivitetens krav. Om han inte ger det, tycks mig de utsagor som han pläderar för att det är litteraturvetarens uppgift att framställa vara påståenden som har stora anspråk på mänsklig betydelsefullhet men som inte går att rationellt ifrågasätta.

Vad ska vi förresten tänka oss att de här sanningarna *handlar om*? Världen och människorna? I så fall: vad har litteraturvetaren för speciell kompetens att uttala sig om de ämnena? Idén att litteraturen i någon gripbar mening förmedlar sanningar om tillvaron (och inte bara ger oss incitament att skapa oss personligt meningsfulla perspektiv på tillvaron) är grundligt genomdiskuterad inom litteraturteori och estetik och har inte bestått granskningen

särskilt väl.²⁰ Och det verkar för mig som en långsökt idé att det skulle vara litteraturvetares uppgift i egenskap av litteraturvetare att på fri hand, inspirerade av litteraturen, formulera sådana sanningar. Flera stora 1800-talskritiker – Vissarion Belinskij i Ryssland, Matthew Arnold i England och så vidare – framträdde med högt ställda anspråk på att fungera som auktoriteter för sin samtid. Men det var innan den vetenskapliga specialiseringen satt in på allvar. Vem skulle ta litteraturvetaren som intellektuell eller moralisk eller politisk vägvisare på allvar idag – i hans eller hennes roll som just *litteraturvetare*?

Till sist: Anders Johansson tänker sig, att den litteraturvetenskap som han skisserar, konstituerar sin egen relevans. Jag vet inte riktigt hur jag ska föreställa mig detta. Men frågan om dess relevans är förstås av intresse. Vad är det som den tänks vara relevant för? På vilket sätt? Hur kan vi avgöra om den är relevant? Måste vi ta dess anspråk för goda utan rationell diskussion, eller hur låter de sig ifrågasättas?

Det är klart att jag själv inte alls skriver under på det litteraturvetenskapsideal som Anders Johansson introducerar. Men jag vill betona att jag inte för ett ögonblick gör anspråk på att ha vederlagt det med mina kritiska reflexioner (jag ska återkomma till den omständigheten). Vad jag anser mig ha gjort är att visa på några punkter i Anders Johanssons idéer som förefaller mig diskutabla.

VII

Louise Vinge skriver uppskattande om Anders Johanssons artikel i ett annat bidrag till debatten i *Tidskrift för litteraturvetenskap*, men hon har också en reservation: ”Det personliga engagemang som Anders Johansson förespråkar är i och för sig inte fel, men [...] under alla omständigheter kan det ’aktivt konstruerande’ verkligen inte vara litteraturvetenskapens *enda* uppgift.”²¹ Vad kan då litteraturvetenskapen annars ha för relevans? Det svar som Louise Vinge ger ligger i linje med Anders Johanssons, men Louise Vinge trycker på att det litteraturvetaren ger samhället måste bygga på kunskap.

Här har kunskaper om både gammalt och nytt, om västerländska traditioner och om avlägsna språkområdets ordkonst, sin plats. Det intelligenta och kunniga återknyttandet till lät mig säga barockens livskänsla, till 1700-talets naturförståelse eller till 1880-talets kvinnosaksdebatt i deras litterära former kan berika den framtida litterära kulturen och motverka den ytliga självupptagenheten i samtiden, likaväl som kunskaper om andra kulturers litterära uttryck kan ge relief åt identitetsproblematik och bryta upp etniska fördomar. Den som med sådana perspektiverande kunskaper ägnar sig åt kritik av samtidslitteraturens innebörd ingår själv i det litterära systemet och kan höja dess kulturella värde.²²

De möjliga svaren på frågan om litteraturvetenskapens samhällsrelevans är förstås i själva verket många. Både litteraturkritik/litteraturtolkning/litteraturanalys, litteraturhistoria och litteraturteori kan ha bidrag att ge, för att återknyta till tredelningen i avsnitt IV.

Vi har tidigare mött idén att litteraturvetenskapen kan ha ett värde genom att den gör litterära verk, med de litterära värden som de erbjuder, mera tillgängliga för människor. Det var den som främst kom till uttryck i HSFR:s utvärdering: litteraturvetarens uppgift är att förklara och aktivera litteraturens förmåga att "fremme den menneskelige erkendelsesproces og [...] at belyse og berige menneskets oplevelsesevne i alle dens facetter", och att därigenom "yde sit bidrag til samfundets kulturliv". Anders Johanssons idéer ligger, som jag ser det, i linje med sådana uppfattningar om litteraturvetenskapen – även om jag tycker att de formulerats på ett sätt som öppnar för onödigt mycket kritik. Louise Vingens nyss citerade kommentarer pekar, på ett långt mer garderat sätt, i samma riktning.

Litteraturhistoriens värde består rimligen i delvis andra saker. Det "antikvariska" värdet, för att använda Anders Johanssons formulering, kan väl redan det uppfattas som ett genuint värde. Det kan förefalla naturligt att vår nyfikenhet riktar sig också mot det förflutna; det vore egendomligt att inte veta något om det som föregått vår egen tid. Dessutom är ju säkert kunskap om andra tider och kulturer något som gör att vi förstår vår egen belägenhet i tid och rum på ett annat vis – ungefär så som Louise Vinge var inne på i sitt just citerade resonemang. Här kan man förstås lägga till att det inte bara är litteraturhistorien som tillhandahåller historiska och kulturella konfrontationer: det är framför allt historievetenskapen, men också religionshistoria, filohistoria, idéhistoria, konst- och musikhistoria, socialantropologi och så vidare. Men utan dessa kulturvetenskaper skulle vi, det är min fasta övertygelse, kollektivt vara bra mycket fattigare i anden.

Också litteraturteorin har för mig påtagliga samhällsvärden. Mest intressanta är väl de som har att göra med värdet av att förstå själva konstupplevelsen och dess antropologiska rötter, men de är svåra att tala om, alldeles särskilt om man ska fatta sig kort. Lättare att peka på är då den förståelse av mänsklig kommunikation som litteraturvetenskapen kan bidra till att bygga upp. Återigen är litteraturvetenskapen långtifrån ensam på arenan: här finns åtminstone också språkvetenskapen, språkfilosofin, medie- och kommunikationsvetenskapen och de andra estetiska vetenskaperna att hänvisa till, liksom förstås aspekter av biologi och psykologi.

Förståelsen av mänsklig kommunikation i alla dess dimensioner är väl i hög grad betydelsefull för vår förmåga att förstå och hantera världen som vi

lever i och oss själva. Litteraturvetenskapen sysslar särskilt med rätt speciella och subtila arter av kommunikation, men de är enligt min mening teoretiskt mycket intressanta, och litteraturvetenskapen har ju också faktiskt haft en ganska betydande roll att spela när det gällt att höja den hermeneutiska medvetenhetsnivån inom human- och samhällsvetenskaperna och, kanske, inom samhället i stort.

De litteraturanalytiska, litteraturhistoriska och litteraturteoretiska värden som jag just snabbt visade på, låter kanske inte tillräckligt fantasieggande. Men man kan fråga sig om det är så klokt att hålla sig med mycket anspråksfulla föreställningar om litteraturvetenskapens betydelse. Det enskilda litteraturvetenskapliga forskningsarbetet får nästan alltid mycket av sin betydelse ur det större sammanhang, den mycket mer omfattande problembearbetning, som det utgör en del av. På liknande sätt får väl litteraturvetenskapen mycket av sin betydelse av de specifika bidrag som den har att ge till den allmänna bild som de historiska vetenskaperna och de estetiska vetenskaperna ger av kulturens historia och konstens möjligheter.

Ännu en liten bit av ett credo: Om litteraturvetenskapen ska realisera de litteraturhistoriska och litteraturteoretiska värden som jag nyss skisserade, kan den inte gärna förfara subjektivt. Det jag talade om var *vetande* om historien och om den mänskliga kommunikationen – naturligtvis med alla de reservationer som man alltid måste föra in när man talar om empirisk kunskap.

VIII

I den här essän har jag reflekterat över litterärt värde, litteraturvetenskapens inomvetenskapliga värde och litteraturvetenskapens samhällsvärde. Det är två teman i det jag har sagt som jag än en gång vill framhäva.

För det första: Jag har velat betona att värden på flera plan naturligen kan uppfattas som involverade i litteraturvetenskapliga sammanhang, och också försökt relatera dem till varandra på ett överskådligt sätt. Vad litteraturvetare säger om litteraturens eller litteraturvetenskapens värde verkar ofta plausibelt på mig, medan jag har svårt att acceptera de rätt vanliga anspråken på att värdet som man visar på är *det* centrala värdet. Ett bredare inventeringsförsök kan därför ha något för sig: det kan hjälpa till att skärpa blicken för hur många olika dimensioner som den litteraturvetenskapliga värde- och värderingsproblematiken ändå har. Därmed inte sagt att bilden som jag gett, med dess enkla struktur, skulle kunna vara något mera än ett anspråkslöst hjälpmedel för tanken.

För det andra: Jag har velat understryka att jag ser värden som, ytterst,

subjektiva, men dock som möjliga att diskutera via de förutsättningar och föreställningar som är inblandade i resonemang kring värden och värderingar. Anders Johansson kan till exempel, om han vill, ifrågasätta mina reservationer mot hans uppfattningar på varje punkt. Han kan ifrågasätta min syn på sanningsbegreppet, på texters natur, på behovet av förklaring av utsagors räckvidd och adekvanskriterier – och så vidare och så vidare. Var och en av dessa tvistefrågor kan diskuteras i princip hur länge som helst, och det är svårt att tänka sig någon auktoritativ instans som vi båda skulle acceptera som skiljedomare. Själv tycker jag, som jag redan antytt ett par gånger, att detta perspektiv på tingen manar till tålmod, eftertanke och öppenhet – men inte till slapp tolerans. (Om vi inte håller oss med vetenskapliga normer, och är beredda både att tillämpa dem och att försvara deras värde, lär vi inte kunna åstadkomma mycket litteraturforskning av betydelse.)

En tredje reflexion, till sist, har med själva värde- och målsättningsdiskussionen i svensk litteraturvetenskap att göra. Den spelar mycket större roll idag än den gjorde när jag själv började läsa ämnet i mitten av 1960-talet, men den är, skulle jag säga, fortfarande sporadisk och ganska osammanhängande. Med några års, kanske ibland något decenniums, mellanrum flammar det upp en sådan diskussion som sedan inte får någon egentlig fortsättning. Det blir i mycket en fråga om positionsmarkeringar. Nästa gång är det mesta glömt, och man börjar diskussionen mer eller mindre från början igen, med delvis nya utlösande orsaker, delvis nya deltagare och delvis nya utgångspunkter. Om man ska komma längre än så, måste nog värde- och målsättningsfrågor vara mer integrerade i det normala tänkandet inom ämnet. (Och varför skulle de inte vara det? Varför skulle det inte vara bra om man gör det någotsånär klart för sig medan man forskar vad man tycker att ens forskningsuppgift har för värde och betydelse, givet den uppfattning som man har om vad litteraturvetenskapen bör vara?) Meningsutbyten om sådana värde- och målsättningsfrågor är i huvudsak en metadebatt, och det är klart att den bara kan ägnas begränsad uppmärksamhet. Men de flesta som nu yttrat sig verkar ändå vara överens om att frågorna som det gäller är viktiga för självförståelsen och självförtroendet inom ämnet.²³

Noter

- 1 Två introduktionsböcker på svenska med olika inriktning är Lars Bergströms *Grundbok i värdeteori*, Stockholm 1990 och Torbjörn Tännsjö's *Grundbok i normativ etik*, Stockholm 2000. Två introduktionsböcker på engelska är D.D. Raphaels *Moral philosophy*, 2. uppl., Oxford och New York 1994 och James Rachels' *The elements of moral philosophy*, 2. uppl., New York och Lon-

VÄRDEN I LITTERATUR OCH LITTERATURVETENSKAP

- don 1993. Se också Routledges *Encyclopedia of ethics*, utg. av Lawrence C. Becker och Charlotte B. Becker, New York 2001.
- 2 Jfr Roger Seamons med goda exempel underbyggda översikt i hans artikel "The conceptual dimension in art and the modern theory of artistic value", i *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 59 (2001), ss. 139–151; se ssk. ss. 140 och 145–147.
 - 3 Den fylligaste redovisningen av mitt synsätt ger min bok *Verbal art. A philosophy of literature and literary experience*, Montreal 2000.
 - 4 Philip Davis, *The experience of reading*, London och New York 1992, s. 44.
 - 5 Barbara Herrnstein Smith pläderar för en relativistisk grundhållning till litterära värden i sin bok *Contingencies of value. Alternative perspectives for critical theory*, Cambridge, Mass. och London 1988, väl fortfarande den mest kända och anförda behandlingen av litterär värdeteori. Däremot argumenterar Peter Lamarque och Stein Haugom Olsen i sin bok *Truth, fiction, and literature. A philosophical perspective*, Oxford 1994 (s. 256; jfr kap. 17) för att litteratur är ofrånkomligt förbunden med en förhållandevis avgränsad typ av värde som de kallar "literary aesthetic value".
 - 6 Jag tänker framför allt på tre bidrag: Annelie Bränström Öhman, "Fantasiens jättebin & feministernas förlorade heder", i *TfL* 29 (2000), ss. 33–40; Ulla-Britta Lagerroth, "Intermedialitet. Ett forskningsområde på frammarsch och en utmaning för litteraturvetenskapen", i *TfL* 30 (2001), ss. 26–35; Magnus Nilsson, "Litteraturvetenskapens klassrum", i *TfL* 30 (2001), ss. 46–51.
 - 7 *Litteraturforskningen i Sverige 1989–1996: en evaluering*, utg. av Bo Öhngren, Stockholm 2000, s. 14. Jag utgår från att det aktuella avsnittet är författat av Morten Nøjgaard.
 - 8 Bland svenska litteraturvetare har Lars Lönnroth ofta gjort den sammanställningen. Se t.ex. hans artikel "Ämnet bär på en evig konflikt" i *Svenska Dagbladets särtryck 90-talets humaniora*, utg. av Bo Löfvendahl m.fl., Stockholm 1993, s. 16. (Artikeln publicerades ursprungligen – ändringarna i särtrycket är små – i *Svenska Dagbladet* 4/11 1992, ss. 23–24, under titeln "Den splittrade litteraturforskningen".)
 - 9 Johan Svedjedal, "Uranför marginalen", i *TfL* 29 (2000), ss. 52–59; citerat från s. 57.
 - 10 Se ssk. René Wellek, "Literary theory, criticism, and history" (1960), i förf.:s *Concepts of criticism*, utg. av Stephen G. Nichols, Jr., New Haven och London 1963, ss. 1–20. Tredelningen har emellertid gammal hävd. P.D.A. Atterbom argumenterade t.ex. på 1820- och 1830-talen för att estetiken "består av tre nödvändigt förenade delar: en teoretisk-filosofisk, en historisk och en kritisk del" – jag citerar från s. 10 i Göran Sörboms "Något om estetiken och de estetiska ämnenas skiftande roller i vetenskapvärlden", i förf.:s *Estetik, konst och kritik. Några artiklar och föredrag*, Institutionen för estetik, Uppsala universitet, kurslitteratur, nr 19, Uppsala 1993, ss. 9–14.
 - 11 Jörg Schönert, "Literaturgeschichte", i *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*, utg. av H. Fricke m.fl., bd 2, Berlin och New York 2000, ss. 454–458, ssk. s. 455. Jfr också Klaus Weimars artikel "Literaturwissenschaft" i samma band (ss. 485–489, ssk. s. 485 f.).
 - 12 Utom i Anders Mortensens egen artikel, som jag strax kommer till, spårar jag en sådan särskild omsorg om det estetiska speciellt i Per Erik Ljungs "Textanalysen – en tjänsteflicka" och i Anders Palms "Det heteronoma tillståndet", i *TfL* 30 (2001), ss. 3–9 resp. 10–18.
 - 13 Anders Mortensen, "Om estetikens prioritet", i *TfL* 30 (2001), ss. 36–38; citerat från s. 38.
 - 14 Hur jag ser på beroendeförhållandena mellan textanalys, litteraturhistoria och litteraturteori finns

- närmare beskrivet i min artikel "Litteraturens och litteraturvetenskapens särart", i *Nordisk estetisk tidskrift* nr 14, 1995, ss. 69–79, ssk. ss. 75–79.
- 15 Anders Johansson, "Till vad behövs litteraturvetenskap? Om en frågas frånvaro i svensk litteraturforskning", i *TfL* 29 (2000), ss. 5–12. Första citatet från s. 11, de övriga från s. 10.
- 16 *Ibid.*, s. 11.
- 17 *Ibid.*, s. 8 f.
- 18 *Ibid.*, s. 8.
- 19 Här vill säkert många invända, att det inte finns någon skarp gräns mellan det "objektiva" och det "konstruerade". Det är alldeles riktigt, men det träffar inte min invändning, som går ut på att de "sanningar" som Anders Johansson talar om är konstaterbara på vanligt vetenskapligt sätt i den mån som de är objektiva och att urskiljandet av dem inte kan legitimeras med verkens hjälp i den mån som litteraturvetaren har konstruerat dem på egen hand.
- 20 Jfr min *Verbal art*, ssk. ss. 117–122 och 127–131 och där anförd litteratur. I engelskspråkig litteraturteori och estetik kom väl de viktiga uppgörelserna med idén om litteratur och konst som bokstavligen sanningsförmedlande redan på 1940-talet – jag tänker på bidrag som John Hospers' *Meaning and truth in the arts*, Chapel Hill 1946 och Cleanth Brooks' uppsats "The heresy of paraphrase" i hans bok *The well-wrought urn. Studies in the structure of poetry*, New York 1947, ss. 192–214.
- 21 Louise Vinge, "Litteraturvetarens uppgift och ansvar", i *TfL* 30 (2001), ss. 52–56; citatet från s. 52.
- 22 *Ibid.*, s. 55 f.
- 23 Ett hjärtligt tack till Staffan Carlshamre och Margareta Petersson, som läst och kommenterat en näst sista version av essän och gett uppslag till flera förbättringar av texten.

Morten Nøjgaard

Tanker om litterær vurdering

Är det bra att läsa? Ingen förnekar värdet av sådan läsning som ökar vår kunskap. Men skönlitteraturen [...], gör den oss bättre? Kan man lita mer på folk som läser än på dem som inte gör det?

(Olof Lagercrantz, *Om konsten att läsa och skriva*, Malmö 1985)

Igennem de seneste årtier har en hel del forskere gjort opmærksom på, at vurderingsspørgsmålet er blevet litteraturvidenskabens stedbarn. Med strukturalismens dominans i humanvidenskaberne blev den klassicistiske doktrin så at sige vendt på hovedet; kritikens endemål var ikke længere at udpege åndens mesterværker, at skelne skidt fra kanel, men objektivt at studere åndsprodukternes opbygning, funktionsmåde og sociale rolle. Den finale årsagsbetragtning (den teleologiske) blev bandlyst til fordel for den videnskabelige årsagsbetragtning (den kausale), der igen blev fortrængt af den rene systembetragtning. Ræsonnementer 'ante rem' blev først erstattet af ræsonnementer 'post rem', dernæst af ræsonnementer 'in re'. Enhver vurderende betragtning forsvandt fra litteraturforskernes horisont: man måtte ikke kompromittere sig med uvidenskabelige subjektive holdninger. Mange kritikere tog med kyshånd imod denne fritstilling; nu kunne de med god samvittighed hengive sig til subjektivitetens lystfulde evidens. Således svarer den kendte kritiker (og forfatter), Angelo Rinaldi, der i øvrigt lige er blevet indvalgt i Académie française, på en interviewers spørgsmål om, hvilke værdikriterier han anvender som kritiker, kort og godt således: "De er helt og aldeles subjektive" ("Ils relèvent du domaine de la subjectivité la plus pure." *Lire*, octobre 1998, s.51).

En typisk repræsentant for den asketiske strukturalisme er Gérard Genette. I en artikel fra 1987 deler Genette poetikken op i tre discipliner, hvoraf ingen levner plads for vurdering: 1) den generelle litteraturteori, som eftersporer litteraturens formelle invarianter; 2) litteraturhistorien, "som naturligvis intet har med vurdering at bestille" (en påstand der i øvrigt – naturligvis! – er indlysende forkert) og endelig 3) kritikken, som den udøves i dagblade og tidsskrifter, og som heller ikke

har noget med vurdering at gøre, fordi den først og fremmest stræber efter identifikation med værket og dermed har som mål formidling af forfatterens hensigter – også dette en højst overraskende påstand, som vi skal helt tilbage til Maupassants berømte fortale til *Pierre et Jean* (1888) for at finde kilden til:

Kritikeren, som må være uden fordom, uden forudfattede meninger, uden doktrinære ideer, uden tilknytning til nogen kunstnerretning, skal forstå, skelne og forklare de mest modstridende tendenser, de mest modsatte temperamenter og godtage de mest forskelligartede bestræbelser.

Den almindelige opfattelse i strukturalismens dage var, at det var dagbladskritikens og essayistikkens opgave at tage sig af alt det eksistentielle, herunder den personlige holdning til kunstværkernes værdi:

Evaluation has been a peripheral, if not discretited, activity in literary study for a considerable time, the consequence of an unreflective positivism. Since an evaluation of a work cannot be objectively verified, it can only be regarded as an expression of a subjectivity, which by definition is unreliable.

(Goodheart 14)

Udgangspunktet for mine overvejelser om litterær vurdering er, at denne opfattelse grundlæggende er gal, fordi den vurderende erkendelse er et grundvilkår for selve eksistensen af det litterære værk: uden vurdering intet værk! I takt med humanvidenskabernes semiotiske og pragmatiske vending ser vi da også, at vurderingsspørgsmålet bliver sværere og sværere at komme uden om. Et slående eksempel er de senere års europæisk-amerikanske kanondebat: findes der mesterværker? Er der værker, som det er uomgængeligt for en given kultur at læse og fortolke?²

Vurderingens nødvendighed forudsættes allerede af det enkle faktum, at al litteratur på den ene eller den anden måde drejer sig om værdier, normer, livssyn. Det, der får mig til at læse litterære tekster, er mit behov for at se, hvordan andre mennesker har det med tilværelsen. Jeg ønsker altså at afprøve mit eget livssyn for at se, om det kan holde, om det skal ændres, eller om det måske bør forkastes. Læsning er en værdiorienteret aktivitet:

The paradoxical structure of value as immanent transcendence is what enables and requires us to recognize that it is only in the absolute putting of the "we" at risk that we can realize the possibilities of our humanity.

(Connor 33)

Kunne videnskabsmanden imidlertid ikke skubbe dette faktum til side, fordi det jo kun vedrører den enkeltes eksistenssituation? Nej, det er ikke muligt, for også den videnskabelige analyse kræver, at værket først er læst og forstået, før analysen kan sættes i gang:

TANKER OM LITTERÆR VURDERING

Og siden kunst per definition har med værdi at gøre, drejer det sig om at foretage en permanent og nødvendig vurdering på dette område.

(A. Bo-Rygg, anm. af D. Favrhojdt, in: *Kritik* nr. 150, årg. 34, 2001, s. 105)

Denne erkendelse er den centrale for forståelsen af vurderingens nødvendighed. Også for mig som forsker eksisterer værket kun som meningsbærende tegn, såfremt jeg har erkendt, fortolket og vurderet dets værdiorienterede udsagn. Ellers foreligger der blot for mig en tilfældig kæde af ligeværdige udsagn uden sammenhæng og begivenheder og tanker.

Vi kan således starte med at slå fast, at det litterære vurderings spørgsmål har form af et paradoks. Jeg har sagt, at for at forstå værket, skal jeg kunne vurdere det. Men da vurdering uomtvisteligt er en subjektiv proces, kan min videnskabelig analyse egentlig ikke inddrage dette vurderingsaspekt, for så bliver min analyse lige så subjektiv som vurderingen. Og så er der ikke så megen mening i at lave litterær analyse. På den anden side er en analyse, der fortrænger vurderingen, et falsum, for i alle mine tekstudlægninger ligger skjult min opfattelse af værkets værdier. Der er ingen vej uden om Connors konklusion: "I recommend the acceptance of the radical self-contradiction and unabatable paradox of value" (s. 2). Litterær kritik må leve med dette vurderingsparadoks, med mindre man da vil lade sig nøje med den sociologisk-statistiske metodes værdirelativisme, som den findes f.eks. hos Pierre Bourdieu:

Frembringeren af kunstværkets værdi er ikke kunstneren, men produktionsfeltet forstået som et trosfelt, der frembringer kunstværkets værdi som en fetich ved at frembringe troen på kunstnerens skaberkraft.

(1992, s. 318)

Når man vil opstille en vurderingsteori, der gør det muligt at leve med vurderingsparadokset ved at gøre værdidømmene intersubjektivt acceptable som grundlag for en kritisk dialog mellem forskellige fortolkere, er første trin på vejen en analyse af den vurderende proces, hvorved jeg forstår det at udtale sig vurderende om et kunstværk. Hvad er det egentlig, vi gør, når vi fælder en værdidom om et litterært værk? Denne dagligdags handling, der altså er nødvendig for at værket overhovedet kan komme til eksistens i min bevidsthed som digterisk tekst, er i virkeligheden en ganske sammensat proces. For det første forudsættes selvfølgelig, at jeg accepterer selve den pagt, som ligger til grund for al litterær kommunikation, nemlig at der foreligger et "værk" med et bestemt budskab. For det andet må jeg mene, at dette værk er bærer af bestemte egenskaber, som skal værdisættes, når de træder frem i en bevidsthed, ved at sættes ind i bestemte normsystemer. For det tredje må jeg antage, at disse normsystemer findes i værket, selvom de kun kan erkendes, når de bringes i forbindelse med de værdiforestillinger, læseren selv bringer med til mødet med værket.

Alle de træk, der indgår i denne definition, rummer mange problemer. Det første, værket eksistensmodus, lader jeg ligge; dets fantomagtige karakter er glimrende beskrevet af Pettersson ud fra et skeptisk grundsyn. Det afgørende i vurderingssammenhæng er at slå fast, at det, vi vurderer, ikke er værket som sådant (hvad vi nu vel kan forstå ved det), men en bestemt forestilling om værket, dvs. værket, sådan som jeg har forstået det. Med andre ord forholder jeg mig vurderende til bestemte værdiegenskaber, som jeg mener at have fundet i værket. Jeg noterer en passant, at vi her møder det næste af vurderingsteoriens mange paradokser. For selv om den ontologiske analyse, der beskæftiger sig med den måde, det litterære værk er i tilværelsen på, med nødvendighed fører os til den erkendelse, at vurderingens genstand er en bestemt forestilling om værket, ikke værket selv, så fører en udsagnslogisk analyse af domsudsagnets præsuppositioner lige så nødvendigt til at antage værket objektive eksistens. Jeg kan nemlig ikke fælde en vurderende dom om et litterært værk uden at forudsætte, over for min samtalepartner, at vi er enige om, at der i en eller anden objektiv forstand for os begge foreligger den perciperbare genstand 'dette bestemte litterære værk'. Ellers ville vurderingen blot fremtræde som et vilkårligt, absurd udsagn, frit i luften svævende. Vi kan formulere dette paradoks således:

Når jeg vurderer, forholder jeg mig ikke til værket som sådant, men til en bestemt her-og-nu forestilling om værket. Alligevel forudsætter al vurderende tale på en eller anden måde litteraturværkets objektive eksistens.

Lad os dernæst undersøge, hvad det vil sige, at det, jeg vurderer, ikke er værket som sådant, men bestemte værdiegenskaber ved værket. Når jeg vurderer, taler jeg med nødvendighed om visse egenskaber, som jeg hævder, findes i værket. Men det er en illusion, for disse egenskaber er jo bundet til de værdiforestillinger, som den konkrete læsning fremkalder i min bevidsthed; som sagt, vurderer jeg ikke værket i sig selv, men værket "som jeg har forstået det". Det er min læsning, der for mig fremkalder overbevisningen om netop de egenskabers eksistens. Derfor kan jeg ikke have nogen garanti for, at min æstetiske dom er intersubjektivt kontrollabel og kommunikerbar. Det er dette forhold, der får værdirelativister til at hævde "den litterære diskurs' mangel på objektive egenskaber" (Lafarge 47).

Det næste stærkt problematiske led i den litterære vurderingsproces er værket værdiegenskabers "indsætning" i bestemte normsystemer. Det er jo en kendsgerning, at den værdidom, der opstår i mit sind som et nødvendigt resultat af mit møde med (min perception af) bestemte værdiegenskaber i værket, består i at bringe værdiegenskaberne i forbindelse med bestemte vurderingskriterier; jeg kan jo ikke lade være med at forholde mig til værket værdiudsagn. Hvor kommer nu disse vurderingskriterier, disse normsystemer, fra? Det er i alt fald ikke noget, jeg selv har fundet på. De er altså kommet til mig "udefra", selvom jeg selvfølgelig efterfølgende har assimileret dem, så de er indgået i mit eget værdisystem.

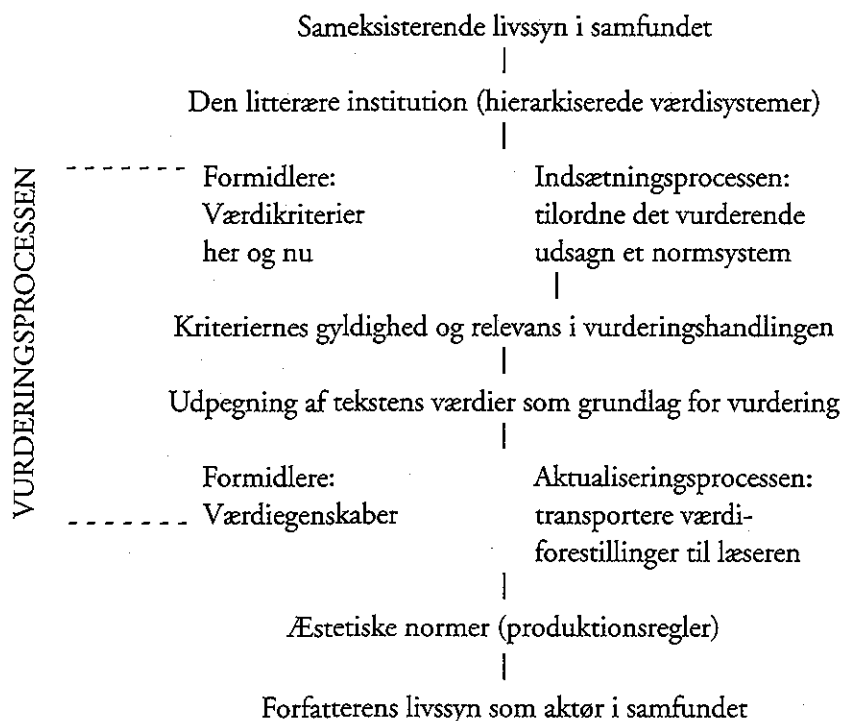
TANKER OM LITTERÆR VURDERING

Set i dette lys fremtræder vurderingsprocessen som underkastet et dobbelt paradoks. Jeg bedømmer et værk, som ikke i egentlig forstand, "i sig selv", er genstanden for min dom (for det er altså de i min bevidsthed fremtrædende værdiegenskaber). Samtidig formulerer jeg en dom som værende min, skønt selve dommens præmisser, dens kriterier, ikke i nogen rationel forstand kan siges at være mine egne. Normer som 'harmonisk', 'sublimt', 'komplekst' er overindividuelle størrelser, der varierer efter sociale, ikke efter individuelle påvirkninger:

Den enkelte vurderer ikke som isoleret subjekt, men ud fra sit kulturfællesskabs værdi- og dannelsesbevidsthed.
(Hass 752)

Selve det normbegreb, jeg har indført her, er naturligvis også en problemfyldt størrelse. Som læsere råder vi over ikke ét, men over et større antal vurderingssystemer, der ikke engang behøver at være indbyrdes forenelige. Derfor må jeg, hver gang jeg konstituerer et værk ved at tolke det, tage stilling (mestendels ubevidst) til, hvilke normer jeg denne gang vil lægge til grund for min forståelse og min vurdering. Det er derfor, vi kan svinge ganske meget i vores opfattelse af "det samme" værk.

Alle disse overvejelser kan samles i følgende model af vurderingsprocessens mange etaper:



Jeg kan ikke fjerne alle disse erkendelsesteoretiske vanskeligheder, men jeg mener det muligt at give den litterære vurdering et intersubjektivt grundlag, hvis man kan opstille de fællesmenneskelige betingelser, den æstetiske dom må opfylde for at blive anerkendt som fældet på et korrekt grundlag. Jeg vil forsøge at nærme mig dette mål ved for det første at definere, hvad det er for en slags domme, der overhovedet kan fældes om litteratur, og for det andet hvad det er for en slags kriterier, der kan anvendes som grundlag for vurderingen.

Jeg mener, at alle vore mangeartede vurderingsudsagn om litteratur lader sig forstå som varianter af bare to domstyper. Vi vurderer nemlig altid det litterære værk i henhold til enten dets erkendelsesværdi eller dets oplevelsesværdi. Vi kan således føre alle domme tilbage til et af de to følgende udsagn:

- A) Værkets udsagn er sande eller falske.
- B) Værkets udsagn fremkalder lyst eller ulyst.

Ingen yderligere reduktion er mulig. A kan ikke reduceres til B, trods det psykologisk nærliggende heri, hvis man antager, at enhver menneskelig handling i sidste instans er drevet af lyst. Det ses af, at der ofte forekommer konfliktfyldte, men uløselige krydsninger mellem de to slags domme; feks. således: "jeg erkender, at værkets budskab er sandt, men denne sandhed indgyder mig væmmelse". Litteraturhistorien viser os talrige, men altid mislykkede forsøg på at få de to typer til at smelte sammen; tænk blot på romantikkens utopi om sandheden i følelsen. Utopien kan naturligvis føres tilbage til Platons tanke om det skønne som sandhedens fremtrædelsesform, en tanke der på smukkeste vis er videreført i titlen på pavens encyclica om forholdet mellem sandhed og frihed: "Veritatis splendor" (sandhedens stråleglans).

Mange vil nok synes, at min opstilling af de to typer udgør en voldsom forenkling af virkelighedens kunstdomme, men vi skal nu se, at disses forskelligartethed opstår ved, at de to domstyper anvendes om forskellige sider af det litterære værk alt efter, i hvilket perspektiv værket betragtes. Det er først, når vi på denne måde har specificeret domstyperne, at vi så at sige kan opstille den litterære vurderings spilleregler. Grundlaget er en beskrivelse af de kommunikationsfaktorer, der træder i funktion, når vi fælder en æstetisk dom, nemlig værkets forhold til det oplevende subjekt og værket som sprogligt tegn. På det grundlag kan vi udspecificere domstyperne efter følgende fem perspektiver:

- 1) det semiotiske perspektiv
værkets forhold til kommunikationsinstanserne

TANKER OM LITTERÆR VURDERING

- 2) det pragmatiske perspektiv
værkets funktionalitet
- 3) modalitetsperspektivet
vurderingens tidsperspektiv
- 4) intensitetsperspektivet
værdioplevelsens følelsesmæssige styrke
- 5) strukturperspektivet
værkets "indre" egenskaber som bevidsthedsfænomen

Inden jeg behandler kommunikationsinstanserne, skal jeg som eksempel på specificerede typer anføre udsagn om et værks "nytteværdi". Det er i virkeligheden type A-domme indsat i et tidsperspektiv, for det nyttige er ikke andet end det sandes fremtid. Når man f.eks. roser et værk for at vise landarbejdernes usle kår i 1890'erne, mener man jo, at det afslører en sandhed, som bør medføre forandringer i samfundet. Ud fra intensitetsperspektivet kan vi tilsvarende henføre alle de domme, der vedrører et værks skønhed, til type B-domme. Denne kategorisering kan måske overraske, for i hele vores kulturelle tradition har det skønne været hovedkriteriet for den æstetiske dom og kunne derfor synes at måtte udgøre en type for sig. Det ville også være den korrekte løsning, hvis man kunne tillægge værket konstante og helt objektive værdiegenskaber, hvad den klassiske æstetik da også gør. Deraf de mange forsøg på at grunde skønhedsoplevelsen på matematiske – altså strengt objektive – kriterier, jvf. skulpturens "gyldne snit" eller de pytagoræiske forestillinger om de matematiske formlers evige skønhed (jvf. Horn 185 f.). Går man derimod ud fra den faktiske læsers individuelle vurdering, må man konstatere, at den, der erklærer et værk for "smukt", dermed blot meddeler, at det for ham har haft en betydelig oplevelsesværdi samtidig med, at der opstilles en norm for tilhørerens vurdering.

I den forbindelse er det vigtigt at understrege, at som kommunikativ handling er vurderingsdommen altid rettet mod den anden. Her kan man med fordel anvende Sartres handlingsmodel. Når jeg "autentisk" udfører en handling, postulerer jeg samtidig, at den udgør en model af almen gyldighed, eller mere præcist: jeg forpligter mig til at acceptere, at den anden, der i samme situation udfører samme handling, handler moralsk korrekt. Vi møder her, hvad man kunne kalde vurderingens læserparadoks: min egen vurdering eksisterer ikke intersubjektivt, hvis jeg ikke accepterer andre læsers vurdering.

Umiddelbart forekommer den æstetiske dom nok de fleste som noget af det mest personlige, der tænkes kan. Den skulle altså adskille sig fra de domme, vi fælder som sociale væsener, i vort samvær med andre. Disse defineres af Max Weber som "praktiske (dvs. praksisorienterede) vurderinger af et gennem vore handlinger

påvirkeligt fænomen som forkasteligt eller påskønnelsesværdigt". Den æstetiske dom har naturligvis ikke til hensigt at påvirke værket (selvom synspunktet måske nok kunne forsvares!). Derimod er det klart, at den tilsigter at påvirke min samtalepartners dom. Heri ligger videre, at i samme øjeblik, jeg udsiger en æstetisk dom som led i en kommunikationsproces, åbner jeg den så at sige for den andens reaktion; dvs. at jeg har integreret den andens forventelige dom i min formulering. Dommen bliver altså i Max Webers forstand en praksisorienteret vurdering, der fungerer som instrument for social kommunikation. Kort sagt, mit personlige værdisagn bliver absurd, hvis det ikke tager sigte på at fungere intersubjektivt. Man kunne derfor også formulere vurderingens læserparadoks således:

Jeg kan godt føle mig ligelad med næstens vurdering, men uden næstens tilslutning, mister min vurdering sin legitimitet.

Den dom om et litterært værk, der ikke tilsigter at påvirke den andens opfattelse, har slet ikke noget at gøre med litterær vurdering. Den tilhører den personlige subjektivitetssfære og behøver end ikke at udtrykkes i sprog; den kan f.eks. bestå i fysiologiske reaktioner som tårer eller gåsehud.

I denne sammenhæng udgør den såkaldte æstetiske oplevelse et særskilt problem. Mange mener nemlig, at den oplevelse, det æstetisk fuldendte, "smukke" værk giver læseren, er af en anden art end alle andre psykiske reaktioner. Den hensætter mennesket i en tilstand hinsides sandhed og lyst, der minder om den religiøse ekstase (jvf. udtrykket "furor poeticus", den poetiske rasen). Hvordan det nu end psykologisk forholder sig hermed, er det nok i vores sammenhæng at minde om, at den æstetiske oplevelse i så fald ikke er specifik for oplevelsen af kunst, eftersom samme psykiske reaktion kan fremkaldes af meget andet end af kunst, f.eks. af naturoplevelser ("en betagende solnedgang").

Særlig for litteratur er i øvrigt, at det "smukke" værks modsætning ikke er det "grimme" værk, som det er tilfældet i musik og især i de bildende kunster ("en grim statue"). Modsætningen er snarere det "kedelige / intetsigende" værk. Bruges ordet grim om et litterært værk, skifter ordet betydning til "moralsk forkastelig" o.lgn. Forskellen antyder, at litteraturens æstetiske oplevelser er mere bundet til kognitive værdier end de øvrige kunstarters.

Inden jeg går over til at behandle vurderingskriteriernes systematik, er det vigtigt at understrege, at jeg i denne fremstilling holder mig til den enkelte læsers oplevelse af værket. Jeg inddrager således ikke, hvad man kunne kalde vurderingens systemperspektiv, dvs. værkets værdi ud fra dets funktion i et socialt system. I et sådant perspektiv kommer værdidommen til at bestemme den rolle, det bestemte værk har spillet i den litterære institution, det som kulturelt fænomen er en aktør i. Værkets systemværdi bestemmes således i domme af historisk-sociolo-

gisk art; de vedrører de litterære formers og genrers historie samt litteraturens produktions- og receptions-historiske forhold. Ræsonnementerne er her overvejende sociologiske, men kan også være psykologiske.

Et værks systemværdi, altså dets rolle i den litterære institution, kan f.eks. måles ved, at man tænker sig værket fjernet fra inventaret. Hvis systemet i så fald skifter natur, har værket en betydelig systemværdi. Betragtningmåden er naturligvis kun rigtig operativ over for litteraturhistoriens mest indflydelsesrige værker. Tænker man sig f.eks. *Madame Bovary* ikke-eksisterende, vil hele det 19. århundredes litteraturhistorie skifte karakter, hvorimod man trygt kunne fjerne et par af Balzacs romaner, uden at litteraturhistorien af den grund skulle skrives om.

Bemærk, at hvis man grunder sin dom på værkernes systemiske værdi, er det indlysende korrekt at tale om "store værker" eller om "elitelitteratur" over for "triviallitteratur". Systemisk set kræves både "fortrop" og "bagtrop", de to afhænger gensidigt af hinanden i et strukturelt forudsætningssystem. Det er også i dette perspektiv, det giver mening at tale om litterære generationer og om større eller mindre grader af originalitet.

Når vi skal fastlægge, hvilke kriterier det er legitimt at anvende i den konkrete udformning af de to domstyper, må hovedkravet være, at kriterierne skal være så tekstnære som muligt. Kun derved opnås størst mulig intersubjektivitet; vi skal kunne pege på, hvor de værdiegenskaber, vi grunder vores dom på, befinder sig i teksten. Dette krav om værdidommens tekstnærhed kan yderligere præciseres, for den litterære vurdering vedrører ikke værket som sproglig genstand blandt andre, men som tekst, der bærer et digterisk univers med et budskab. Som mental operation må vurdering altid forholde sig til værkets udsigelsesplan: vi vurderer ud fra en forestilling om værkets intentionalitet. Det vil konkret sige, at vurderingen i første række beskæftiger sig med den måde, hvorpå teksten udformer forbindelserne mellem meddelelsens tre hovedinstanser. Vi får således tre hovedkategorier af vurderingskriterier:

Værk og læser

Værk og forfatter

Læser og forfatter

De tre relationer, som altså konstituerer vurderingens hovedkategorier, har to forskellige fremtrædelsesformer, en individuel og en social. Det hænger sammen med, at litteraturens udsigelsesinstanser har det særtræk, at de altid er fordoblede (se herom *Det litterære værk* § 51 ff). På den ene side er de repræsenterede af konkrete individer, som pr. definition adskiller sig fra alle andre: forfatterpersonligheden er helt sin egen. Betragter man meddelelsesforbindelserne i dette individuelle perspek-

tiv, lægger man i sin vurdering vægt på værkets *eksistentielle* værdier. På den anden side står læser- og forfatterinstanserne også for noget andet end sig selv; de repræsenterer så at sige samfundets holdninger og forventninger. Som læser føler man sig også som en del af et kulturelt fællesskab, ligesom forfatteren også taler efter bud "fra højere sted". Når man anskuer værkets værdier ud fra dette sociale perspektiv, vil vurderingen dreje sig om dets *moralske*, dvs. almenmenneskelige værdier.

Ved at indsætte meddelelsens tre hovedforbindelser i det individuelle og det sociale perspektiv bliver det muligt at opstille rummelig almengyldig model for de typer kriterier, der kan begrunde værdidomme om teksten som budskab:

Forbindelse mellem meddelelsens hovedinstanser:	Afsender-modtager-perspektiv:	Værdikriteriernes art:	Konkrete kriterier:	Domstyper: kognitive (A) emotive (B)
Læser-værk	Subjekt (individ) Publikum	Oplevelsesværdier (eksistentielle)	Lyst Legitimitet	B
Forfatter-værk	Skaber Samfund	Sandhedsværdier	Oprigtighed Realisme	A
Forfatter-læser	Individer Sociale væsener	Fascinationsværdier	Personlighed Stil	A + B

Værkets eksistentielle værdier vedrører i første række mit eget forhold til værket. Det udtrykkes sædvanligvis i domme om værkets skønhed, altså om det behag / ubehag, jeg føler ved værket (jvf. ovenfor). De tekstnære kriterier begrunder dommen ved at henvise til værkets "æstetiske" egenskaber, f.eks. sammensathed, énhed, helhed, sammenhæng, hierarki, autonomi osv. Dernæst vedrører de eksistentielle værdier de domme, jeg fælder som socialt væsen vedrørende værkets betydning for mig og min "gruppe": er de værdier, værket forudsætter, i overensstemmelse med vore normer, er de altså "legitime"? Jeg spørger ikke, om værdierne er sande eller falske, men om hvorvidt det er "tilladeligt" at vække netop de følelser i publikum. Fremmer værket en harmonisk socialisering, eller må det fordømmes som samfundsnedbrydende? Med den type udsagn indsætter vi de eksistentielle kriterier i et fremtidsperspektiv; vi fælder moralske domme om værkets sociale nytte: er det livsbekræftende, konformt ("fordummende") eller frigørende ("emancipatorisk")?

Sandhedsværdierne har helt forskellig fremtrædelsesform alt efter, om vi tænker på forfatteren som skabende individ eller som samfundets talerør. I første tilfælde ser vi

på, om værket budskab er et sanddru udtryk for forfatterens personlighed. Vi tager altså stilling til, om den stemme, der taler til os gennem teksten, virker oprigtig, ikke sigter mod at føre os bag lyset; herved inddrager vi ofte, hvad vi kan vide om forfatterens liv og færden. Negative domme ud fra denne type kriterier er velkendte fra kritik af populærlitteratur, hvor forfatteren blot producerer en vare efter markedets behov og altså "lyver". Drejer det sig inden for denne type relation om forfatteren som socialt væsen, går vurderingen på hans budskabs overensstemmelse med den virkelighed, han påstår at skildre, hvorved vi som læsere naturligvis må inddrage vor egen viden om de skildrede forhold eller basere vores domme på analogier med den verden, vi kender til. De tekstmære kriterier hentes her fra den litterære realismes nuancerede begrebsapparat. "Bøjer" man de sociale sandhedsværdier i fremtid, fældes værdidommene på grundlag af værket vision: er det lykkedes forfatteren at fremstille en mulig og måske ønskelig, men endnu ikke eksisterende verden?

De vurderingskriterier, der forholder sig til forholdet mellem forfatter og læser, er nok de vanskeligste at få fat på, men er blandt de hyppigst anvendte. Vanskeligheden består i, at denne type domme ofte dannes af en "grumset" blanding af A- og B-domme. Alle læsere må imidlertid i deres domme tage stilling til denne relation. En hovedårsag til at læse litteratur er jo, at jeg har behov for at kigge ind ad andre menneskers vinduer og derved afprøve mig selv i mødet med andre. Det er litteraturens evne til både at give os indsigt i andres liv (type A-domme) og til at delagtiggøre os i deres livsoplevelse (type B-domme), som udgør dette vurderingsområde. Ser vi på digtningen som mødet mellem to sjæle, bliver hovedspørgsmålet for læseren, om læsningen har ladet ham møde en spændende personlighed, en betagende skikkelse. Det drejer sig altså om værket evne til at fascinere os, til at gøre det muligt for os for en tid at identificere os med et andet menneske. Et vigtigt delområde er desuden spændingsfeltet mellem "privat" og "offentlig". Det ligger i litteraturens væsen, at det eksklusivt private nemt opleves som uvedkommende, som "faldende uden for litteraturen", fordi det ikke tillader den spaltning af udsigelsesinstanserne, som er nødvendig for, at værket kan fungere som et psykiske forsøgsfelt, hvor vi uden direkte risiko kan sætte vores egen identitet på prøve. For at vurdere værket positivt, skal jeg på en eller anden måde opleve den personlighed, der træder mig i møde i værket, som "eksemplarisk". Min værdidom går altså i den henseende på personlighedens almene karakter. Som nævnt er værdidomme inden for dette område ofte præget af svært gennemskuelige sammenkædninger af de to domstyper. Således siger vi f.eks., når vi vurderer børnelitteratur, at det opdragende værks fascinationskraft kun er legitim, hvis det samtidigt sigter mod at vise barnet verden, som den faktisk er (dvs. som jeg som læser og dommer mener, den ser ud).

Den måde, hvorpå digterens personlighed umiddelbart viser sig for læseren i værket, er stilen. Man kan jo holde af et værk alene, fordi man begejstres af dets

sprog. Stilbaserede vurderinger er gode eksempler på ”grumsede” domme, fordi de meget ofte blander det individuelle med det sociale. Når man udtaler sig om værket stil, har man fornemmelsen af at karakterisere det i dets helt særegne individualitet; en sådan opfattelse har også sin berettigelse, når vi taler om udpræget lyriske tekster. Men i virkeligheden er det særegne ved en fascinerende stil snarere, at den gør sproget til et mødested mellem to sociale væsener. Det er faktisk det, der var meningen i Buffons berømte udsagn: ”Stil er mennesket selv” (1753). Stildomme vedrører netop i reglen ikke sproglige egenskaber ved det unikke værk, men de fælles træk ved en samling af tekster (f.eks. en digtsamling), der således tolkes som udtryk for en sproglig personlighed. Når jeg fryder mig over en forfatters sprog, er det, fordi det bringer noget nyt i forhold til det dagligsprog, jeg selv betjener mig af, og som jo i et og alt er et socialt fænomen. De tekstnære stilkriterier vedrører forfatterens sproglige kreativitet, hans evne til at give læserens sprog nye dimensioner, sprogets mangetydighed eller klarhed, dets humor og musikalitet.

I kategoriseringen af vurderingskriterierne kan de tre forbindelser mellem udsigelsesinstanserne suppleres med en fjerde, nemlig værket forhold til den sproglige kode; i semiotikken kalder man det forholdet mellem tegn og interpretant. Set herudfra kan vi etablere et særligt vurderingsområde, der afgrænses af begrebsparket klarhed – dunkelhed. Sådanne domme ligger tæt op ad stildommene, fordi også de vedrører værket sproglige udformning. Det særlige er, at kodedommene angår værket forståelighed, som vi også kunne kalde dets sproglige legitimitet: ”kan forfatteren virkelig tillade sig at udtrykke sig i et så svært tilgængeligt sprog, som han gør?” eller ”forfatteren lefler for publikum”. Fra praktisk kritik ved vi, at den type domme er uhyre almindelige; man anklager værket for at være dunkelt eller roser det for at være let tilgængeligt. Vurderingsmæssigt er sådanne kriterier meget uhåndterlige, fordi der ikke er nogen entydig forbindelse mellem kriterium og værdi. Er det f.eks. uden videre en svaghed, at værket opleves som ”dunkelt”? Det kan det ikke være, for det digteriske sprog er jo netop defineret ved at være ”anderledes” end dagligsproget og derfor mindre let tilgængeligt. Omvendt er det ikke nødvendigvis en dyd, hvis værket er ”klart”, hvis den gennemsigtige udtryksform i virkeligheden dækker over en flad og forsimplet tanke.

Som intentionalt, menneskeskabt fænomen må det litterære værk først og fremmest vurderes ud fra sit formål. Derfor må en tekstnær værdidom anstændigvis tage sit udgangspunkt i værket erklærede (eller formodede) formål. Første trin i vurderingsprocessen må altså være en afvejning af, om det lykkes værket at nå sit mål; det var netop det uomgængelige krav, Maupassant stillede til kritikeren i citatet ovenfor s. 23. Bagefter kan man så forholde sig til formålet som sådant. Det mente Maupassant selv ikke var legitimt, men allerede i samtiden gjorde man opmærksom på nødvendigheden heraf:

TANKER OM LITTERÆR VURDERING

De tilføjer, at [kritikeren] "kun må vurdere resultatet efter den kunstneriske stræbens natur." Hvorfor skulle han ikke også vurdere selve denne stræbens natur? Vil De nægte ham retten til at have sine egne præferencer?

(Jules Lemaître i brev til Maupassant, cit. i Garnier-udgaven af *Pierre et Jean*)

Under alle omstændigheder kan vi slå fast, at en vurderingsteori forudsætter en funktionsteori. Heller ikke denne indtager nogen særlig fremtrædende plads i de gængse indføringer i litterær analyse. Hvis den overhovedet omtales, er det i reglen blot for at henvise funktionslæren til litteratursociologien. Når det er nødvendigt at inddrage funktionen i vurderingsteorien, skyldes det det indlysende faktum, at der i enhver læsers forståelse og fortolkning indgår antagelser om legitimiteten af det formål, værket udgiver sig for at tjene. Den engelske kritiker D. Daiches siger det på denne måde:

[...] for at blive i stand til at fælde en ansvarsbevidst værdidom om et litterært værk må kritikeren vide, hvad litteratur er og gør, må have visse almene forestillinger om dets natur og funktion.

At vurdering forudsætter funktion, er sådan set en ren banalitet, for hvilken værdi kunne vel digterværket tillægges, hvis det slet ikke tjente noget formål? Det er ren illusion at tro, at man nogensinde læser et værk "for dets egen skyld", som for at gøre det en tjeneste. Nej, det er en selv, man vil "gøre en tjeneste"; man vil opnå noget ved sin tilegnelse, enten fornøjelse eller belæring (eller begge dele). Al læsning er formålsorienteret, og derfor indgår der i al vurdering forestillinger om litteraturens formål. Ganske vist hævder mange kritikere og måske især forfattere, at litteraturens adelsmærke er, at den er "unyttig", ikke har noget formål – kunstværket skulle være "autotelisk" –, at den hviler i sig selv – værket er "autonomt", osv. Alle disse bestemmelser dækker imidlertid over samme enkle faktum, nemlig at litteraturen ikke tjener de *samme* formål som andre tekstbaserede menneskelige aktiviteter. Fejlen består i, at man i sædvanlig æstetisk teori blander væsens- og formålsbestemmelser sammen.² Beskæftiger man sig med den litterære teksts eksistensmodus, giver det mening at tale om selvberoenhed og selvformål, men en vurderingsteori må nødvendigvis bygge på en forståelse af litteraturens formål.

Der hersker ingen enighed i forskningen om, hvordan man skal opstille en litteraturens funktionsteori. Det grundlæggende problem er, at en sådan teori kun lader sig konstruere ud fra *læserens* oplevelse af disse formål. Forfatterens formål med at producere kan jo ikke vedkomme os i denne sammenhæng, selvom netop de er grundlæggende i den klassiske retoriske tradition, som jo primært sigter mod at opdrage unge mennesker til gode talere. Indtil videre er det ikke lykkedes at finde overbevisende konstanter i læserens oplevelsesspektrum, bl.a. fordi man ikke ved, hvordan man skal kombinere de individualpsykologiske formål (f.eks. "litteratur er

personlighedsudviklende”) med de samfundsorienterede (”litteratur er samfundskritisk”). De sidste er de hyppigste i vor tid, men ikke nødvendigvis de vigtigste.

I det følgende forsøg på at give en oversigt over litteraturens funktioner vil jeg gå ud fra de to grundlæggende domstyper, A og B, altså udsagn om værkets sandhedsværdi og udsagn om værkets oplevelsesværdi. På det grundlag mener jeg, man kan opstille et simpelt inventar med fire funktioner, når vi altså holder os til de typer funktioner, en læser kan tillægge værket. Jeg vil ikke bygge funktionsteorien på en psykologisk analyse af læserreaktioner, ej heller på disses socialpsykologiske sammenhænge, og endelig heller ikke på værkets reception som udtryk for reaktioner i den litterære institution (det sociologiske perspektiv).

Mit udgangspunkt er den vurderende læsers udsagn om det litterære værk. Hvis det nu er rigtigt, at alle sådanne udsagn grundlæggende kan føres tilbage til de to domstyper, den kognitive og den emotionale, følger heraf, at den vurderende læser også grundlæggende værdisætter ved at udtale sig om værkets evne til at fremme den ene eller den anden reaktion. Vi får således to grundlæggende funktioner, som ethvert værk i alt fald i en eller anden forstand må udfylde mindst den ene af, hvis det altså skal tilskrives nogen positiv værdi (ellers er det blot ”ligegyldigt”). Hvis vi videre iagttager, at de to typer kan ”bøjes i tid”: jeg kan udtale mig om den funktion, værket forventelig vil få for mig og mine ikke her og nu, men engang i fremtiden,³ så ser vi, at de to grundfunktioner antager særlige former, som det fremgår af følgende oversigt:

Basisværdier for al vurdering:	Grundforemål:	Afledte formål med fremtidsorientering:
sandhed	den moralske funktion	frigørelsefunktionen
lyst	nydelsefunktionen	den eksistentielle funktion

Fra litteraturhistorien ved vi, at de to grundformål har kæmpet forbitret om førsterangen i vores vestlige kultur. Funktionsdebatten har især været indædt vedrørende den komiske litteraturs moralske værdi, eller snarere mulige mangel på samme. Middelalderens teologer så ikke med blide øjne på folkets morskabslitteratur, og endnu i det 17. århundrede rasede debatten om teatrets sociale funktion: skal komedien more eller oplyse? Moderate æstetikere som Horats eller Holberg har altid tilstræbt et kompromis: teatret skal begge dele (”castigare mores ridendo”, revse sæderne ved at le), medens mere dristige tænkere satte nydelsesfunktionen først, for det værk, som ikke først behager, får slet ingen tilskuere (læsere):

Teatrets vigtigste regel er at behage og røre. Alle andre er kun lavet for at fremme denne første.

(Racine, fortalen til *Bérénice*, 1670)

Den moralske funktion var især til debat i det 19. århundrede, hvor det store spørgsmål for den nye naturalisme nemlig var, om det nu også er moralsk forsvarligt at fremstille enhver sandhed, uanset hvor frastødende og "umoralsk" den måtte være. Debatten, som fik sit første officielle udtryk i processen mod Flaubert (1857) spidsede til, da Zola i 1877 udsendte *L'Assommoir* med sin rystende skildring af arbejderklassens alkoholisme.

Frigørelsesfunktionen kunne kaldes litteraturens utopiske dimension, for den går jo ud på at overbevise læseren om, at der findes et bedre alternativ til hans nuværende tilværelse. For mange moderne kritikere og forfattere (f.eks. Kafka)⁴ har vi her litteraturens fornemste opgave.

Ser vi på litteraturens lystorienterede formål, konstaterer vi først, at disse oftest kun fremtræder i forklædning, fordi lystens værdi i vor kultur i al almindelighed er tvivlsom (jvf. ovenfor om det komiske). Det er i den forbindelse betegnende, at en Kafka ganske hånligt afviser litteraturens eksistentielle formål. Som jeg har nævnt ovenfor, er de hyppige domme om værkets skønhed netop sådanne skjulte B-domme om den nydelse, man kan forvente sig af det smukke, det sublime værk.

Vi kan bestemme denne lystoplevelsens fremtidsorientering som et forsøg på at hjælpe læseren på vej mod en rigere, fyldigere, *lykkeligere* tilværelse end den nuværende. Noget kunne tyde på, at det er den funktion, man i antikken satte højest. I alt fald må Aristoteles' gådefulde tale om renselse, katharsis, på en eller anden måde vedrøre digtningens magt til at gengive mennesket dets evne til at få kontrol over sit følelsesliv og sine værdiforestillinger på en ny og sundere basis. En vigtig side af litteraturens eksistentielle funktion er dens evne til at socialisere mennesket. Dette aspekt ligger sikkert også i Aristoteles' katharsis; litteraturen lærer os, at det er dejligt at tilhøre gruppen!

Inden vi forlader funktionsbetragtningen, vil det være rimeligt at minde om dens begrænsninger. Selvom det er umiskendeligt sandt, at man slet ikke kan udtale sig om et litterært værks værdi, hvis man ikke på forhånd har dannet sig en opfattelse af dets funktion og dermed dets forhold til litteraturens mulige funktioner i al almindelighed, så er det på ingen måde så lykkeligt, at det funktionelle perspektiv tillader os at overvinde den litterære vurderingsteoris paradokser. Også i dette perspektiv befinder vi os i et indecidabelt dilemma mellem individualitet og socialitet, mellem unicitet og universalitet og mellem subjektivitet og intersubjektivitet.

Det er f.eks. oplagt, at det funktionelle perspektiv ikke tillader os at

opstille objektivt gyldige vurderingskriterier, endsige bestemme, hvad det er for værdiegenskaber ved værket, som skal danne grundlag for vurderingsdommen. Det sidste forhold er i øvrigt den store anstødssten for næsten alle vurderingsteorier. Mere konkret støder en funktionel vurderingsteori panden mod tre mure. For det første er den grundlæggende subjektiv. Selvom værket antages at udfylde en social funktion, er det jo klart, at den eneste, der har kompetence til at udtale sig herom, er den konkrete læser, som gennem sin læsning oplever denne funktions virkelighed. Imidlertid ved vi alle, at samme værk kan udfylde forskellige funktioner over for forskellige læsere, ligesom funktionen for den samme læser kan skifte fra den ene læsning til den anden.

Hermed støder vi mod den anden "mur". Funktionsbestemmelsen siger ikke i egentlig forstand noget om værket selv, men alene om det modtagende sinds reaktion. Siger vi, at et værk vækker vor medfølelse med undertrykte funktionærer, fælder vi en funktionel værdidom af eksistentiel art, men vi har jo ikke dermed sagt noget om, hvad det er for egenskaber ved værket, som har udløst denne funktion, altså om dennes "årsag" i værkstrukturen. Ikke alene skal vi kunne identificere reaktionens tekstbundne årsag – funktionsanalysen forudsætter altså strukturanalysen – men vi skal også kunne beskrive, hvad det er for psykiske mekanismer, der forklarer, at bestemte værkegenskaber kan udløse bestemte værdireaktioner hos læseren. Med andre ord, funktionsanalysen hjælper ikke mig som individuel læser i en konkret situation til at fælde en intersubjektivt gyldig værdidom om et bestemt litterært værk. Bemærk, at denne kritik gælder alle receptionsstudier. Man studerer en kulturel adfærd, et mønster af sociale reaktioner, men *årsagen* til disse reaktioner, dvs. værkets tekstegenskaber, forbliver "terra incognita"; man må nøje sig med at udpege *anledningen* til den og den reaktion.

Det tredje og sidste dilemma er det værste, for det er en variant af selve den logiske cirkel, der gælder for vurderingsteoriens grundlag. Enhver forestilling om litteraturens væsen indebærer som sagt en bestemmelse af litteraturens funktioner. Det gale er bare, at de opgaver, man forestiller sig, litteraturen kan løse, er afhængige af den forestilling, man gør sig om, hvad litteratur er. Man kan f.eks. hævde, at enhver tekst, der tjener til at forædle sjælen, tilhører litteraturen. Men den funktionelle definition, 'forædle sjælen', kan ikke anvendes som beskrivelse af et givet litterært værk, hvis vi ikke ved, hvilke værkegenskaber der fremkalder denne fortræffelige virkning. Vi skal altså på forhånd vide, hvad det er for egenskaber, der gør teksten litterær; først da kan vi begynde at tale om dens forædlende virkning. H.-E. Hass har udtrykt dette logiske dilemma på følgende måde:

TANKER OM LITTERÆR VURDERING

Når man vil uddrage kriterier for vurdering af det digteriske værk af digtningens væsen, så må man imidlertid allerede i forvejen besidde disse for at kunne bestemme digtningens væsen.

Som afslutning på denne lille skitse til en litterær vurderingsteori skal jeg omtale tre falske domstyper, dvs. domme, som det ikke er legitimt at fælde, hvis man vil holde sig til den litterære vurderings grundprincip: værdidommene skal hvile på tekstnære og eksplicite kriterier, der hentes fra tekststørrelsernes forbindelse med den litterære meddelelses instanser. De tre falske domstyper grunder sig på værdiegenskaberne kompleks, klassisk og trivial.

Digterværkets sammensathed har uhyre ofte været brugt som argument for dets værdi og er måske stadig det mest anvendte kriterium, i alt fald i uddannelsessystemet. Det har sin naturlige forklaring deri, at det komplekst opbyggede værk også er det taknemligste undervisningsobjekt for den forklarende lærer. Der er imidlertid ingen som helt nødvendig sammenhæng mellem litterær kvalitet og strukturel kompleksitet. Selvom Goethe var overbevist tilhænger af værkets komplekse, hierarkiske orden, er det nu alligevel Pascal, der har formuleret det rigtige forhold mellem kvalitet og kompleksitet: den største værdi har det enkle udtryk, hvis det i sig gemmer den dybe sandhed. Dertil kommer, at selvom det er vellykket, er det teknisk komplicerede værk ikke nødvendigvis betydningstungere end det enklere, mindre vel sammenflettede værk; man sammenligne f.eks. Richardsons *Pamela* (1740) med samme forfatters *Clarissa* (1747).

Som strukturel beskrivelsesterm er begrebet sammensathed derimod særdeles velegnet, blot man gør sig klart, at denne egenskab kan findes på flere planer og kan karakterisere værkelementernes antal, semantiske udstrækning, rækkefølge og type. Man kan få en idé om, hvad de forskellige planers kompleksitet går ud på som vurderingsgrundlag ved at nævne et centralt begreb for hver:

ensartethed	–	forskelligartethed
almenkarakter	–	specifik karakter
enhed	–	flerhed
lukkethed	–	åbenhed

Man genkender let disse begreber som kriterier for en mængde æstetiske domme, som altså alle hviler på den forkerte antagelse af en konstant forbindelse mellem værkarakter (elementernes struktur) og værdioplevelse. Hvis forbindelsen faktisk fandtes som psykisk invariabel, ville den utrolig komplekse Mallarmé være en langt større digter end den provokerende enkle Rimbaud. Enhver digtelsker ved, at en mandjævning på det niveau ville være absurd.

De værddidomme, der går ud på at afgøre, om et værk er en "klassiker", hører egentlig også skolen til; oprindeligt betød 'klassisk', at værket blev læst i skoleklassen. Nu er det især kunstmusæerne, der opbygger deres samlinger efter et sådant værdikriterium. For litteraturens vedkommende konstaterer man to anvendelsesmåder af termen. For det første er et klassisk værk simpelthen det værk, som har modstået tidens tand. Altså et gammelt værk, som også i dag føles som "evigt ungt" eller måske snarere "stadig aktuelt". For det andet er en klassiker et værk, gammelt eller nyt, der fornemmes af så almenmenneskelig værdi og opfattes som bærer af et så dybtgående budskab, at det vil tale til mennesker "til alle tider".

Til syvende og sidst er denne type værddidom afledt af forestillingen om, at litteraturen har den særlige egenskab, at den så at sige ophæver tiden. Moderne mennesker, der er opvokset med fysikkens hypoteser om universets opståen, kan ikke acceptere denne forestilling. De fleste læsere i det 21. århundrede er sikkert overbeviste om, at de litterære værker er lige så dødelige som universet – og som mennesket selv. Tekster eksisterer i tiden, og værddidommen "det værk er en klassiker" kan derfor ikke være sand i nogen absolut forstand.

Men det kan den godt i et mere beskedent, relativt perspektiv. Netop når vi siger, at værket eksisterer i tiden, har vi jo samtidig i alt fald indirekte erkendt, at digterværker har forskellig levetid som alt andet, der eksisterer i tiden. Nogle værker lader sig læse og opleve som inspirerende efter mange generationer, medens andre virker "døde" året efter, de udkom. Derfor giver det mening at opstille følgende regel som en almenyldig, omend relativ værddidom:

Det værk er klassisk, som læses og værdsættes mere end én generation efter sin fremkomst.

Reglen er den eneste absolutte, dvs. under alle forhold intersubjektivt gældende, vurderingsregel, jeg kender. Den fremførtes med styrke af Boileau i hans *Epistler* (1674), skønt Horats i sine epistler (II 2) faktisk tog afstand fra den.

Det skal understreges, at reglen ikke kan vendes om. Et værk kan sagtens værdimæssigt have "klassiske" egenskaber og dog være totalt glemt i alt fald i en periode. Litteraturhistorien kender mange eksempler på sådanne "glemte" mesterværker, der så af og til genopdages med succes.

Som tidsorienteret term kan 'klassisk' i øvrigt også helt berettiget anvendes om de værker, der afgørende har præget litteraturens udvikling. Men i så fald bruges termen ikke vurderende, men beskrivende (jvf. ovenfor om systemperspektivet).

Den sidste type illegitime domme, der skal omtales her, vedrører vurde-

ringen af populærlitteratur. Set ud fra det litterære establishment er der især grund til at hæfte sig ved denne domstypes negative udformninger. Den litteratur, der henvender sig til det brede publikum, har mange navne alt efter, hvor positivt eller negativt den vurderes. Spektret strækker sig fra den romantiske oplysningsidealismes "folkelitteratur" til finkulturens nedvurderende "triviallitteratur".

De kriterier, der benyttes for at påvise den folkelige litteraturs underlødighed, falder i alt væsentligt i fire grupper:

- 1) Det historiske kriterium
Værket er rent reproducerende og giver et billede af en fortidig verden; det stiller sig herved i vejen for menneskelig udvikling.
- 2) Det strukturelle kriterium
Værket er en forsimplet udgave af den gode litteratur; det fattiggør og fordummer ved sin reduktive psykologi og verdensbillede.
- 3) Det stilistiske kriterium
Også sproget er forenklet og forsimplet, så det ikke udvikler læsernes sprogevnne og stilfornemmelse.
- 4) Det ideologiske kriterium
Folkelig litteratur er konfliktsky; i stedet for at løse de psykiske og sociale spændinger fører den læserne ind i en utopisk lykkeverden, så de fastholdes i deres falske bevidsthed og magtesløshed.

Det ville nok være svært at finde noget positivt ved de værdier, som populærlitteraturen således anklages for at formidle. Dommenes falskhed kommer altså ikke af deres indhold, men af deres postulerede forbindelse med bestemte tekster og de værdier, den enkelte læser producerer i mødet med dem. Falskheden hviler nemlig på den kontra-faktuelle antagelse, at den modtagende instans i læseprocessen er en konstant størrelse. Ydermere sætter den litterære institution denne instans lig med en slags "ideallæser" med helt utopiske egenskaber. Det er en læser, der 1) har forstået alt i teksten, 2) er åndeligt mobil og 3) psykisk kampklar. Det er ud fra en sådan ideallæsers holdning og kapacitet, man kan frakende et værk værdi, fordi det ikke kan indløse samtlige en sådan læsers krav. Kulturens ideallæser er selvfølgelig et fantom. I virkelighedens verden eksisterer kun læsende individer, hver med deres særlige og voldsomt forskellige krav, behov og muligheder for at få noget værdifuldt ud af just dén litterære tekst.

Holder vi os til de to hovedkriterier, som al litterær vurdering i sidste ende hviler på:

- 1) sandhedens nødvendighed
- 2) lystens kvalitet⁵

forstår man umiddelbart, at den sandhed, et værk bringer, må vurderes ud fra dens nødvendighed for det enkelte menneske. Ligeledes er arten af den oplevelse, et værk kan give, helt afhængig af mit eget oplevelsespotentiale og behovssituation her og nu. Derfor er der strengt taget intet værk, om hvilket man på forhånd kan sige, at det f.eks. er "fordummende", fordi det ikke skulle tilbyde ny indsigt. Det, der for den ene er banalt, kan for den anden læser være en stor og berigende opdagelse; det værk, der giver mig en ægte og dyb oplevelse, forekommer måske den næste læser hult og banalt.

Vurderingsteorien kan opstille rammer og regler for korrekt afsagte domme, men den kan ikke udtale sig om, hvorvidt den korrekt afsagte værdidom nu også er "rigtig". Det kan vi kun, hvis vi inddrager det menneskes sind og situation, der afsiger dommen, og det menneskes reaktionsmuligheder, der modtager dommen. Og hermed har vi forladt litteraturanalsens domæne.

Noter

- 1 Se herom Lars Ole Sauerberg.
- 2 Jvf. kapiteloverskriften hos Horn 123: "Das Ästhetische des Selbstzwecks".
- 3 De domme, der fældes ud fra funktionernes fortidsorientering, er dels den "arkæologiske": man udtaler sig om værkets værdi som troværdig gengivelse af fortidige sagsforhold. Det er den type udsagn, vi finder i den såkaldte ideologikritik. Dels de mentalitetshistoriske domme, der bygger på litteraturens oplevelsespotentiale for mennesker i fortiden.
- 4 Se Kafkas brev fra 1904, citeret i min *Plaisir et vérité*, s. 47-48.
- 5 Man burde muligvis tilføje og "kvantitet". Det er jo indlysende en positiv værdi f.eks. at give megen morskab, skulle morskaben endog være noget overfladisk.

Bibliografi

- Th. Adorno & M. Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt a.M. 1944.
- R. Barthes, *Le plaisir du texte*. Paris 1973.
- L. Beriger, "Werterlebnis, Erkenntniskritik und Systematik als Voraussetzungen literarischer Wertung", in: *Orbis Litterarum* 21 (1966), pp. 1-16.
- W.C. Booth, *The Company we keep. An Ethics of Fiction*. Berkeley 1989.
- P. Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris 1992.
- J.-P. Changeux, *Raison et plaisir*. Paris 1994.

TANKER OM LITTERÆR VURDERING

- in: *Orbis Litterarum* 21 (1966), pp. 1–16.
- W.C. Booth, *The Company we keep. An Ethics of Fiction*. Berkeley 1989.
- P. Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris 1992.
- J.-P. Changeux, *Raison et plaisir*. Paris 1994.
- S. Connor, *Theory and Cultural Value*. Oxford 1992.
- J.-L. Dufays, *Stéréotype et lecture*. Liège 1994.
- A. Ernaux, *Les armoires vides*. Paris 1974.
- R. Escarpit, *Sociologie de la littérature*. Paris 1958.
- D. Favrhøldt, *Æstetik og filosofi*. Høst, København 2000.
- A. Finkielkraut, *La défaite de la pensée*. Paris 1987.
- B.L.B. de Fontenelle, *Parallèle de Corneille et de Racine*. 1693.
- E. Goodheart, *The Skeptic Dimension in Modern Criticism*. Princeton 1984.
- M. Gustavsson, *Textens väsen. En kritik av essentialistiska förutsättningar i modern litteraturteori. Exempler Cleanth Brooks, Roman Jakobson, Paul de Man*. Almqvist och Wiksell, Uppsala 1996.
- H.-E. Hass, "Das Problem der literarischen Wertung", in: *Studium Generale* 12 (1959), pp. 727–56.
- B. Hernstein-Smith, *Contingencies of Value: Alternative Perspectives for Critical Theory*. Cambridge, Massachusetts 1988.
- A. Horn, *Grundlagen der Literaturästhetik*. Würzburg 1993.
- J. Dines Johansen, "Forsøg på en systematisering af vurderingskriterier for skønlitterære tekster", in: *Litterær værdi og vurdering*, Odense 1984, pp. 13–74.
- W. Kayser, "Literarische Wertung und Interpretation", in: *Die Vortragsreise*. Bern 1958.
- Fr. Kermode, *History and Value*. Oxford, Clarendon Press 1988.
- Sv. Møller Kristensen, *Vurderinger*. København 1961.
- Sv. Møller Kristensen, "Former for aksept", in: *Literatursociologiske essays*. København 1970.
- Sv. Møller Kristensen, "Det relative ved kunstnerisk værdi", in: Johansen & Nielsen (éd.), *Litterær værdi og vurdering*. Odense 1984.
- O. Lagercrantz, *Om konsten att läsa och skriva*. Malmö 1985.
- Cl. Lafarge, *La valeur littéraire*. Paris 1983.
- Bj. Larsson, *Le bon sens commun. Remarques sur le rôle de la (re)cognition intersubjective dans l'épistémologie et l'ontologie du sens*. Lund UP 1997.
- H. Larsson, "Konst och liv", in: *Studier och Meditationer*. Stockholm 1899.
- S.O. Lesser, *Fiction and the Unconscious*. Boston 1957.
- R. de Livois, *Histoire de la presse française*, vol. I. Lausanne 1965.
- Fr. Lockemann, *Literaturwissenschaft und literarische Wertung*. München 1965.
- S. Melchinger, *Keine Massstäbe? Kritik der Kritik*. Zürich 1959.
- L. Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", (1975), in: *Visual and other Pleasure*. London 1989.

- L. Mulvey, "Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* (1946)", (1981), in: *Visual and other Pleasure*. London 1989.
- W. Müller-Seidel, *Probleme der literarische Wertung*. Stuttgart 1965.
- M.-M. Münch, *Le pluriel du beau. Genèse du relativisme esthétique en littérature. Du singulier au pluriel*. Metz 1991.
- M. Nøjgaard, "Fiktion og forførelse. Nogle tanker om beundringsæstetikken", in: Svejgaard & Thobocarsen, *Fantasi og fiktion*. Odense 1989.
- M. Nøjgaard, *Plaisir et vérité. Le paradoxe de l'évaluation littéraire*. Wilhelmsfeld 1993.
- H. Osborne, *The Art of Appreciation*. London 1970.
- C.E. Osgood, "An Exploration into Semantic Space", in: W. Schramm (ed.), *The Science of Human Communication*. New York 1963, pp. 28-40.
- D. Parker, *Ethics, Theory and the Novel*. Cambridge 1994.
- J.-Cl. Passeron, *Le raisonnement sociologique. L'espace non-poppérien du raisonnement naturel*. Paris 1991.
- D. Pennac, *Comme un roman*. Paris 1992.
- M. Persson, "Värdefrågan i nyare litteratur- och kulturforskning", in *Tidskrift för litteraturvetenskap* 1998, ss. 40-58.
- A. Pettersson, *A Theory of Literary Discourse*. Lund 1990.
- M. Picard, *Lire le temps*. Paris 1989.
- O. Reboul, *Langage et idéologie*. Paris 1980.
- L. Rétat, "Michelet et les évangiles apocryphes ou le démon du romanesque", in: *Mélanges offerts à Paul Viallaneix*. Paris 1991.
- D. Sallenave, *Le don des morts*. Paris 1991.
- L.O. Sauerberg, *Versions of the Past - Visions of the Future. The Canonical Criticism of T.S. Eliot, F.R. Leavis, Northrop Frye and Harold Bloom*. St.Martin's Press, New York 1997.
- J. Schlanger, *La mémoire des œuvres*. Paris 1993.
- R. Storey, *Mimesis and the Human Animal. On the Biogenetic Foundations of Literary Representation*. Northwestern UP. Evanston Illinois 1996.
- J. Suchomski, 'Delectatio' und 'Utilitas'. *Ein Beitrag zum Verständnis mittelalterlicher komischer Literatur*. Bern 1975.
- A. Thibaudet, *Physiologie de la critique*. Paris 1930.
- Max Weber, *Der Sinn der 'Wertfreiheit' in den soziologischen und ökonomischen Wissenschaften*. 1917.

Carin Franzén

”En oetisk öppning av etiken. En våldsam öppning”

– om dekonstruktionens etik och litteraturens

Den amerikanska filosofen Martha Nussbaum anser att litteraturteorins röst alltför länge saknats i de debatter som formar våra privata liv, vår kultur och offentlighet. Hon menar, på allvar, att litteraturteoretiker skulle ha mycket att bidra med i en diskussion av exempelvis ”rådande modeller över politisk och ekonomisk rationalitet”. Kompetens för det skulle de fått genom den erfarenhet man får av litteraturläsning. Hennes synsätt förutsätter – om det inte rentav föreskriver – att det bör finnas något konstruktivt i litteraturen som gynnar lösningen av etiska och politiska problem.¹

Likväl accepterar väl de flesta idag att litteraturen befinner sig i en relativt skyddad frizon där den får säga vad den vill och på vilket sätt den vill. När den moraliska censuren griper in är det oftast för att den *estetiska* gränsen överskridits och det verkliga livet (och dess människor) på ett eller annat vis blivit indragna. Om man ändå inte vill avvisa Nussbaums välmentade försök att återupprätta en allians mellan etiken och litteraturen kan man hävda att det är just för att den moderna litteraturen äger denna frihet, som den är intressant i etiskt avseende. Jag menar då inte för att den skulle kunna användas i en politisk eller etisk debatt, eller ens lära oss hur vi ska leva, utan för att den utforskar vad vårt sociala liv vanligen drar en gräns inför.

Nussbaums litteratursyn är i grunden didaktisk, och en källa för den finns hos Platon. I dialogen *Staten* tillskrivs litteraturen en stor makt över sinnena, särskilt de ungas: ”De intryck, som man får vid dessa år, kvarstå gärna outplånligt och oföränderligt i själen. För den skull bör man vara ytterst angelägen om, att de berättelser, som de unga får höra, äro riktigt väl diktade med tanke på dygdens inlärande.” Ur ett sådant perspektiv finns det naturligtvis oetiska berättelser – som bör bannlysas. För att säga det kort får poeterna i den ideala staten endast dikta eller berätta om det goda, det vill säga komponera ”hymner till gudarna och äresånger över ädla män”.²

Det framhålls ofta att den kritik som riktas mot litteraturen i *Staten* handlar om att den blott är efterbildande, en lek med illusionen långt från sanningen eller det gudomligas idé. Men den "svåraste anklagelse mot denna efterbildande diktning" sägs likväl vara den "makt, som den har att fördärva även de rättskaffens människorna".³ Det framgår att det största felet med litteraturen är att den appellerar till våra passioner och inte till vårt förnuft. Det är också detta slags makt som måste förvisas från en stat där förnuftet och behärskningen av känslorna ska göra människan bättre och lyckligare. För Nussbaum är det därför Aristoteles mer välvilliga inställning till känslornas funktion som blir den genomgående referensen i hennes hantering av litteraturen: känslor som sorg och vrede har, säger hon i dennes efterföljd, en viktig kognitiv dimension, som är väsentlig för den moraliska omdömesförmågan.⁴

I den moderna litteraturen har förvisso förbundet med passionerna framstått som en självklarhet, men nyttan har också försmåtts. Vill man förenkla kan man säga att den moderna estetiken föds i den stund den gör uppbyggligheten till en fråga för den allmänna moralen och istället vänder sökljuset mot sina egna förutsättningar – att utforska verkligheten genom språkets och fiktionens omväg, och ge det som inte alltid om alls är förenligt med våra sociala förpliktelser en gestaltning.

Trots den moderna litteraturens estetiska frihet, eller för att låna en vacker formulering av Rüdiger Safranski – "konstens eskapistiska värdighet" – tycks den vittna om en etisk medvetenhet.⁵ Eller mer precist, om en specifik etisk hållning som bygger på denna estetiska erfarenhet. Birgitta Trotzig kan till exempel i en essä om Lars Norén skriva "Poesi" – i verklig mening – skulle alltså vara identisk med 'moral' – i verklig mening.⁶ Uttalandet är formulerat med viss tyekan och såväl ordet *poesi* som ordet *moral* står inom citationstecken, som gick dessa storheter inte att definiera. Citatet vittnar likväl om att etiken inte behöver vara utesluten ur en modern estetik. Det handlar snarare om att ställa frågan om litteraturens etik som just en fråga om *litteraturens* etik, och inte som en fråga om etik, där litteraturen görs till en tjänare bland andra, som kan ge den svar i termer av rätt eller fel, gott eller ont.

Här vill jag ta upp den likhet jag tycker mig finna mellan denna estetiska etik, om man så vill, och den etik eller etiska hållning, som dekonstruktionen formulerar. Åtminstone har Jacques Derrida tillåtit mig att närmare precisera vad jag ser som ett väsentligt drag i etiken hos två samtida författare – Birgitta Trotzig och Katarina Frostenson – i deras "svar på verkligheten" för att citera ur en dikt av den senare.⁷

*

Det har sagts att ”dekonstruktionens tomma plats är etiken”.⁸ Beskrivningen, som formuleras i kritiskt syfte, tycks vila på två antaganden. Det första vill göra gällande att Derridas fokusering på språket skulle utesluta en etisk dimension eller åtminstone göra denna sekundär. Det andra utgår från att en etisk hållning måste utesluta möjligheten av en icke etisk hållning. Mot dessa två antaganden kan man hävda att dekonstruktionens etik står att finna just i dess utgångspunkt i språket (eller skriften som Derrida ju oftare säger), samt i en strävan att få den etiska hållningen att öppna sig för sin fransida. En ingång till dessa två intimt relaterade idéer hos Derrida är hans syn på språket som något i grunden okontrollerbart. I det perspektivet blir varje språklig akt med nödvändighet ett försök till bemästring, ja, en våldsakt, som framträder redan i benämningen, med en formulering från *De la grammatologie* (1967): ”Att benämna [...] är språkets ursprungliga våld, som utgörs av att instifta en skillnad, att inordna, och upphäva det absoluta tilltalet. Tänka det unika inom ett system, inordna det där”.⁹ Som en skrivande och läsande verksamhet kan dekonstruktionen betraktas som just en etisk strategi för att om inte mildra så väl utforska och medvetandegöra detta slags våld genom att öppna upp bestämbarheten, ge plats för eller tydliggöra obestämbarheten. Derrida drar själv en parallell mellan denna strategi och en viss ”kritisk erfarenhet av litteraturen”, som han finner inom modernismen när den reflekterar över språkets och skrivandets villkor.¹⁰ Detta självreflexiva drag innehåller en etisk potential i bemärkelsen en språkförnyande verksamhet parallellt med ett utforskande och en kritik av etablerade, stelnade uttrycksformer som uppenbarar vad dessa förträngt, glömt bort, osynliggjort.

Den språkkritiska aspekten hänger intimt samman med dekonstruktionens ”öppning” av etiken, tydligt formulerat i *De la grammatologie*: ”Det finns ingen etik utan den andres närvaro men därför inte heller utan frånvaro, hemlighållanden, omvägar, skillnad, skrift. [...] En oetisk öppning av etiken. En våldsamt öppning.”¹¹

I den långa essän ”Violence et métaphysique” från samma år utvecklar Derrida tanken på en etikens ”oetiska öppning”, samt att den tar sin början i benämningens problematik. Han gör det i en djuplodande och på vissa punkter kritisk betraktelse av den judiske filosofen Emmanuel Levinas projekt, att grunda det filosofiska tänkandet i etiken, och etiken i det obegränsade ansvaret inför den andre.

Essän är intressant för mig i två avseenden. Dels för att Derrida här på ett direkt vis behandlar etiken – den etik Levinas formulerar och som utgår från den andres oreducerbara annanhet eller alteritet. Dels för att det i etiskt avseende kan tyckas ligga närmare till hands att förknippa såväl Trotzig som Fros-

tenson med Levinas snarare än med Derrida. I sin studie i den moderna litteraturens "poetiska nihilism", *Läsningar av Intet* (2000), vill exempelvis Anders Olsson hänvisa Trozigs gestaltning och tematisering av den andre "till den judiska mystiken" och särskilt Emmanuel Levinas.¹² Frostenson refererar själv till Levinas när hon säger att han hjälpte henne att förtydliga en problematik hon varit upptagen med sedan diktsamlingen *Den Andra* (1982).¹³ Inte desto mindre kan man finna en problematisering av Levinas etik hos båda författarna som kan relateras till dekonstruktionen. Jag ska återkomma till den.

Den kritik av Levinas etik, som man kan urskilja i Derridas essä "Violence et méthaphysique" dekonstruerar till viss del dennes läsningar av Husserls och Heideggers fenomenologi. Levinas vill härleda den fenomenologiska tradition de tillhör och vidareutvecklar på olika vis till ett grekiskt sätt att filosofera på, vilket han sätter mot en judisk tradition. Derrida ifrågasätter inte precis motsättningen grekisk/judisk, men visar att etiken, som Levinas efterlyser hos Husserl och senare hos Heidegger inte behöver vara frånvarande i en tradition som tänker sig varat före den andre.

Levinas anser nämligen att fenomenologins traditionella förhållningsätt utgår från varat (ontologin) och inte den andre. Och att detta alltid innebär en objektivering, i meningen jagets – eller det Sammas (*le Même*) som han säger – bestämning av den andre som något, ett objekt, för mig. Med den engelske filosofen Simon Critchleys ord kan man säga att "kvarhållandet av denna underordning av den mänskliga varelsen under varats vara är att privilegiera ontologin över etiken, det Samma över det Andra, makt över fred, och frihet över rättvisa."¹⁴

Ontologins företrädare framför etiken inom filosofin innebär enligt Levinas en våldsakt i meningen en vilja att gripa, äga, ha makt och kontroll över den andre. Den väg som den judiska traditionen öppnar för den andre skulle däremot vara analog med den judiska religionens förhållningssätt till Gud, det vill säga ett slags avstående från såväl ägandet som benämningen i någon annan form än invokationens och bönens. Med Derridas ord skulle detta leda till att jag inte kan "tala om den andre (*autrui*), göra ett tema eller ett objekt av honom i ackusativ. Jag kan endast, jag bör endast tala till den andre (*autrui*), åkalla honom i vokativ".¹⁵

Men man kan även urskilja ett mer jordnära paradigm för den etiska relationen hos Levinas, vilket framträder i det han säger om erotiken och faderskärleken. Erotikens är i Levinas rappning befriad från sexuella drifter och begär, eller mer precist han ger begäret efter den andre en ny och våldsbe-friad definition. I *Tiden och den andre* skriver han att den andre i kärleksrelatio-

nen inte är ett objekt. Den andre drar sig tvärtom tillbaka in i sin hemlighetsfullhet. Det framgår likväl att den andre utgörs av något bestämt, nämligen det kvinnliga, som Levinas här tycks upphöja till ett modus för den andre: ”Det kvinnligas transcendens består i att dra sig undan annorstädes, en rörelse som är motsatt medvetandets rörelse.”¹⁶ Jag ska återkomma till denna syn på det kvinnliga, men först nämna något om Levinas tredje paradigm för den etiska relationen vid sidan av religionen och erotiken, som är faderskapet:

Varken maktens eller ägandets kategorier kan beskriva relationen till barnet. Faderskapet är en relation till en främling som, även om han är en nästa, är mig själv; jagets relation till ett jag själv, som likväl är främmande för mig. [...] sonens alteritet [är] inte den hos ett alter ego. Faderskapet är inte ett inkännande genom vilket jag kan försätta mig i sonens plats. Det är genom mitt vara som jag är min son, och inte genom inkännande.¹⁷

Jag ska här inte ta fasta på det patriarkaliska (eller ensidigt manliga) perspektiv som tycks styra Levinas syn på erotiken och barnrelationen. Den är rätt uppenbar. Vad jag vill understryka är att beskrivningen av erotiken och faderskapet pekar ut grunddrag i Levinas etik, nämligen asymmetrin. Den etiska relationen till den andre bygger inte på inkännande, som man kanske gärna vill tänka sig, utan på idén om ett oändligt ansvar.

Derridas kritik riktar sig inte så mycket till Levinas tre grundmönster för den etiska relationen till den andre som till hans påstående att den inte är möjlig inom den fenomenologiska traditionen. Derrida förnekar inte ontologins primat inom denna, men frågar sig om inte undvikandet av objektivisering och bestämning av den andre inte *också* leder till ett våld, och om erfarenheten av den andre, så som Levinas beskriver den, överhuvudtaget är möjlig *qua* erfarenhet då en sådan per definition innebär närvaro: ”kan man tala om en erfarenhet av den andre eller av skillnaden? Har inte alltid erfarenhetsbegreppet bestämts av närvarometafysiken? Är inte alltid erfarenheten ett möte med en oreducerbar närvaro, förnimmelsen av en fenomenalitet?”¹⁸ Derrida torde svara både ja och nej på den frågan. Dekonstruktionens erfarenhet kan sägas vara en erfarenhet som söker öppna närvaron för ”frånvaro, hemlighållanden, omvägar, skillnad, skrift”, samtidigt som den hävdar att relationen till den andre bara är möjlig i och genom denna *öppning*. Med andra ord finns det enligt dekonstruktionen ingen ren eller absolut relation till den andre som sådan. Derrida ifrågasätter således Levinas vilja att sätta etiken före ontologin, och jaget – eller det Samma – som absolut underkastat den andre. I Levinas asymmetriska relation vill Derrida införa, som han säger, en ”märkelig symmetri”:

Att även jag till min natur är den andres andre, såvitt jag vet, är det uppenbara tecknet på en märklig symmetri vars spår inte framträder någonstans i Levinas beskrivningar. Utan detta faktum skulle jag inte kunna begära (eller vilja) respektera den andre i den etiska asymmetrin.¹⁹

Dekonstruktionens etik innebär således en modifiering av Levinas idé om den andre som oreducerbart annan, som helt annan – som *tout-autre*. Derrida avvisar inte asymmetrin som den etiska relationens grund, men han ser den som möjlig endast i en *rörelse* – Derrida talar om en ”ekonomi” – mellan det Samma och den Andre. Att låta det Samma dominera (bestämma, objektivera, negera, utesluta) den Andre är en relation man inte löser genom att underkasta sig den Andre. Derrida talar tvärtom om nödvändigheten att ”undvika det värsta våld som hotar när man i tystnad överlämnar sig åt den andre i natten.”²⁰

*

Undvikandet av en benämning av den andre – av bestämning och objektivering – hotar således, enligt Derrida, att förvandlas till ett större våld. Dekonstruktionens etiska erfarenheten handlar därför om att undvika att göra den andre till ren alteritet (till den Andre) såväl som att göra jaget till suverän (till det Samma) genom ett slags tvertydighetens eller dubbelhetens rörelse eller ekonomi. Och det är denna dubbelhet, vill jag hävda, som också gör sig gällande när man söker urskilja etiken i Trotsigs och Frostensons författarskap.

Det viktiga, skriver Trotsig i *Sammanhang, material* (1996), är inte jaget – som objektiverar sin verklighet – utan ”sambandet”, ”det imaginära rummet”. Genom att tona ned jagets betydelse – ”Det som de kallar jaget, kan man klara sig utan” – och fokusera på tröskelupplevelsen av att ”Ljus talar, stenar andas”, av att världen är seende, undviks objektiveringens gest:

Vad är ute, vad är inne, vad är utanför mig, vad är inuti mig?
På tröskeln. Inte hitom, inte bortom.
Just i rörelsen över tröskeln. Brister skenhinnan, det förfalskade
seendet ”jag”. Då blir världen naken. Ljus talar, stenar andas.
Ögat blir en svart planet, världen är nu seende. [...]
Allt talar till allt. I rymdlyuset, i mörkerlyuset. Meddelandet
uppenbarar sig.²¹

Vad som framträder här är framför allt *rörelsen* över gränsen mellan inre och yttre, ett reversibelt och levande avstånd mellan människa och värld, vackert uttryckt i diktjagets öga som blir materia och världen som blir seende. Det meddelande som uppenbarar sig när avstånden på så vis blir till kommunicerande kärll förutsätter jagets och språkets öppning inför den andre och det andra eller världen; meddelandet är en förbindelse snarare än ett budskap.

Redan i den tidiga tankeboken *Ett Landskap* (1959) betonar Trotzig att det konstnärliga arbetet är ”brev, försök till förbindelse, närhet. Meddelande. Medel att träda i förhållande till något annat än en själv”, just därför att det innebär ett offer av jaget: ”Medel att mista sig själv.”²² Samtidigt understryker hon här att den andre alltid kommer att utgöra en gräns, som påminner subjektet om dess egen bristfällighet. Ingenting i Trotzigs poetik säger heller att jagets ogarderade förhållningssätt till den andre är möjligt utanför konsten och litteraturen, förutom kanske i kärleken eller i den mystiska erfarenheten.

I bok efter bok gestaltar Trotzig framför allt jagets *svårighet* att upprätta ett förhållande till verkligheten och den andra människan. I *Ett Landskap* skriver hon om den smärta det innebär att erkänna ”att jag är en beroende – en varelse som för sitt liv beror av något annat än sig själv.” (9) Den etiska relationen hindras av att jaget strävar efter autonomi, och försvarar sig mot det beroende som ändå är grundläggande för dess existens. Trotzigs gestaltningar av jagets relation till den andre visar också oftast på etikens misslyckande. Kärnan i hennes skrivande handlar likväl om att hålla förbindelsen mellan jaget och den andre öppen och levande, och den etik jag vill urskilja där kan kallas för en dubbelhetens etik. Relationen till den andre och det andra gestaltas i hennes författarskap åtminstone genomgående i dubbelhetens språkliga former, i paradoxen, och i synnerhet i oxymoronens form.

Helt tydlig blir dubbelhetens problematik (eller etik) när Trotzig skriver om ansiktet – ett genomgående motiv i hennes författarskap. Som i dessa rader ur *Sammanhang, material*: ”Ansiktet finns – finns inte. / Det i ansiktet som är – är inte. Det som inte är – är det som är.” (21) Och något längre fram: ”Ansiktet: dubbelheten. Det ena eller det andra? – ljus? ljus inne i skuggan, skuggkärnan i ljuset.” (24) I en kommentar till detta motiv hos Trotzig skriver Anders Olsson: ”Ansiktet rymmer sin negation, det är en tröskel mellan två ordningar, en passage i tid och rum.” Olsson vill främst relatera denna dubbelhet till en mystisk tradition som ”Låter ansiktet symbolisera ickevarats realitet.” Den dubbelhet Olsson urskiljer kan således sammanfattas med den beskrivning han själv vill ge Trotzigs författarskap – en nihilistisk färgad mystik ”där gudomen trots världens förfärande mått av lidande förblir frånvarande”. Dubbelheten tenderar på så vis att avklinga genom att betoningen ändå läggs på negativiteten.²³

Mystiken är förvisso en central intertext i Trotzigs skrivande men den ger henne, såvitt jag ser, framför allt ett *språk* att förhålla sig till som förmår härberga paradoxer. Jag föredrar således en läsning där dubbelheten blir just Trotzigs etiska och estetiska svar på verkligheten. I en nyskriven text om Nelly Sachs, en annan röst Trotzig står i ständig dialog till i sitt eget författar-

skap, skriver hon: "världens och människans två ansikten, växlande nycklar, fundamentala dubbelhet är egentligen Nelly Sachs huvudtema – en outhärdlig insikt [...] Varför måste det onda till för att det goda ska födas?"²⁴ Denna erfarenhet av dubbelheten är således genomgående även i Trotzigs författarskap, och, vill jag understryka, bestämmande för hennes poetik och hållning till sitt skrivande. Det litterära språket framstår hos Trotzig om inte som den enda så väl den privilegierade platsen där denna paradox kan ges ett uthärdligt uttryck, vilket nödvändigtvis inte betyder en försoning. I samlingen *Anima* från 1982 konstaterar författaren: "Världens tillstånd: samtidigheten."²⁵ Svårigheten, ja kanske omöjligheten, att i och med språket finna ett meningsfullt förhållningssätt till tillvarons oförenliga samtidighet utgör med andra ord såväl drivkraften för Trotzigs skrivande som utgångspunkten för den etik jag vill urskilja där.

*

En likartad "oetisk öppning av etiken" tycker jag mig finna i den dubbla rörelse som man kan urskilja även hos Katarina Frostenson. I dikten "Rörelsen" i *Korallen* (1999) står följande rad: "Hon gjorde sig gränslöst öppen och slöts / och detta är rörelsen" (75). Dubbelheten är här inte så mycket bestämd av en upplevelse av världens oförenlighet, som av den dubbelhet som finns i själva benämmandet och i relationen till den andre.

Jag nämnde att Frostenson själv refererat till Emmanuel Levinas, för att beskriva relationen till den andre, eller *den andra* som hon säger, vilket kan beteckna den andra människan liksom kvinnan som kulturens andra.

Det är i föredraget "Språket och den andra" som Frostenson hänvisar till vad Levinas säger om den andres ansikte, som i sin "nakenhet, det vidöppna, blottade och sköra" är något okränkbart, men som likväl väcker "en annan impuls: med Levinas ord den 'att löpa linan ut', att göra slut på ansiktet. Att gå över gränsen."²⁶ I Levinas etik är likväl den negativa impulsen utesluten i den etiska relationen till den andre, som bygger på absolut respekt för den andres alteritet. Intressant nog bestämmer Levinas, som jag tidigare nämnde, alteriteten, trots att han menar att den inte kan inneslutas i ett vetande:

Jag tror att den absolut motsatta motsatsen, vars motsatta karaktär inte påverkas av den relation som kan upprättas mellan den och dess korrelat, den motsats som låter termen förbli absolut annan, är det *kvinnliga*. [...] Den andre såsom objekt är här inte ett objekt som blir vårt, eller blir till oss; tvärtom drar sig den andre tillbaka i sitt mysterium. Det kvinnligas mysterium²⁷

Även om Frostenson talar om "den andra", vilket kan föra tankarna till kvinnan som det andra könet, är det utmärkande draget i hennes dikter och dramer

”EN OETISK ÖPPNING AV ETIKEN. EN VÅLDSAM ÖPPNING”

rösternas skiftande positioner. På ett helt annat sätt än hos Levinas utforskar Frostenson även bräckligheten eller negativiteten i jagets relation till den andra människan. Hos Levinas kan erotiken bli ett paradigm för etiken om och endast om man ur kärleksrelationen utesluter det begär som vill ”äga, gripa och känna till den andre”.²⁸ Den etiska dimension man kan urskilja i Frostensons diktning ligger snarare i att inte låta rörelsen upphöra mellan viljan att äga den andre och respektera hans eller hennes alteritet. Det skapar en dialogisk dynamik som skiljer sig från Levinas mer statiska relation. Man kan likväl inte säga att Frostenson återinför en symmetri eller ömsesidighet där Levinas understryker asymmetrin i relationen till den andre, utan en *rörelse* som möjliggör såväl ansvar som våld, eller ”en oetisk öppning av etiken” för att tala med Derrida.

I dikten ”Skorpionen” i *Den Andra* (1982) formuleras det våldsamma i jagets vilja att nå fram till den andre parallellt med eller snarare oskiljaktigt från en språklig våldsamhet. Man kan urskilja ett stegrad våld i och med raden ”Avståndet i mellan oss: det absoluta” som får jaget att börja ”gå kring dig”, till en mer direkt vilja att (be)gripa: ”nu vill hon föra hans ansikte / mot en vägg ... stum, sitter han, / envis ... *han slinker!* / Men rita då / hur jag skall / älska...”²⁹

I *Korallen*, nästan två decennier senare, gestaltas i sviten ”Soliloque” ett liknande drama om närhet och avstånd mellan två älskande, som samtidigt är ett röstens och ordens drama. Ett utdrag:

Du frågar mig om du får komma in
in – och vart-hän
till länder och pannor
till frågan
var är du i ditt liv här och här
vill du inte svara
får jag kalla på dig
ge namn
ett namn, tills namnet är allt
tills det täcker kväver
var spricka
det brister ett
drag
en landrygg, en nos
en panna horn
vad heter du jag skiljer mig
därute är kullarnas brandsläckta ljus
här är vi nära (s. 64–65)

Raderna ”får jag kalla på dig / ge namn / ett namn, tills namnet är allt / tills det täcker kväver / var spricka” kan läsas som en förskjutning av den etiska

relationen till den andre i riktning mot ett ägande eller gripande. Man skönjer även konturerna av en hjort – ”en nos / en panna horn” – vilket för den som är bekant med samlingen *Joner* (1991) erinrar om Frostensons variationer över Aktaions metamorfos till en hjort vid det förbjudna skådandet av Artemis. Referensen till myten anger det våld som finns i begäret efter närhet, vilket i denna rösternas växelverkan klingar ut i ett ”jag skiljer mig”. I en tidigare uppmaning i sviten heter det också ”*lev min skillnad förvisa / vår likhet*” (61). Endast så tycks ett vi bli möjligt, och en närhet, som förblir obestämd. Så tecknas rörelsen mellan våldet och kärleken, bortstötandet och viljan till förening som en grundrytm i diktens estetiska etik.

Noter

- 1 Martha C. Nussbaum, *Love's Knowledge. Essays on Philosophy and Literature*, New York/Oxford 1992, s. 192.
- 2 Platon, *Staten*, övers. Claes Lindskog, Stockholm 1984, s. 85, 417.
- 3 *Ibid.*, s. 417.
- 4 Nussbaum, s. 41.
- 5 Rüdiger Safranski, ”Om konstens ansvar att förbli sig själv. Anförande vid mottagandet av Ernst Robert Curtius-priset i juli 1998”, övers. Carl-Henning Wijkmark, *Agora* nr 3–4 1999/*Res Publica* nr 46–47 1999, s. 478.
- 6 Birgitta Trotzig, ”Lars Norén, Dödslinje – livsline”, *Porträtt ur tidshistorien*, Stockholm 1993, s. 119.
- 7 Katarina Frostenson, *Korallen*, Stockholm 1999, s. 87, i fortsättning med sidhänvisning i brödtex-ten.
- 8 Mona Vincent ”Jaget som duets mirakel – en studie i Emmanuel Levinas dialogfilosofi”, *Mellan tystnad och ord*, Stockholm 1991, s. 123. Se även Nussbaum, s. 170–171.
- 9 ”Nommer [...] telle est la violence originaire du langage qui consiste à inscrire dans une différence, à classer, à suspendre le vocatif absolu. Penser l'unique dans le système, l'y inscrire”. Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris 1967, s. 164.
- 10 ”’This Strange Institution Called Literature’, An Interview with Jacques Derrida”, *Acts of literature*, red. Derek Attridge, New York/London 1992, s. 41.
- 11 ”Il n'y a pas d'éthique sans présence de l'autre mais aussi et par conséquent sans absence, dissimulation, détour, différence, écriture. Ouverture non-éthique de l'éthique. Ouverture violente.” Derrida, *De la grammatologie*, s. 202.
- 12 Anders Olsson, *Läsningar av Intet*, Stockholm 2000, s. 423.
- 13 Katarina Frostenson, ”Språket och den andra”, *Dialoger*, nr 9 1989, s. 5. Se även ”Hur kan man leva med andre utan att krossas?”, Cecilia Sjöholm samtalar med Katarina Frostenson”, *Aftonbladet*, 29 september 1992.

”EN OETISK ÖPPNING AV ETIKEN. EN VÅLDSAM ÖPPNING”

- 14 ”To maintain this subordination of the human being to the being of beings is to privilege ontology over ethics, the Same over the Other, power over peace, and freedom over justice.” Simon Critchley, *Ethics, Politics, Subjectivity*, London/New York 1999, s. 74.
- 15 ”Je ne saurais parler d’autrui, en faire un thème, le dire comme objet, à l’accusatif. Je puis seulement, je dois seulement parler à autrui, l’appeler au vocatif”, Jacques Derrida, ”Violence et métaphysique”, *L’écriture et la différence*, Paris (1967) 1983, s. 152.
- 16 Emmanuel Levinas, *Tiden och den andre*, övers. Erik van der Heeg och Sven-Olov Wallenstein, Stockholm/Stehag 1992, s. 72.
- 17 *Ibid.*, s. 74–75.
- 18 ”[...] peut-on parler d’une expérience de l’autre ou de la différence? Le concept d’expérience n’a-t-il pas toujours été déterminé par la métaphysique de la présence? L’expérience n’est-elle pas toujours rencontre d’une présence irréductible, perception d’une phénoménalité?” Derrida, ”Violence et métaphysique”, s. 225.
- 19 ”Que je sois aussi essentiellement l’autre de l’autre, que je le sache, voilà l’évidence d’une étrange symétrie dont la trace n’apparaît nulle part dans les descriptions de Levinas. Sans cette évidence, je ne pourrais désirer (ou) respecter l’autre dans la dissymétrie éthique.” *Ibid.*, s. 188.
- 20 ”Nécessité d’éviter la pire violence qui menace quand on se livre silencieusement à l’autre dans la nuit.” *Ibid.*, s. 226.
- 21 Birgitta Trotzig, *Sammanhang, material*, Stockholm 1996, s. 7, i fortsättningen med sidhänvisning i brödtexten.
- 22 Birgitta Trotzig, *Ett landskap, Dagbok – fragment 54–58*, Stockholm 1959, s. 18, i fortsättningen med sidhänvisning i brödtexten.
- 23 Olsson, s. 396, 407.
- 24 Birgitta Trotzig, ”Zungenbaum”, *Bokstäverna jag färdas i. En antologi om Nellys Sachs*, red. Anders Olsson, Stockholm 2001, s. 204.
- 25 Birgitta Trotzig, *Anima, prosadikter*, Stockholm 1982, s. 19.
- 26 Omtryckt i Frostenson, ”Språket och den andra”, a.a.
- 27 Levinas, s. 69–70.
- 28 *Ibid.*, s. 74.
- 29 Katarina Frostenson, *Den andra. Dikter*, Stockholm 1982, s. 46–47. I intervjun med Cecilia Sjöholm säger Frostenson apropå denna dikt: ”I ’Skorpionen’ är det någon som reser sig på bakbenen som ett djur, stegrar sig, glänser. Mot detta står så en längtan att bli lika. En dubbelhet; dra till sig och skjuta ifrån.” A.a.

Några reflexioner kring genrer, originalitet och värderingar

Varför har genrebegreppet varit så problematiskt för litteraturvetenskapen? Ett tänkbart svar är att varje diskussion av begreppet förr eller senare tvingas konfrontera en uppsättning svårbemästrade filosofiska problem som har att göra med distinktionen mellan realism och nominalism. Är genrer ett slags allmänbegrepp med reell existens eller är de tvärtom teoretiska konstruktioner som döljer att det i verkligheten endast förekommer individuella specimen, enskilda texter som inte låter sig sammanföras till någon större och oberoende entitet? Detta, låt oss kalla det filosofiska, synsätt på genrer har onekligen präglat den litteraturvetenskapliga genreteorin och tvingat dess företrädare att brottas med ontologiska och epistemologiska grundfrågor.¹ När dessa synnerligen abstrakta frågeställningar sedan i sin tur konfronteras med den obestridda förekomsten av genrekontrakt som påverkar både litteraturens produktion och reception – det vill säga det faktum att författare och läsare i alla tider har agerat som om genrer äger en högst konkret existens – blir svårigheterna för genreteoretikern knappast mindre.

En annan förklaring till att genrebegreppet blivit något av ämnets sorgbarn har att göra med värderingsfrågor. Begreppet tycks som sådant vara riktat mot ämnets outtalade värderingsmässiga kärna, enligt vilken litterärt värde sammanfaller med originalitet och överskridande. Att dessa fortfarande är de helt centrala värdekriterierna, trots decennier av föregivet demystifierande litteraturteoretiska ismer som förklarat begreppen obsoleta, kan vid en första anblick verka egendomligt. Helt klart är emellertid att dessa grundvärderingar för med sig en negativt laddad syn på genrebegreppet som sådant. Frågan är om så måste vara fallet.

Att *genre* kan uppfattas som den värdefulla litteraturens fiende till illustrerades på – av alla ställen – konferensen "Genreproblem" som anordnades av Nordisk förening för litteraturforskning och gick av stapeln i Göteborg 23–26 augusti 2001. De flesta deltagarna i den inledande paneldebatten verkade vara

överens om att (a) den primära nyttan med genrer är att vi kan upptäcka genrebrotten och (b) att det kännetecknande för den stora litteraturen är att den är överskridande i förhållande till fasta genrer. Om mitt intryck av debatten är riktigt infinner sig frågan varför genreteoretikerna känner en sådan påfallande olust inför sitt forskningsobjekt.

”Genre” har förvisso ända sedan romantiken omgivits av negativa konnotationer. Med franskklassicismens normativa genrepoetik som avskräckande exempel i åtanke, har genre kommit att förknippas med någonting tvingande och begränsande. Stor litteratur är den som överskrider genresystemen; som bryter sig ur den föreskrivna normens bojar – ”make it new”. Ämnets ambivalenta hållning till begreppet hänger därmed också samman med den distinkt moderna (däribland modernistiska) stratifieringen av det kulturella fältet i en hög och en låg pol. Med denna axiologiska manöver förpassades den genrebundna litteraturen (deckare, intrigromaner, romantiklitteratur) till vad som stämplades som den rena konstens motsats – masskulturen. Tzvetan Todorov beskrev i början av sjuttioalet den förhärskande synen på förhållandet mellan den ”riktiga” litteraturen och den som skrivs inom genrer så här:

I viss mån skapar varje stort verk en ny genre, om det överskrider de tidigare giltiga genrerreglerna [...] Det finns emellertid ett lyckligt område, där denna dialektiska motsägelse mellan verk och genre ej existerar: masslitteraturen. Det vanliga litterära mästerverket passar inte in i någon annan genre än sin egen; men mästerverket inom masslitteraturen är just den bok, som bäst överensstämmer med sin genre. Kriminalromanen har sina egna normer; att försöka göra ett ”bättre” arbete än dessa kräver, betyder att göra det mindre bra: den som vill ”försköna” kriminalromanen gör ”litteratur” och ingen kriminalroman.²

Todorovs iakttagelse är bestickande. Utifrån både ett högkulturellt och ett populärkulturellt normsystem skulle det alltså råda konsensus kring arbetsfördelningen i det litterära fältet. Den seriöst syftande litteraturens värde är avhängigt förmågan att överskrida genrer medan den masslitterära textens värde tvärtom är avhängigt förmågan att behärska genrens konventioner och viljan att hålla sig kvar inom dem. Jag återvänder till frågan om detta är en riktig karakteristik av det litterära systemet idag i slutet av min text. Nu vill jag istället sätta Todorovs påstående i relation till litteraturteorins utveckling. Har till exempel inte den händelse som går under den nebulösa beteckningen ”postmodern teori” vänt upp och ned på den genresyn Todorov redovisar? Eller: Har inte den poststrukturalistiska litteraturteorins frontangrepp på alla originalitetsdoktriner en gång för alla pulveriserat den romantiska geniesetikerna? Svaret på båda frågorna är nej.

Poststrukturalismens kritik av centrala begrepp i originalitetsdoktrinen som "författare" och "verk" har förvisso inneburit en relativisering av föreställningen om absolut litterärt värde. Intertextualitetsbegreppet har, till exempel i Barthes' militanta deklamationer om "författarens död", lett till en betoning av texten som en operativ väv av citat. Men originalitet fortsätter att spöka i Barthes' poetik, till exempel i den så inflytelserika distinktionen mellan *plaisir* och *jouissance*. Hur skall man annars tolka Barthes' motvilja mot att nämna konkreta exempel på texter som uppfyller de extremt långt gångna kraven på ett fritt och gränsöverskridande skrivande som *jouissance* implicerar? Det handlar om texter som är så originella att de trotsar alla klassificeringsförsök (Philippe Sollers' texter nämns dock som ett slags approximationer till hur de skulle kunna se ut). "Det enda som kan väcka vällusten är det absolut nya därför att det Nya – och endast det kan rubba (försvaga) medvetandets makt."³

I ordkonstens lustgård, denna utopiska plats som så många av oss blivit förförda av Barthes att längta efter, saknas det emellertid inte inslag av repression; också här lurar de annars så förhatliga smakpoliserna med sina fördömanden av textpraktiker och sätt att läsa. Det finns utrymme för många sorters njutning, men en är definitivt utesluten: att njuta av masskulturella texter. Barthes skriver: "Masskulturens bastardform är en förnedrad uppreningskonst: budskap, ideologiska mallar, åsikts-suddigheter upprepas, men man varierar sättet att presentera dem."⁴

Att dekonstruktionens segertåg, för att ta ett annat exempel, knappast inneburit någon utmaning av kanon är väl numera de flesta överens om. Dekonstruktionen utmanar gränserna mellan litteratur, filosofi och kritik men lämnar annars kanon relativt intakt.⁵ På listan över värdehierarkier som demonterats av teoribildningen (tal/skrift; metafor/metonymi; symbol/allegori och så vidare) saknas symptomatiskt nog en av de mest grundläggande värdeproducerande distinktionerna i modernitetens kultur: högkultur/masskultur. Denna frånvaro eller blinda fläck har konsekvenser för synen på genrer. Genre uppfattas nämligen också här som någonting repressivt och begränsande; det är knappast en slump att Derridas meditationer över genrebegreppet bär titeln "La loi du genre" – genrens *lag* – och att de kretsar kring texter av Maurice Blanchot, den litterära praktikens motsvarighet till Benedetto Croces intensiva avsmak för genrer inom litteraturteori.⁶

Vänder man sig till postmodernismens teori ser man en liknande rörelse. I retoriken hyllas det pluralistiska, eklektiska och till och med populistiska. Det ständiga flirtandet med popkulturens texter och genrer som efterkrigstidens ordkonst ägnat sig åt ges i utgångsläget en positiv värdering. Inte minst

återbruket av masslitterära genrer som deckare, science fiction, western och pornografi brukar betraktas som ett välkommet överskridande av kulturklyftan mellan högt och lågt. En närmare analys av den underliggande logiken i denna påstått öppnare syn på det populära visar emellertid att teoretikerna värderar lånen av populärkulturella genremönster positivt endast om de är företagna med ett kritiskt och/eller parodierande syfte för att påvisa den koloniserade genrens begränsningar och estetiska underlägsenhet.⁷

Poststrukturalismens och dekonstruktionens diskreta återinstallering av originaliteten (nu kallad "transgression") som värdekriterium kan förklara varför vi fortfarande använder originalitet som sorteringsinstrument i praktiken trots att vi väl sällan åberopar det i teorin (därtill klingar det för mycket av fadd romantik). Men är detta nödvändigtvis ett problem? Är inte originalitet en god kandidat till positionen som grundläggande värdekriterium?

En anslutning till detta värdekriterium behöver inte vara problematisk. Det finns tvärtom mycket som talar för att originalitet, jämte ett par andra värden som komplexitet, intensitet och, kanske mera kontroversiellt, autenticitet har en befogad särställning i såväl vår teori som praktik. Ett argument för det är att det är just dessa värden som omhuldas också av icke-professionella läsare (lyssnare, tittare osv.) i receptionen av såväl hög som låg kultur. Kriterierna är likartade oavsett vilket objekt de är vända mot.⁸ Ett inom populärkulturen ofta åberopat värdekriterium saknas dock (paradoxalt nog) inom den samtida litterära estetiken: skönhet. Men också detta för de estetiska vetenskaperna mest tabuerade av begrepp kan vara på väg att återuppstå om man tar förespråkare för neopragmatismen som exempelvis Richard Shusterman på allvar, något det finns många goda skäl att göra.⁹

Men ett öppet omfamnande av dessa värden – vilket är att föredra framför ett implicit eller otydligt – fordrar också att man omvärderar den grundmurat negativa synen på genre såsom ett kvävande regelverk. Originalitetens värde står inte i ett nödvändigt motsatsförhållande till att uttrycka sig inom genrer. Originalitet *förutsätter* inte med nödvändighet överskridande av konventioner. Genrer är åtminstone i vår postmoderna mediekultur dynamiska och öppna system. Masskulturens genrer är långt mer tänjbara och förnyelsebenägna än vad modernismens apologeter (Adorno, Greenberg, Barthes et al) ville göra gällande. Avantgardet (om det fortfarande är meningsfullt att tala om ett sådant) har inte längre monopol på transgression och genreblandning. Gränsöverskridningar av skilda och mer eller mindre radikala slag odlas lika intensivt inom masskulturen.¹⁰ Todorovs påstående som jag citerade i inledningen är alltså inte hållbart längre, åtminstone inte utan kraftiga modifieringar och reservationer. Stridsropet "Make it new" ekar idag över hela det

kulturella fältet och har i den kapitalistiska kulturindustrin en av sina främsta megafoner. Den starka betoningen av konventionsbrott och överskridande har, som Gerald Graff påpekade redan för tjugo år sedan, själv blivit den dominerande konventionen.¹¹

Anledningen till att litteraturvetenskapen har så svårt att hantera genrebegreppet hänger delvis samman med att den generellt har så svårt att hantera värderingsfrågor, åtminstone på ett öppet, precist och självkritiskt sätt. Värdefrågan har trots de senaste decenniernas teoriexplosion hamnat i skymundan till förmån för till exempel frågor om tolkning och mening.¹² Trots att tolkningsteoretiska problem också med nödvändighet inrymmer en värdeaspekt upplevs de kanske som lättare att förena med ämnets identitet som just litteraturvetenskap?

Denna osäkerhet vad gäller värdeproblematiken visar sig bland annat i en problematisk tendens att inte tydligt skilja på dess kvalitativt olika dimensioner. När värdefrågan väl tacklas explicit, en ofrånkomlighet i exempelvis debatter om kanon, ser man gång på gång hur argumentationen på ett till synes oproblematiskt vis pendlar mellan det i snäv mening estetiska och det institutionella. Från ett resonemang om en enskild dikts värde hamnar vi omärkligt i ett försvar eller förkastande av kanon som sådan, där "kanon" kan betyda allt ifrån konkreta kursplaner och litteraturlistor till humanioras ställning eller "det västerländska kulturarvet". På den korta vägen mellan text och social kontext har en mängd komplicerade värdeteoretiska grundfrågor kastats överbord som ballast; frågor som skulle kunna vara till stor hjälp om man vill undkomma debattens fastlåsta och förenklade polariseringar. Exempel på sådana frågor kan vara: Har litterära texter inneboende värden eller uppstår dessa i mötet mellan text och läsare i ett visst förmedlingssammanhang? Vilka tänkbara typer av relationer finns det mellan litteraturens värde och litteraturvetenskapens värde? Hur artikuleras dessa relationer i de konkreta praktiker vi dagligen är inbegripna i (forskning, undervisning osv.)? Systematiska analyser av sådana frågor är en bristvara, inte minst i svensk litteraturvetenskap. Säkert är att breda värdeteoretiska analyser kunde ha en del att lära oss också om vårt ambivalenta förhållande till generer och originalitet.

Noter

- 1 Se antologin *Genre teori*, red. Eva Hættner Aurelius & Thomas Götselius, Lund 1997.
- 2 Tzvetan Todorov, "Kriminalromanens typologi" (1971), övers. Dag Hedman, *Brott, kärlek, äventyr. Texter om populärlitteratur*, red. Dag Hedman, Lund 1995, s. 184.

NÅGRA REFLEXIONER KRING GENRE, ORIGINALITET OCH VÄRDERING

- 3 Roland Barthes, *Le Plaisir du texte* (Paris 1973), svensk övers. av Malou Höijer: "I ordkonstens lustgård", *Jakobs stege* nr. 5/6 1981. Citatet är från s. 92. I den svenska övers. har *jouissance* översatts med "vällust" och *plaisir* med njutning.
- 4 *Ibid.*, s. 93.
- 5 Barbara Johnson påpekade tidigt detta förhållande i artikeln "Rigorous unreliability", *Yale French Studies* nr. 69 1985. "But because deconstruction has focused on the ways in which the Western, white male, philosophico-literary tradition subverts itself from within, it has often tended to remain within the confines of the established literary canon. If it has questioned the boundary lines of literature, it has done so not with respect to the noncanonical but with respect to the line between literature and philosophy or between literature and criticism." A.a., s. 75.
- 6 Jacques Derrida, "Genrens lag", *Kris* nr 16 1980.
- 7 Se Magnus Persson, "Postmodernismen, populärkulturen och Peter Høeg", *Populära fiktioner*, red. Kjell Jonsson & Anders Öhman, Stockholm/Stehag 2000.
- 8 Se Simon Frith, *Performing Rites. On the Value of Popular Music*, Cambridge (Massachusetts) 1996.
- 9 Richard Shusterman, *Pragmatist Aesthetics. Living Beauty, Rethinking Art*, Oxford UK & Cambridge USA 1992.
- 10 Se t.ex. Jim Collins, *Architectures of Excess. Cultural Life in the Information Age*, New York & London 1995.
- 11 Gerald Graff, *Literature against Itself. Literary Ideas in Modern Society* (1979), nyutgåva med nytt förord, Chicago 1995.
- 12 Se Magnus Persson, "Värdefrågan i nyare litteratur- och kulturforskning", *TfL* nr. 3-4 1998.

Om att använda skönlitteratur

Motto: "[N]o one in his right mind will try to grow grapes by the luminosity of the word 'day'," hävdar Paul de Man.¹ Faktum är att han har fel: vi är många som försöker och ibland kan vi rentav få för oss att vi lyckas.

I artikeln "Litteraturens värdekras" i tidskriften *Glänta* (1, 2000, s. 22) skrev Michael McEachrane för två år sen:

Idag, om inte förr, måste litteraturens värden rättfärdigas. Och det rimligaste sättet att göra detta på är så vitt jag kan se att lyfta fram vilka insikter konstnärliga skildringar eller gestaltningar är mäktiga som svårligen eller omöjliga låter sig förmedlas på annat sätt; eller vilket förhållandet är mellan en estetisk gestaltning och det gestaltade – säg, Indiens självständighet, existensvillkorens moraliska godtycke, ett familjedrama eller en olycklig förälskelse – och hur denna gestaltning berikar vår erfarenhet, ifrågasätter den, utforskar den, förtydligar den, ökar vår förståelse eller uppskattning för motivet, temat, allegorin, fabeln etc; eller hur, säg, mytologiska inslag, litterära allusioner och allvarsamma motiv eller teman är mer än blott högstämd rekvisita och värdemarkörer.

McEachrane citerar också (s. 18) Horace Engdahl som i aforismsamlingen *Meteoror* liknat den seriöse litteraturkritikern vid "en präst som förlorat sin tro och ändå måste stå framför altaret varje söndag inför en glesnande församling". Är det lika illa ställt med litteraturvetarna? Så vitt jag kunnat se har McEachrane inte fått svar på tal. Som en röd tråd genom *TfL*:s temanummer om litteraturvetenskapens framtid (3–4, 2000) gick visserligen frågan om litteraturens förhållande till verkligheten: den var central i såväl Torsten Rönnerstrands som Lisbeth Larssons bidrag, liksom givetvis också i Carina Franzéns recension av antologin *Litteratur och verklighetsförståelse. Idémässiga aspekter av 1900-talets litteratur*. Det handlade om referentens återuppståndelse och om litteraturens etiska relevans, men ingen berörde de frågor som de

senaste åren starkt har engagerat mig personligen, nämligen: Vad innebär det att allt flera discipliner numera ser ett specifikt värde i skönlitteratur och har börjat använda skönlitteratur i sin akademiska undervisning? Och närmare bestämt: vad innebär det för oss litteraturvetare? Kan man rentav tänka sig att det finns ett ansvar vi borde axla?

Låt mig dels ge några exempel på hur den här verksamheten ser ut, dels försöka visa på i vilka avseenden den kan te sig problematisk:

Filosofen Martha Nussbaum har i *Poetic Justice. The Literary Imagination and Public Life* (Boston, 1995) beskrivit hur hon undervisat blivande jurister genom att använda texter av Sofokles, Platon, Seneca och Dickens. I förordet (s. xiv) heter det:

we discussed compassion and mercy, the role of the emotions in public judgment, what is involved in imagining the situation of someone different from oneself. We talked about ways in which texts of different types present human beings – seeing them, in some cases, as ends in themselves, endowed with dignity and individuality, in others as abstract undistinguishable units or as mere means to the ends of others.

Nussbaums litteratursyn har på senare år utsatts för åtskillig kritik.² För egen del kan jag inte annat än känna sympati för hennes allmänhumanistiska anti-ekonomistiska perspektiv men finner henne onekligen mer än lovligt naiv litteraturpedagogiskt sett. Hon berättar (1995, s. 39) hur hon bad studenterna reflektera över hur det kommer sig att Dickens fäste så stort avseende vid barnsånger och uppmuntrade en av de tystlåtnare studenterna – en ung man vid namn Riley – att beskriva de känslor ”Blinka lilla stjärna där” väckt hos honom:

Mr Riley began to describe – with a Dickensian poetry I cannot recapture – the image he used to see of a sky beautifully blazing with stars and bands of bright color. This wonderful sight somehow, he said, led him to look in a new way at his cocker spaniel. He would look into the dog’s eyes and wonder what the dog was really feeling and thinking. And whether it might be feeling sadness. Now it seemed to him that it was right to wonder about the dog’s experience, and to think of the dog as having both love for him and the capacity to feel pleasure and pain.

Även om man försöker tro på Nussbaums försäkran att situationen inte var det minsta sentimental kan man knappast låta bli att fråga sig i vilken utsträckning unge Rileys känslor verkligen var resultatet av en litterär upplevelse. Är det inte långt mera sannolikt att sången var fylld av associationer till en sorglös trygg – för att inte säga privilegierad – uppväxtmiljö?

*

Den svenska satsning på skönlitteratur i ett icke-humanistiskt sammanhang som fått störst publicitet i Sverige är Leif Alsheimers bildningskurs för affärsrättsstudier vid Internationella Handelshögskolan i Jönköping. Kursen är lagd som en strimma genom hela den fyraåriga utbildningen och innebär, heter det i sammanfattningen till utvärderingen som kom hösten 2001,³ att studenterna

förutom den ordinarie juridiska kurslitteraturen även ska läsa och diskutera cirka 120 böcker och texter som på olika vis speglar bildningskursens kärnbudskap; vikten av respekt för individen, demokratin och rättstaten. Studenterna erbjuds också att delta i ett antal seminarier ledda av Leif Alsheimer och vid en terminsvis skriftlig tentamen ska varje student ge sin syn på en frågeställning kopplad till ett bildningstema. Bildningsinslaget är ett obligatoriskt programinslag men det ger inga högskolepoäng. De intervjuade studenterna anser det vara helt i sin ordning att inslaget är obligatoriskt eftersom de tror att det ger dem insikter och förmågor som berikar såväl deras privatliv som deras kommande yrkesliv.

Studenterna är alltså synnerligen nöjda – flera framhåller att Alsheimer har ”karismatisk utstrålning”⁴ – och arbetsgivarna likaså: studenterna som gått bildningskursen uppfattas som mindre ”oslipade”⁵ än andra nyutexaminerade. Leif Alsheimer understryker för egen del dels den förmåga att uppfatta sammanhang som utvecklas – ”Jag vill att studenterna ska förstå att man kan se processer i demokrati- och samhällsutvecklingen genom att vara uppmärksam på små tecken och detaljer. En urholkad respekt för demokratin och rättstaten börjar många gånger som angrepp på enskilda människor eller minoritetsgrupper av olika slag”⁶ – och dels den språkliga utvecklingen: ”Studenterna ska inte bli historiker, litteraturvetare eller lingvister, det är inte det som är syftet, men språkkänslan är viktig inte minst med tanke på affärsrättsstudenternas kommande yrkesbanor där de måste ha känsla för semantiska nyanser och kunna använda språket för att kunna ’måla upp bilder’ för sitt och andras inre öga.”⁷

Under läsåret 2000–2001 var temana tio till antalet. Litteraturlistorna blandar friskt skönlitteratur och facklitteratur – på listorna för Tema historia, ekonomi och rättsfilosofi och Tema rätt och samhälle finns ingen skönlitteratur, på listan för Tema uppväxt, relationer, ålderdom dominerar skönlitteraturen däremot klart. Alsheimers föreläsningsstil får man en rätt god bild av – den tycks i stor utsträckning bygga på snabba paralleller i tid och rum⁸ – men utvärderingsrapporten har ingenting att säga om huruvida och i så fall hur det i undervisningen görs skillnad mellan facklitteratur och skönlitteratur. När man noterar att Musils *Mannen utan egenskaper* upptas som ett av fjorton verk i Tema Centraleuropa kan man inte låta bli att fråga sig vad det är för läsart som gäller.

Inom medicinen har man de senaste åren talat mycket om narrativitetens betydelse. Ett tecken i tiden är boken *Narrative Based Medicine. Dialogue and Discourse in Clinical Practice* (London, 1998), redigerad av allmänläkarna och universitetslärarna Trisha Greenhalgh och Brian Hurwitz som betonar både att läkare måste lära sig lyssna på patienters livsberättelser och att de behöver läsa skönlitteratur. I båda fallen handlar det i grunden om samma sak, nämligen att lära sig anlägga en helhetssyn på patienten. I artikeln "Teaching humanities in the undergraduate medical curriculum" skriver Harriet A Squier, också hon både allmänläkare och universitetslärare: "Carefully selected, realistic readings chosen for their relevance to student experience and background can help bridge the gap between *knowing* the facts about the disease and *understanding* the patient's illness experience." (s. 128) Och hon slutar: "Indeed, the chief value of literature is the inherent complexity of real people living real lives, thereby allowing the student to reach a deeper and more comprehensive appreciation of the patient's predicament." (s. 131)

*

Också när det inte sägs ut så uttryckligen som ovan brukar det vara realistiska texter man tänker sig att unga medicinare ska stifta bekantskap med. Vid Karolinska institutet utkom 1999 en antologi som är avsedd att användas i läkarutbildningen, *Å herregud, mitt i semestern. Möten med sjukdom, lidande och vård* med fyrtioen skönlitterära texter från ett utdrag ur Oriana Fallacis "Brev till ett barn som aldrig föddes" till dikter av Stig Sjödin och Søren Kierkegaards "Til eftertanke". Från litteraturvetarsynpunkt kan förordets problematisering av antologiformens begränsningar tyckas en smula torftig: "Betydelsefulla litterära verk är nästan definitionsmässigt komplexa och därmed också omfångsrika." heter det, "Många utmärkta beskrivningar av sjukdom och lidande har därför av utrymmesskäl inte fått plats." Ingenting sägs om vad det innebär att ur de komplexa helheter, som verken utgör, rycka loss just de avsnitt som handlar om sjukdom, lidande och vård. Ingenting sägs heller om vad kontextualiseringen innebär för upplevelsen av de enskilda texterna: dispositionen är fyrkantigt kronologisk så att de sjuka och lidande huvudpersonerna blir äldre text för text. Baksidestexten kallar antologin för "En handbok i empati, för den som vill lära sig lyssna och förstå" men förordet är inte fullt så anspråksfullt:

Skönlitteraturen erbjuder en möjlighet att från en patients, anhörigs eller vårdgi-
vares utgångspunkt ta del av en sjukdomsbeskrivning. Gemensamt för dessa skild-
ringar är att de har en koppling mellan kropp och själ, mellan patientens och
omgivningens upplevelser av sjukdom. Det är vår övertygelse att man genom att

inkludera skönlitteratur i utbildningen av läkare och annan personal i vården kan bidra till att skapa bildade och medkännande läkare och annan vårdpersonal. Inom vården behövs personer som inte enbart besitter en teknisk kompetens i form av kunskaper, färdigheter och erfarenhet utan också har en social kompetens som gör att de kan se patienten som en individ med behov och önskningsar och att de har förmåga att förstå och förklara sjukdom och lidande.

Liksom i Leif Alsheimers projekt rymmer målsättningen en glidning mellan å ena sidan viljan att göra studenterna mera bildade i gammaldags mening – mindre "oslipade", som arbetsgivarnas representant förklarade i utvärderingen från Jönköping – och å andra sidan förhoppningen att kunna göra dem till bättre – mera empatiska – människor.

Att *Å herregud, mitt i semestern* medför litteraturpedagogiska problem har jag personlig erfarenhet av: jag använde boken vid en kurs i skönlitteratur på Karolinska institutets läkarlinje i december 2000. Studenternas mest påtagliga reaktion var olust, en olust som berodde dels på att de allra flesta av antologins huvudpersoner *dör* – vilket naturligtvis i sig måste vara nedslående för en ung läkarstudent – och dels på att antologiseringsprincipen som sådan skapade en förutsägbarhet, fick den ena texten att verka den andra lik.

Det var också uppenbart att studenterna på olika sätt värjde sig mot texterna. Till de texter som diskuterades utförligast hörde ett utdrag ur Göran Tunströms *Under tiden* (1993) som skildrar författarens upplevelse av en datortomografi och hans förtvivlade försök att få besked om resultatet. Det var raderna om Tunströms mellanhavanden med en sjuksköterska som studenterna framförallt fäste sig vid:

Ligg kvar en stund, vi måste ta om några bilder.

Jag förstår. Man har hittat något allvarligt. Inte sant, syster? Inte sant.

Men den stora dörren hade redan slagit igen bakom henne. När den röda lampan lyser, håll andan.

Nåja, snart står hon väl där igen. Då ska jag tränga in i hennes blick, slå mig förbi hennes ordslamsor och ta sikte på hennes hjärna, för att därinne få avslöjat vad plåtarna har att berätta. Jag är en skarpsynt man, mig skall de inte lura.

Hon kommer, hon står längst bort i rummet, när jag kryper ut ur tunneln. Med nedslagna ögon säger hon: Patientbrickan, ni får inte glömma den.¹⁰

I stället för att leva sig in i Tunströms ångest och utsatthet började studenterna diskutera varför ingen hade informerat honom om att sjuksköterskor inte har rätt att delge patienterna provresultat. Dessa studenter hade studerat medicin i elva terminer och skulle bli färdiga till jul: de var redan socialiserade till att solidarisera sig med vården som system. Det är möjligt att litteraturundervisningen borde sättas in långt tidigare. Det är också möjligt att läkarstuderande inte alls i första hand ska läsa texter som handlar om vårdverkligheten.

Ätminstone de läkarstuderande jag undervisat visade en långt mera omedelbar, långt rörligare inlevelse när de läste texter som *inte* handlade om vård, till exempel noveller av Hjalmar Söderberg, Camus' roman *Främlingen*. Till skillnad från antologibidragen fick de här texterna dem att börja ifrågasätta auktoriteter, normer och regelverk och också att mera öppet tala om sig själva, sin egen osäkerhet inför läkarrollen, sina egna svåra upplevelser ute på klinikerna. Det är inte osannolikt att läkarstuderande överhuvudtaget inte är mogna att bearbeta patienters problem innan de först fått bearbeta sina egna.

Diskussionen kring frågan om skönlitteraturen verkligen gör oss till bättre människor är som bekant stor och snårig. I doktorsavhandlingen *Emotions as a Mode of Understanding. An Essay in Philosophical Aesthetics* (Uppsala University, Uppsala, 2001) presenterar Katarina Elam både översködligt och i och för sig övertygande argumenten för att skönlitteratur verkligen kan utveckla inlevelseförmågan. Å andra sidan noterar Olof Lagercrantz i *Att läsa Proust* att Proust gång på gång skildrar vår förmåga att i fantasin uppleva vad vi i verkligheten vägrar att befatta oss med. Som exempel väljer han den scen där den nyförlösta köksflickan får kolik:

En ovillig Françoise sänds att hämta en läkarbok. Françoise kommer ej tillbaka på en timme. Då berättaren sänds att leta upp henne finner han henne böjd över boken, där en utförlig skildring av köksflickans plågor ingår. Den förutseende läkaren har markerat var det fanns att söka. Medkänslans tårar strömmar nedför hennes kinder. "Oj, oj, oj!" ropar hon, "Hur kan Vår Herre låta en stackars människovarelse plågas så? Arma stackare!"¹¹

Men det är ju inte bara så att inlevelsen i fiktiva gestalter kan vara lättare att uppnå än inlevelsen i medmänniskor i ens omedelbara närhet – det är ju också så att inlevelsen som sådan kan vara amoralisk. Eller som Selma Lagerlöf skrev i ett brev till Sophie Elkan: "Jag hade mycket sympati för Raskolnikov, som mördade för att få veta hur det kändes."¹²

Som redan antytt tror jag att kurser i skönlitteratur för studenter inom andra discipliner skulle må gott av ett visst mått av litteraturpedagogisk reflexion, inte minst av litteraturpedagogisk reflexion kring studenternas socialisation. Som det nu är präglas en stor del av den här undervisningen av "fjälluftsteori", det vill säga av föreställningen att den goda litteraturen alltid och under alla omständigheter är god för alla. Om studenter i andra discipliner verkligen ska ha ett etiskt utbyte av att läsa skönlitteratur är jag övertygad om att det dessutom är nödvändigt att de blir uppmärksamma på hur texterna är gjorda, på textanalys, på narratologi, på retorik. Härvidlag vill jag hänvisa till Anders Tyrberg i artikeln "Estetik och etik: kommunikation och läsarpöosition" (*TfL* 1, 2001, s. 24):

De grundläggande frågorna, 'vems röst hör vi?' och 'genom vems ögon ser vi?' är inte bara narratologiska utan också etiska. Berättarens position inom eller utanför diegesen, berättarens tillgång till respektive brist på kunskap och överblick, rösters samstämmighet respektive flerstämmighet och synvinklars självständighet respektive beroendeförhållanden: sådana val från författarens sida är både bekännelser och retoriska signaler med etisk innebörd riktade till läsaren.

[---]

Om skönlitteratur skall kunna förknippas med etik kan läsakten inte beskrivas som endast "intresselös uppmärksamhet". Till författarens och textens appell kan läsaren inte enbart förhålla sig som en visserligen sympatiskt inställd men huvudsakligen passiv betraktare. Som "fullmyndig" – begreppet är både paulinskt och ahliniskt – är läsaren medskapare av texten och därmed också ansvarig för den.¹³

Ska vi inte tro att litteraturvetare kan behövas för att uppmuntra läsare till "fullmyndighet"?

Noter

- 1 I Paul de Man, *Resistance to Theory*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.
- 2 Anders Tyberg presenterar en del av invändningarna i "Estetik och etik.: Kommunikation och läsarposition" (*TyF* 1, 2001, s. 20f. En annan aspekt anlägger Adam Zachary Newton i *Narrative Ethics*, Cambridge: Harvard University Press, 1995, s. 62f: "phrases such as 'getting the tone right', 'obtuseness is a moral failing', and 'an achievement of the precisely right description, the correct nuance of tone' [...] imply a kind of chill perfectionism, impatient with lapses not in intent, but in performance".
- 3 *Core Curriculum – en bildningsresa. Utvärdering och beskrivning av ett bildningskoncept för högskolestudenter*, Högskoleverkets rapportserie 2001: 20 R, s. 7 f.
- 4 *Ibid.* s. 50.
- 5 *Ibid.* s. 64.
- 6 *Ibid.* s. 56.
- 7 *Ibid.* s. 57.
- 8 Rapportförfattaren Karin Agélli har gjort journal intime-anteckningar från ett bildningsseminarium.
- 9 Redaktörer är Lars Erik Böttiger och Jörgen Nordenström men som undertecknare av förordet står även bl.a. P. C. Jersild.
- 10 Citerat ur *Å, herregud mitt i semestern*, s. 166.
- 11 Olof Lagercrantz: *Att läsa Proust*, Stockholm, 1992, s. 37.
- 12 22/4 1894. Citerat ur *Du lär mig att bli fri. Selma Lagerlöf skriver till Sophie Elkan*, Urval och kommentarer av Ying Toijer Nilsson, Månpoeket 1993.
- 13 Resonemanget påminner mycket om det som förs av Adam Zachary Newton i *Narrative Ethics* – liksom Tyrberg bygger Newton på Lévinas.

*Eva Arrhenius, Marita Becker, Martina Gönning,
Katrin Hecker, Birgitta Holm, Kathrin Petrow, Kerstin Rackwitz,
Susanna Rendel, Ilka Sonntag och Anja Wiebenson*

Söderberg söderifrån

Tyskt perspektiv på svensk kanon

Artikeln kom till i samband med ett seminarium om den Nya kvinnan på Nordeuropa-Institut vid Humboldt-Universität i Berlin vinterterminen 2000/01. Kursen leddes av Birgitta Holm och tonvikten låg på den Nya kvinnan och den erotiska diskursen kring förra sekelskiftet. Verk av Hjalmar Söderberg ingick i litteraturen. De flesta av skribenterna har tyska som modersmål.

Den pågående debatten kring kanonbildningen och begreppet estetisk kvalitet visar på en omvärdering och ett nytänkande. Det diskussionen gäller är syftet med och behovet av en litterär kanon som tjänar som rättesnöre, och den fråga som ställs är om kanon och estetisk kvalitet är något som har objektiv giltighet – som t.ex. amerikanen Harold Bloom menar – eller om det är ideologiska urvalmekanismer som gör att ett verk kanoniseras.

Frågan har haft stor aktualitet under de senaste åren. Det finns i huvudsak två grupper som står mot varandra. Den ena representeras främst av Harold Bloom. Som litteraturprofessor och djupt förankrad i den litterära traditionen försvarar han den litterära kanon som enligt hans åsikt bildas genom konkurrens mellan diktarna, och äger bestånd genom den estetiska kvalitet som däri-genom uppstår.¹ Den andra gruppen är den som vill ”öppna upp” den bestående kanon. En tongivande bok är *Opening up the Canon*² som blivit förebild för många andra som angriper den kanon vi har rört oss med under de senaste århundradena eller årtiondena; ”den ertappas som västerländsk, vit, akademiskt gångbar, skriven av män etc.”³ Kanons motståndare hävdar att kanonbildning alltid är beroende av ideologiska faktorer. Särskilt i nuet, menar man, när det finns etniska rörelser och sociala förändringar, blir det uppenbart att kanon är konstruerad av vissa grupper och utifrån olika syften och behov.

Förändringar håller på att ske som visar på kanons "uppöppnande" och på ett omtänkande. Några grupper och författare uppställer sin egen kanon, som t.ex. *Nordisk kvinnolitteraturhistoria* där det uteslutande finns kvinnliga författare.⁴ Samtidigt går Harold Bloom ut och beklagar att den litterära kanon "öppnas upp" genom grupper som feminister, marxister, nyhistoriker och andra.⁵ För honom är det nödvändigt att se på litteraturhistorien och på de litterära verken utifrån ett annat håll, ett som är oberoende av politiska och sociala faktorer. Utifrån ett konkret fall, Hjalmar Söderbergs mest kända verk, ställer vi frågan vilka estetiska och/eller ideologiska förhållanden som kan ha lett till att just *Den allvarsamma leken* rankas som den Stora Kärleksromanen i svensk litteratur.

Kärlek på svenska

Hjalmar Söderbergs roman *Den allvarsamma leken* betecknas idag ofta som en av den svenska litteraturens få stora kärleksromaner, en modern klassiker, som genom åren bevarat en förunderlig friskhet.⁶

Men när boken kom ut 1912 fick den – som alla andra böcker Söderberg dittills hade skrivit – mycket växlande kritik. Fredrik Böök skrev en ganska förintande anmälan: "den verkar som ett uppkok på Söderbergs äldre böcker; man känner igen så gott som varje scen. [...] Det är som om han tömt byrålådorna på allt gammalt kرافs." Medan Böök främst kritiserade den handlingsförklaring som han ansåg sig se hos författaren och hans personer, mötte erotiken, sexualiteten, osedligheten i romanen stark kritik hos andra recensenter. Hans Emil Larsson ansåg att "i oblyghet öfverträffar denna bok antagligen allt hvad som hittills, offentligen åtminstone, utgifvits på svenska."⁷ Olof Rabenius betonar visserligen att "som tids- och miljöskildring skall troligtvis *Den allvarsamma leken* länge stå som ett för de sista årtiondena högst karakteristisk verk", men han saknar ändå en stegrad handling.⁸

Emellertid fanns det också mer positiva recensioner. Och sådana yttranden blev under de följande åren allt fler. Knut Jaensson skrev 1941 att "Hjalmar Söderberg är något väsentligare än en utsökt skildrare av Stockholm."⁹ Och han betonar framförallt hans stilistiska mästerskap. *Den allvarsamma leken* är för honom en av de två stora kärlekshistorierna i svensk litteratur av konstnärligt riktigt stora mått. Den andra är Hjalmar Bergmans *Chefen Fru Ingeborg*. Argumentet att romanen är av lös komposition bestrider Jaensson inte, men han anser det bara gälla ur hantverkssynpunkt och att det inte har inflytande på handlingens helhetsverkan.

I Tyskland är Hjalmar Söderberg ingen okänd svensk författare. Redan

1904 blev *Martin Bircks ungdom* (*Martin Bircks Jugend*) översatt, 1905 kom *Historietter* ut, 1907 *Doktor Glas*, 1914 översattes också *Gertrud* och *Förvillelser* (*Irrungen*). Översättningen av *Den allvarsamma leken* (*Das ernste Spiel*) uteblev till 1927.

I tidskriften *Das literarische Echo* dyker Söderbergs namn upp regelbundet mellan åren 1905 och 1915. Under rubriken "Schwedischer Brief" nämns han ofta bredvid August Strindberg, Gustav Fröding och Selma Lagerlöf. Men där är det en svensk skribent som skildrar det svenska litteraturlivet och det rör sig inte om recensioner av i Tyskland utkomna böcker. Ändå är det intressant att jämföra dessa artiklar med bedömningar av Söderbergs böcker i Sverige. De är ofta mera positiva och tycks inte vara i så hög grad påverkade av Fredrik Bööks omdöme. En utförlig recension av *Doktor Glas* finns i tidskriften redan 1905/06. Kritikern framhäver att romanen har skarpa accenter, samtidigt betonar han Söderbergs objektivitet och att man inte bör implicera författarens moral i doktor Glas' mord.¹⁰

1906/07 beröms *Historietter* som "kleine Skizzen, mit sicherer, sublimer Bravour hingestrichnet, mit literarischem Geschmack pointiert".¹¹ *Historietterna* står överhuvudtaget högt i kurs i Tyskland. I *Das schwedische Echo* från 1907/08 betecknas Hjalmar Söderberg som "der Kühnste und Scharfsichtigste in den Reihen der jungschwedischen Erzähler". Samtidigt säger kritikern att Söderbergs styrka inte ligger i den stora sällsapsromanen utan i novellerna.¹² Söderbergs förmåga som satiriker lyfts fram. Skribenten påpekar att Söderbergs satir är skarpast när erotiska motiv dissekeras och exemplifierar det med novellen "Kyssten" "die zu dem Exquisitesten gehört, was die schwedische Prosa der letzten Zeit an novellistischer Ziselierkunst aufzuweisen hat."

Efter 1920 och fram till 1960-talet tycks Hjalmar Söderberg ha varit så gott som bortglömd i Tyskland. Mellan 1966 och 1992 översattes på nytt såväl *Historietter* (1973) som *Doktor Glas* (1966, 1987, 1992), *Aftonstjärnan* (*Abendstern* 1980) och *Gertrud* (1979/1981). I slutordet till den östtyska utgåvan av *Gertrud* skriver översättaren att Hjalmar Söderberg ännu måste upptäckas. För ett år sedan kom ännu en ny översättning ut. Under titeln *Die Spieler* publicerades 12 berättelser samt romanen *Doktor Glas* i en volym.¹³ Lutz Volke skrev i sin recension för dagstidningen *Berliner Morgenpost*: "Ein überaus lesenswertes Buch des feinsinnigen Stilisten und lakonischen, fast vergessenen Erzählers Söderberg."¹⁴ Också Peter Urban-Halle gläds sig i sin kritik över att läsarna nu äntligen återfår dessa i Tyskland utgångna böcker.

Men *Den allvarsamma leken* nämns inte ens i något tyskt litteraturlexikon. Söderbergs andra prosaverk betraktas som viktigare. Medan *Martin Bircks ungdom*, *Doktor Glas*, *Gertrud* och framförallt *Historietter* blev flitigt utgivna

även på andra språk, översattes *Den allvarsamma leken* bara till litauiska, franska och norska. Varför intresserar man sig i utlandet inte för denna roman? Är den ett svenskt fenomen? Blev den under de senare åren allt mer romantiserad i Sverige?

Ännu på 60-talet betonas även i svenska litteraturvetenskapliga uppslagsböcker att de korta berättelserna konstnärlig sett står högre än romanerna. Men på 70-talet kom en förändring: Litterärt särskilt anmärkningsvärda, om än omstridda, är *Doktor Glas* och *Den allvarsamma leken*.¹⁵ I inledningen till *Den allvarsamma leken* (Stockholm 1977) försöker Per Wästberg vederlägga framför allt Fredrik Bööks argument om Söderbergs begränsande motiv, brist på episk handling och passivitet:

Men vid omläsning är det passionen och medkänslan som lyser fram, det är avskyn för tomma fraser, bristen på koketteri, en förtvivlan utan självömkan. [...] Som få andra är Hjalmar Söderberg sin tid men inte passivt och lydigt. Han gav den sitt ansikte.¹⁶

Och vidare skriver han att författaren inte är någon portalgestalt för en ny diktning. Men att han skrev ett antal sidor som kanske är det mest fulländade vi har av svensk prosa. Också i Lönnroth/Delblancs *Den svenska litteraturen* (1989) upptas Bööks argument:

Det är onekligen sant att *Den allvarsamma leken* kan ses som en summering av personer, miljöer, stämningar, motiv och teman i Söderbergs tidigare böcker. [...] Men mot belackarna kan invändas att Söderberg utan större ansträngning förmått infoga det på ett för fiktionsförloppet naturligt sätt. [...] Och för många sentida läsare är det säkert mer en tillgång än en belastning att *Den allvarsamma leken* blivit till en detaljrik fresk över en svunnen värld.

Men *Den allvarsamma leken* är och förblir en roman om kärleken.¹⁷

I den hittills senaste litteraturhistorien, från 1996, betecknar Göran Hägg romanen som "den mest lysande av stockholmskildringar, svensk litteraturs främsta kärleksroman och enligt många senare läsare vår främsta roman överhuvudtaget."¹⁸

Kysen och den kvinnliga erotikerna

"Två saker har gripit mig djupare än allt annat i mitt liv: en olycklig kärlekshistoria 1902–1906 och året 1914." Det skrev Hjalmar Söderberg till sin vän Bo Bergman 1922.¹⁹ Det han avsåg med det förra var sitt förhållande med Maria von Platen, en kvinna som var gift med en major och hade ett barn med honom. Hon hade läst *Martin Bircks ungdom* och skrev till Hjalmar

Söderberg från Kristianstad att hon var förälskad i protagonisten och gärna ville möta författaren.

Vad var det som tilltalade Maria von Platen i denna roman så pass mycket att hon kände sig hågad att skriva till Hjalmar Söderberg? Hon hoppades kanske hitta protagonisten i författaren själv; en manlig gestalt som inte motsvarade tidens traditionella krav på ett manligt ideal. Martin Birck var annorlunda än tidens män och hans sätt att vara annorlunda måste ha rört vid Maria von Platen, på samma sätt som det bör ha berört många andra kvinnliga läsare. Redan vid sekelskiftet var det mest kvinnor som läste skönlitteratur.²⁰ Romanen bör alltså inte enbart ha nått den kvinnliga publiken utan också ha kunnat väcka reaktioner på sitt erotiska tilltal.

Martin Bircks ungdom talar om en erotik som lämnar rymd även för kvinnan. Den erotik som ligger i Martin Bircks kärleksförhållande är ömtålig och försiktig och tar hänsyn till kvinnans behov.²¹ Det är hon som utvecklar sitt väsen i denna erotik, en "kvinnlig" erotik, som är långsam och djup. I detta förhållande visar Martin Birck förståelse för sin älskade och hennes behov och avvisar samtidigt tidens manliga roll. Han bryr sig inte om att vara en "typisk karl", utan tillåter den mjuka och sensuella sidan i sig själv som man. Han skriver dikter, men saknar den drivande kraften för att kunna förverkliga sina drömmar om ett liv som diktare. Han har likheter med många av tidens litterära hjältar, men han har också något som förefaller mer eget. När han reflekterar över tidens sexuella förhållanden återkommer han hela tiden till att dessa inte tar hänsyn till kvinnan och hennes behov. På så sätt ser han situationen från den andra, den kvinnliga sidan, och ställer frågan, vad gäller då för kvinnan? Martin Birck bereder plats åt kvinnan. Han ger henne röst att tala om hur det ser ut från hennes håll, när mannen får sin sexuella frihet på kvinnans bekostnad.

Det är från Martin Bircks perspektiv som kvinnan kommer till tals. Det är genom hans ord som kvinnans erotiska förmåga får uttryck, någonting som ännu inte så ofta hade skett. Kvinnans sexuella behov ansågs oviktiga, och det fanns inga ord för att kunna uttrycka dem. I *Martin Bircks ungdom* visar sig den kvinnliga erotiken, när den får utrymme att utveckla sig. Denna erotik är tvungen att stanna innanför en diskret ram, alltid med risk att bli dömd som otukt, så länge som den kvinnliga integriteten består i hennes jungfrulighet.

Först i "Vinternattens" kyss når romanens erotik sin höjdpunkt.²² I kyssen bryter erotiken fram ur den begränsande ramen för att öppna nya världar. Kyssens ögonblick är laddat med en nästan atmosfärisk extas som inte verkar vara jordisk längre, som överstiger mänskliga begrepp. Ord saknas för att kunna beskriva upplevelsen av kyssen, men dess storhet blir ändå tydlig. Kys-

sen berättas visserligen ur Martin Bircks perspektiv, men den förefaller omsluta allt och alla. Om det är han som är ett språkrör för henne, talar inte hon genom denna kyss? Hennes känsla får uttryck i kyssen som blir till hennes, den älskande kvinnans upplevelse. Martin Birck fungerar även i kyssen som medium för kvinnans erotik.

Kyssens väsen måste ha överträffat många kvinnliga läsaers fantasi, för att inte tala om kvinnornas erotiska erfarenheter. Hur mycket det ännu fanns att upptäcka för kvinnan, visade Maria von Platens litet naiva reaktion på *Martin Bircks ungdom*. Vilket löfte låg i Martin Bircks gestalt att få en kvinna att träda ut ur sin omedvetenhet och börja förstå sin egen potential? Tidens rörelse mot en ny kvinnobild betydde stora förändringar, både för kvinnorna själva och för samhället. Kvinnorna skulle ha en egen sexualitet och inte vara sexualobjekt längre, men inte bara det. För kvinnan var det mycket som rörde på sig omkring sekelskiftet: arbetsmarknaden, utbildningen och politiken öppnades så småningom även för henne. Först när hon fick träda ut ur det privata området och beträda den offentliga marken, hade hon en röst i samhället, där hon kunde tala för sig själv och sina behov.

Den nya kvinnobilden stöddes ännu i litteraturen omkring sekelskiftet. Ibsens Nora och Wedekinds Lulu är bara exempel på de nya kvinnogestalter som dyker upp i konsten. Den Nya kvinnan och hennes kärlek blir till ett ämne, ett problem i litteraturen, framförd även av de nya kvinnliga författarna själva, framför allt av Ellen Key. I Keys föreställningar om individens frigörelse skulle kvinnan få leva ut sin kärlek på sitt eget sätt som moder och älskare.²³ Key uttalade sig till förmån för fri kärlek och för jämlika förhållanden mellan män och kvinnor i kärleken. Hon krävde frivillig kärlek från båda sidor, en kärlek som inte skulle vara påtvungen av samhället.

Mord på den patriarkala sexualiteten

Maria von Platen blev gripen av *Martin Bircks ungdom*. Hon bestämde sig snart för att lämna man och barn och flytta till Stockholm för att leva ett fritt och självständigt liv. Hon träffade Hjalmar Söderberg och ett slags förhållande mellan dem pågick i fyra år. Det första spår hon sätter i Söderbergs författarskap är i romanen *Doktor Glas*, skriven 1905. Ännu i den mest aktuella tolkningen, Claes Ahlunds i *Medusas huvud*,²⁴ sätts romanen in i sekelskiftets pessimistiska och passiva tradition. Betoningen läggs vid handlingsproblematiken och de psykologiska aspekterna. Ahlund framhäver romanens modernitet,²⁵ men hans tolkning rör sig fortfarande med sekelskiftets manlighetsideal, med nietscheanska idéströmningar, med motiven av handlingsförlamning

och sanningssökandets farlighet samt med 1880-talets kyrko- och samhällskritik.

I sammanfattning beskriver Ahlund doktor Glas ungefär så här. Huvudpersonen Tyko Gabriel Glas, "som vid fyllda trettio år aldrig har varit när en kvinna",²⁶ är läkare. Han lider av sexualskräck och känner bara äckel för allt som hänger ihop med sexualiteten och kroppen. Ändå förmår Glas att älska och han drömmer om den romantiska kärleken. Han är intelligent, ensam och känner sig isolerad från samhället, dvs. livet. Kort sagt, han står utanför och längtar fördenskull efter en verklig handling.

Ahlund fogar in sig i den tolkningstradition som redan finns. Sin tes om romanens modernitet undergräver han delvis med hjälp av romaner som fanns redan före 1905, där han hittar förebilder till romanens idégrundlag. Vad händer däremot om man sätter in *Doktor Glas* i vår kontext, erotiken och den Nya kvinnan? En ny aspekt av det moderna träder fram, doktor Glas blir en vägröjare för en ny könsordning. Det moderna i doktors åsikter om kvinnorna, om sexualmoralen, döden, abortfrågan osv. hamnar i fokus. Glas' så kallade sexualskräck blir en protesthållning mot den bestående sexualkulturen. Genom hans position som icke delaktig betraktare blir Glas den ende "i hela världen som skulle kunna hjälpa" Helga Gregorius.²⁷

Helga är en ung kvinna som uppfostrats enligt de gamla normerna och som nu lider av det patriarkala förtrycket i form av sin make pastor Gregorius. Pastorn representerar den religiösa tron, den patriarkala makten inom äktenskapet, mannens dominanta position inom sexualiteten, förtrycket av den kvinnliga sexualiteten och erotiken, tidens dubbelmoral och hyckleri, borgarklassens traditioner och bruk och de gamla uppfattningarna om sexualitet, på det hela taget allt vad Glas föraktar. Helga beskriver situationen så här: "En mans famntag var synd, om man längtade efter det och gärna ville det; men om man fann det oskönt och motbjudande, ett gissel, en plåga, ett äckel då var det synd att icke vilja!" Och pastorns reaktion, när hon bett honom att förskona henne, formuleras: "och därför skulle det vara en mycket stor synd om vi slutade upp med det som Gud vill att vi skall göra för att få barn".²⁹

Under äktenskapets förlopp utvecklas Helgas åsikter och handlingar åt ett modernt håll. Hon tappar sin religiösa tro, vågar leva ut sin sexuella längtan och vara tillsammans med den man hon älskar. Hon har en ny självkänsla: "Jag har lärt känna min kropp. Jag har lärt mig känna och förstå, att min kropp är jag."³⁰ Glas ser henne som en "dotter av en fri stam" och godkänner hennes åsikter.³¹ Men ändå kan Helga inte räknas helt och hållet till den Nya kvinnan. Hon orkar inte befria sig själv från sitt gamla liv och måste be Glas om hjälp för att kunna undvika samlag med pastorn. Hon är fortfarande

beroende av män. Glas inser att han är den enda som kan och måste befria henne. En annan bevekelsegrund är insikten: "Du vet att du älskar henne. Alltså är det din sak."³² Så bestämmer sig Glas för att döda prästen och tillsammans med honom allt vad han själv föraktar: "Hon måste bli fri. Hon skall vara sin egen och råda över sig själv".³³

Med en sådan kontext blir mordet en symbolisk gärning och läkaren Glas en litterär konstruktion, ett redskap för att kunna utöva en sådan handling. Han är inte längre den manlige problemgestalten och sekelskiftets "normale" hjälte. Genom Glas' position som enstöring och hans uppfattningar om sexualiteten och kvinnorna har han möjlighet att förstå Helgas problem, dvs. kvinnornas problem i en maskulin värld och ett samhälle dominerat av mannens åsikter, traditioner och sexualitet. Boken lämnar öppet om Helga har kraft att leva "den Nya kvinnans" liv, bli fullt frigjord och utnyttja chansen som Glas har erbjudit henne. Han hoppas och önskar det i alla fall: "Det här måste du gå igenom själv. Här kan jag inte hjälpa dig, och om jag också kunde så ville jag inte. Här måste du vara stark. [...] Det är gott att du är fri och din egen nu."³⁴

Ett spjut in i framtiden

Förhållandet mellan Hjalmar Söderberg och Maria von Platen upphörde efter fyra år. En del av orsaken var att Gustaf Hellström på en fest 1906 berättade om sin senaste erövring, nämligen Maria. Söderberg flydde efter denna händelse till Köpenhamn och skrev dramat *Gertrud* inom fem veckor. Handlingsförloppet speglar de senaste åren av hans liv. Huvudpersonen Gertrud är den Nya kvinnan, samtidigt som hon förkroppsligar Maria von Platen nästan helt. Hur mycket av Maria von Platen som finns hos Gertrud har forskningen visat. Samtidigt påverkas bilden i forskningen starkt av Söderbergs senare verk, *Den allvarsamma leken*. De direkta vittnesbörden om Maria von Platen är få, det finns inte många brev av henne bevarade, personliga notiser om henne är sparsamma och Hjalmar Söderberg själv yttrar sig aldrig i klartext om henne.

Sten Rein, som var den som först identifierade Maria von Platen som kvinnan bakom Hjalmar Söderbergs kärleksskildringar, framhåller att det var omöjligt för henne som ung att läsa böcker och att hon kom till Stockholm för att leva ett annorlunda liv: vara självständig och följa sitt intresse för litteratur, något som vid den här tiden bara var möjligt om man inte brydde sig om vad folk sade. Han framhåller henne som en stolt och individualistisk person – "hon tar vad hon vill ha och lämnar vad som inte längre har något

värde för henne³⁵ – men diagnosticerar henne samtidigt som hysteroid, en människa vilkens förhållanden med män inte kan ha varit djupa. I *Gertrud* tecknas samma kvinnotyp men värderingen blir en annan. Förutom en mängd yttre likheter finns djupare drag som tycks förena dramats kvinna med Maria. Båda kvinnorna var mycket själstarka, stolta individualister, ytterligt självständiga. De behövde frihet och någon lust i livet. Allt detta sade Maria von Platen om sig själv.³⁶ Och alla dessa karaktärsdrag finns ju också hos Gertrud. Maria von Platen ville uppenbarligen ta de erotiska initiativen själv, både de inledande och de avslutande. På det sättet började förhållandet med Hjalmar Söderberg med att hon skrev ett brev till honom. Sådan är också Gertrud. Hon skickar rosor till den unge komponisten Jansson för att lära känna honom.

Men har båda kvinnorna samma inställning till kärleken? För Gertrud betyder kärleken allt. Hon vill vara allt för en man. Men när hon har läst att hennes stora kärlek Gabriel Lidman skrev: "Kvinnans kärlek och mannens verk, de två äro fiender av begynnelsen" lämnar hon honom.³⁷ Hon inser att det finns någonting viktigare i hans liv. På samma grund lämnar hon sedan Gustav Kanning, därför att hon tänker att hans politiska karriär är viktigare än kärleken för honom. Hon är absolut i sin bestämning av kärlek: den skall betyda allt i livet. Maria von Platen hade flera förhållanden med män sedan hon lämnat sin äkta man. Men det är oklart varför hon lämnade dem alla och till slut levde ett långt, tillbakadraget liv. Kanske därför att hon inte fann den stora kärleken? Men kanske också därför att hon hade ett barn att tänka på?

Ändå betydde kärlek och erotik mycket för både Gertrud och Maria von Platen. Det var grunden till att de krävde ett sådant fritt och självständigt liv. De levde som de ville, inte som samhället vid denna tid dikterade livet för kvinnor. Maria von Platen och Gertrud tillhör de nya kvinnorna. Hjalmar Söderberg beskrev i sitt drama *Gertrud* typen för den Nya kvinnan. Hon skulle vara den som visade vägen vad gäller kärleken, erotik och samhället. Gertrud och Maria von Platen lyssnade bara på sig själva och gjorde vad de ville i livet. De befriade sig från den äkta mannen för att leva ett liv som de föreställde sig. Allt detta hos Maria von Platen måste ha imponerat på Hjalmar Söderberg. Han understödde denna livsstil, annars kunde han inte ha skrivit *Gertrud* som han gjorde. Han betraktade en kvinna inte som ett objekt utan som ett subjekt. Det förefaller som om Hjalmar Söderberg kände sig tanke- och känslomässigt intim med det kvinnliga psyket. Precis som Ellen Key menade: en man som förstår vad den Nya kvinnan vill ha i kärleken.³⁸

Ideologisk och estetisk reträtt

Söderberg lägger i sina tidigare böcker inte stor vikt vid manlighet i traditionell bemärkelse och han avvisar en typisk manlig roll i sina manliga roman-gestalter. Martin Birck sträcker ut handen åt kvinnan, och doktor Glas har en liknande förståelse för kvinnans situation. Båda männen är annorlunda än tidens vanliga karlar, genom att vara känsliga och reflekterande. Men priset verkar vara att båda är utanförstående och ensamma, utanför det verkliga livet, där saker och ting sker. Det är just den utanförstående mannens perspektiv som romanerna är berättade ifrån.

Det är endast i *Den allvarsamma leken* som det manliga perspektivet ges av en som står "innanför". Romanens protagonist Arvid är inte annorlunda än andra män. Han har lika konservativa åsikter om kvinnor som alla andra män i hans omgivning och han är lika oförmögen att se kvinnans situation som problematisk. Han har i det avseendet föga originalitet.

Och hur är det med kvinnorna – Lydia, Märta Brehm, Dagmar Randel? Söderberg återkommer i *Den allvarsamma leken* till situationer och motiv som han har tagit upp tidigare – prostitution, kvinnors erotiska initiativ, manlighetsideal i tiden. I *Martin Bircks ungdom* och *Doktor Glas* finns stor förståelse för kvinnor som tar initiativet och inte helt utlämnar sig till passiv väntan. I *Den allvarsamma leken* tar alla tre kvinnorna vid olika tillfällen initiativet, om än med olika syften.

I episoden med Märta Brehm skildrar Söderberg en kvinna som har en strävan, en ambition. Hon vill publicera noveller och hon vill nå det med Arvids hjälp. Hon börjar att fotflörta med Arvid under bordet på en fest där även Dagmar, hustrun, är närvarande. Genom sin kroppsliga insats och en skicklig list når hon målet, åtminstone temporärt. För Arvid blir situationen en impuls att tänka sig en kärlekshistoria med henne men efter en kort utflykt i sinnliga fantasier avbryts episoden. Mötet blir inledningen till den följande kärlekshistorien mellan Arvid och Lydia.

Dagmar Randel är en kvinna som griper initiativet för att gifta sig och grunda en familj. Söderberg förknippar här aspekter av den Nya kvinnan med den traditionella kvinnobilden. Målet för Dagmar är traditionellt, men möjligheterna har förändrats. Dagmar utväljer Arvid, en man som hon tycker om och som hon vill uppfylla sin kärlekslycka med, utan hänsyn till om det finns kärlek eller inte. De inleder ett förhållande som är hemligt men som Dagmar steg för steg ger offentlighet. Målet nås, ett äktenskap som visserligen förlöper harmoniskt men som till slut måste misslyckas. Varken uppriktig kärlek eller erotisk lycka ryms i skildringen av förhållandet, och följaktligen har Dagmar inte funnit vare sig kärlekslycka eller sexuell uppfyllelse.

Däremot förverkligar Lydia just detta. Söderberg visar Lydias möjligheter att ta initiativet och leva ut föreställningar förbundna med den Nya kvinnan. Men först under romanens gång. Lydia saknar från början yrke och hon befinner sig i ett ekonomiskt beroende. Men hon upplever kärlekslycka för en kort tid och hon upptäcker sitt eget sexualitet. I förhållandet mellan Lydia och Arvid rör sig Söderberg i en växelverkan mellan nya kvinnliga föreställningar och de gamla konservativa manlighetsidealen. Arvid förknippar äktenskapet med ekonomiska åtaganden och han ser sig som försörjare av familjen. Med Lydia kan han i början av romanen bara tänka sig att ingå en hemlig förbindelse. Lydia tar sig då Markus Roslin som make. Hon gifter sig av ekonomiska skäl, men utan kärlek och erotik.

Det erotiska växer fram i romanen först i och med det hemliga förhållande som Arvid och Lydia inleder sedan de återförenats. Den sexuella fullbordan iscensätts som en religiös ceremoni. Men skillnaden mellan Lydias och Arvids föreställningar om kärleken blir snart tydlig. Arvid älskar Lydia men kan av ekonomiska skäl inte tänka sig att skilja sig från Dagmar och gifta sig med Lydia. Lydias uppfattning träder fram bland annat när Arvid måste resa till sin sjuka far och hon anar en brytning. Hon bönfäller honom att stanna åtminstone till morgonen därpå, vilket pekar mot att hennes uppfattning av kärleken innehåller en stark sexuell komponent. Steg för steg går förhållandet i stöpet och med Lydias otrohet är det definitivt slut. Kärlekens vanmakt är som alltid hos Söderberg ett tema och en stämning i boken. Men där det tidigare var den manligt definierade erotiken som utgjorde det stora hindret är det nu snarare kvinnornas list och svekfullhet som orsakar nederlaget.

Ideologiskt innebär *Den allvarsamma leken* en reträtt. Från att ha varit en förespråkare för en ny erotik, under kvinnornas ledning, blir Söderberg i *Den allvarsamma leken* en sårad man. Hur förhåller det sig om man gör en motsvarande jämförelse med avseende på det konstnärliga värdet? Finns det där något som gör att *Den allvarsamma leken* trots allt förtjänar en särställning som svensk klassiker?

Martin Bircks ungdom lever på sin stämning och sin lyriskt förtätade miljö- och människoskildring – James Joyces *Dubliners* tretton år i förväg. *Doktor Glas* och *Gertrud* är mogna idéverk, båda med en anmärkningsvärd integration av skilda nivåer: människoskildring och idédebatt, dagsaktualiteter och existentiella frågor, realism och symbolik. *Doktor Glas* hålls samman av sin enhetlighet i tid, plats och handling – planerandet och utförandet av ett mord under några heta sommarmånader i Stockholm. Platser och situationer tecknas med topografisk noggrannhet samtidigt som de alla rymmer en symbolisk nivå – Helgeandsholmen med sitt riksdagshusbygge och med ett namn

som ger relief åt doktor Glas' första reflexioner över pastor Gregorius; bilden av Helga på kyrktrappan på Skeppsholmen – en "dotter av en fri stam"; doktor Glas – den opersonligt genomskinliga – med sina förnamn Tyko – stjärnskådaren – och Gabriel – bebådare av en ny möjlig frälsning. Mordets symbolisk-existentiella innebörd är på så sätt inlagd redan i berättarstrukturen.

Även *Gertrud* har en stark inre enhetlighet. Handlingen är koncentrerad till Gabriel Lidmans återbesök i Stockholm. Kvinnan Gertrud – där namnet betyder både "spjut" och "styrka" – är kraftfältet kring vilket de tre skilda manstyperna grupperar sig. Det inre skeendet – den kvinnliga kärlekens nederlag i en manligt definierad erotisk (o)kultur – föreådas av pendangmotiven på bonaderna på Grand Hotel: å ena sidan Venus födelse, å andra sidan en hind som sönderslits av hundar.³⁹

En sådan sammanhållning och täthet saknas i *Den allvarsamma leken*. Där inslagen av dagsaktualiteter i *Doktor Glas* ger boken en öppen, en dialogisk karaktär blir den i *Den allvarsamma leken* självändamål. Anspelningarna på Dreyfusaffären eller på debatten om smittriskan med nattvardsvinet bryter i *Doktor Glas* upp det monologiska, släpper in flera röster och tjänar till att upphäva dikotomin högt/lågt, skönlitterärt/journalistiskt. I *Den allvarsamma leken* framstår anekdoterna – Ibsens ordnar eller snabböversättningen av Zolas Dreyfusartikel – som juvenila uppvisningar gränsande till tomt skryt.

Den starke föregångaren

Harold Bloom talar om att kanoniska verk skriver in sig själva i kanon. Det är genom att ingå i en kamp på liv och död med de starka föregångarna som ett verk berättigar sig till en plats i kanon. Tankegången rymmer ett visst cirkelresonemang – kanoniserade blir verk som kräver att bli kanoniserade – men den kan vara värd att titta litet på.

Bure Holmbäck skriver i sin biografi om Söderberg, att det finns "ingen författare, ingen person över huvud taget, som Hjalmar Söderberg nämner oftare i sina skrifter än Strindberg".⁴⁰ *Den allvarsamma leken* rymmer flera dolda anspelningar på Strindberg, men också tre öppna hänvisningar av vilka framgår att Söderberg vid det här laget hade en ambivalent syn på Strindbergs författarskap och författarroll.

Den första öppna anspelningen finns redan i bokens början. Mellan Arvids fundering över Léopold Mabillieus moraliska lagar och den följande beskrivningen av hans livssituation nämner författaren nästan i förbigående Strindbergs nyutkomna bok *Inferno*. Omnämmandet står inte i något påtagligt samband med kontexten. Den andra hänvisningen finns ungefär i mitten av

boken. Här är det diktaren Rissler som tar upp en diskussion om Strindbergs sätt att använda biografiskt material i den litterära gestaltningen:

Och vad jag mest av allt har emot Strindberg är, att han har vant allmänheten att vid läsningen av en roman alltid fråga: vem är han, och vem är hon, och vem är den och den och den, och hur mycket är sant? Han har vant allmänheten vid att tro, att ingen författare nu för tiden är i stånd till att ljuga ihop en bok på fri hand.⁴¹

Det kan vara intressant att se vad Söderberg själv säger om diktaren och hans gestalter: "En författare begagnar väl alltid, mer eller mindre, sig själv till modell. En del har jag redan sagt därom, och mera är heller icke att säga."⁴² I jämförelse med Strindbergs lekfulla umgänge med sin egen biografi hade Söderberg en mycket mer reserverad och diskret inställning, vilket bland annat framgår av citaten. Ambivalensen i förhållande till Strindbergs konstuppfattning är ganska påtaglig. Risslers diskussionsinlägg är inte nödvändigt för handlingsförloppet, så det förefaller mer vara författarens eget behov av att avgränsa sig, att rättfärdiga sitt mer dolda umgänge med en litterär stilisering av självbiografiska inslag. Så ter det sig också när Arvid Stjärnblom i ett samtal med Lydia Stille konstaterar:

Se på Strindberg. Det är inte det han upplevat, som är orsak till allt det sjuka, hemska och förvirrade i vad han skrivit. Så tycks han själv tro; men det är inte så. Det är tvärtom allt det sjuka, hemska och förvirrade i hans egen natur som är orsaken till att han måste uppleva och genomleva allt detta.⁴³

Holmbäck ser Strindbergs inflytande på Söderberg, framför allt i hans ungdom, som oerhört starkt, "men att han efter hand i takt med förändringarna i mästarens livsåskådning och litterära utveckling, hade allt svårare att förstå sig på honom".⁴⁴ Strindberg betydde följaktligen två saker för honom, såväl den beundransvärde författaren som en person vilkens konstnärliga egenheter och gestaltningar blir mer och mer en friktionsyta för det egna författarskapet.

Hur olikartade Söderbergs och Strindbergs konstuppfattningar än är, växte de två ändå upp i samma intellektuella Stockholmsklimat och hade beröring med samma tidsdiskurser. På så sätt finns en anknytningpunkt om man vill jämföra t.ex. deras litterära problematisering av fenomenet den Nya kvinnan. Könspromatiken spelar en viktig roll hos båda författarna. Protagonisterna är oftast män och deras förhållande till en kvinna slutar i en manlighetskris. Men slutsatsen kan formuleras litet skarpare: förhållandet mellan könen hos Söderberg närmar sig i hans författarskap mer och mer Strindbergs "kvinnohat" och kärleksupplevelsen slutar inte bara i resignation utan i fullständig oförståelse och oförsonlighet. Innehållsmässigt finns i *Den allvarsamma leken*

ett närmande till Strindberg, när man betraktar Arvids och Lydias sexuella beteende gentemot varandra. Å ena sidan är Arvid tilltalad av Lydias erotik och av hennes mod att skilja sig från sin oälskade man. Å andra sidan tar hon ett steg ut ur en urgammal kvinnlig könsidentitet.⁴⁵ Förändringen betyder en stor osäkerhetsfaktor för mannens självförståelse, så att Markel i boken kan konstatera: "Akta dig! För i världen var det mannen som sökte sig en kvinna. Det är gammalmodigt nu; nu är det kvinnan som söker sig en man. Och hon skyr inga medel!"⁴⁶ Det låter som en sats som kunde vara formulerad av Strindbergs penna. Och inte bara det. Kanske är det inte orimligt att mena att redan initialerna A.S. i *Den allvarsamma leken* för tanken till Strindbergs egen förkortning?

Arvid Stjärnbloms reaktion på Lydias erotiska självständighet är reträtten. Han tar avstånd såväl från Lydia, i och med att hon fordrar att han ska skilja sig från sin maka, som från hustrun sedan han har bekänt sin kärlek till Lydia. Stjärnbloms reträtt kan med Per Wästberg bedömas som en resignerad handling: "Strindbergs upplevelse av kvinnan slutar i hat, Söderbergs i resignation".⁴⁷ Men därutöver också som en reaktion av oförståelse inför kvinnans situation. Till slut köper Arvid en biljett för att resa bort. Detta exempel är ett belägg för att Bo Bergmanns påstående att Söderberg "tar parti för kvinnans erotiska självständighet mer än för hennes intellektuella" inte är oinskränkt hållbart.⁴⁸ I *Den allvarsamma leken* förnekar Söderberg såväl den intellektuella som den erotiska självständigheten – på samma sätt som Strindberg gjorde det i stort sett.

Kvinnorna och Stockholm vid sekelskiftet

Hur ter sig de möjligheter som fanns om man vänder sig till en kvinnlig författare? Har deras kvinnobild etablerats i den svenska kanon? Intressant i detta sammanhang är en annan Stockholmsroman. I sin genombrottsroman *Pennskaftet*, som publicerades 1910, tecknar Elin Wägner en ny och ganska radikal bild av den Nya kvinnan. Protagonisten Pennskaftet – som sedan dess har gett namn åt kvinnliga journalister – är en modern ung kvinna, som arbetar som journalist, ett traditionellt manligt dominerat yrke. Det betyder att hon rör sig i sfärer som kvinnorna egentligen inte ens skulle känna till. Dessutom är hon medveten om sina sociala, kärleksmässiga och sexuella behov och följer sina egna principer för att tillfredsställa dem, även om det ibland är emot den offentliga moralen. Så delar hon t.ex. sommarstuga med fästmannen Dick och förklarar självmedvetet att "sådan är den nya generationen!"⁴⁹

Romanen *Pennskaflet* är en katalog över den Nya kvinnans egenskaper, tankar och aktiviteter – skriven ur en kvinnas perspektiv. Hur träder denna kvinna fram, hur skiljer hon sig från kvinnobilden hos Söderberg? Hos Söderberg har kvinnorna visserligen sina egna ideer, tankar och behov, men för att förverkliga dem litar de ofta på ”kvinnovänliga” män (som tex. Helga Gregorius i *Doktor Glas*). Antingen stannar de hemma, i den privata sfären, eller också förefaller deras yrkesliv sekundärt. Även Lydia Stille i *Den allvarsamma leken* som lyckas befria sig ur äktenskapet, livet hon inte trivdes i, är bokstavligen hemma nästan hela tiden, i väntan på en eller annan älskare. Hos Elin Wägner kommer kvinnorna ut, de lämnar huset och – delvis – traditionen, de träder ut på gatan för att kämpa för sina rättigheter och förverkliga sig själva. De rör sig i den offentliga sfären, där kvinnorna egentligen inte skulle vara. Pennskaflet är ett stort steg före *Den allvarsamma leken*. Kvinnan, Lydia, hos Hjalmar Söderberg längtar nog ut: ”Ud vil jeg, ud, o saa langt langt langt”,⁵⁰ men hon lyckas bara delvis nå det hon längtar efter. Dagmar Randel längtar efter att bli journalist, men sedan hon har uttalat det blir det aldrig nämnt igen. Hos Elin Wägner är det däremot inte längre en längtan utan kvinnan, särskilt Pennskaflet, har tagit steget ut i självständigheten.

Denna ”utveckling” mellan Söderbergs och Wägners romaner kan inte förklaras med att det ligger mycket tid mellan dem; tvärtom, Wägners roman utkom två år tidigare än Söderbergs. Skillnaden ligger alltså i det perspektiv kvinnornas utveckling betraktas ur. Hjalmar Söderberg ser och nämner aktuella kvinnofrågor, beskriver problemet kärlek versus moral och medger kvinnorna egna sociala, intellektuella och erotiska behov. Men han tar inte steget och låter dem nå den frihet de behöver för att förverkliga sig själva. I motsats till *Den allvarsamma leken* har *Pennskaflet* inte blivit ett av den svenska litteraturens centrala verk. Det visar att det är mannens perspektiv som gäller, som är allmänt accepterat, fastän det inte rymmer hela (kvinno-) bilden.

Men faktiskt blev *Pennskaflet* – som i recensioner kallades kvick, skarpsynt, djärv, utmanande och aktuell⁵¹ – en stor publik framgång och räknades även som en av årets tre succéböcker – med sex upplagor under utgivningsåret.⁵² Det fanns dock också andra åsikter om boken. Många rösträttskvinnor betraktade den som en ”farlig gåva” till rösträttsrörelsen. Särskilt skildringen av kärleksförhållandet mellan Pennskaflet och Dick uppfattades som skadlig för rösträttsrörelsens anseende, eftersom flickan i sitt beteende ”viker från den allmänt sanktionerade vägen” och därför var ”onödigt utmanande både i ord och handling”.⁵³

Reaktionerna på romanen var alltså mycket olika, positiva och negativa, men i alla fall häftiga – *Pennskaflet* upprörde. Så blir det tydligt nog att

Pennskaflet inte alls är någon lätt flickbok utan en roman av betydelse för den svenska (litteratur-)historien.

Det kvinnliga svaret på *Den allvarsamma leken*

Gun-Britt Sundström ger med sin roman *För Lydia* (1973) ett kvinnligt svar på Söderbergs kärleksroman *Den allvarsamma leken*.⁵⁴ Om nu inte Söderberg låter kvinnorna ta steget till den fullständiga självständigheten, så låter Sundström sin Lydia göra just det. Att Sundström valt ut Söderbergs roman tyder på att hon räknar med att läsekretsen skall vara så bekant med förlagan att den förstår kritiken, och att romanen genom förlagan drar uppmärksamhet till sig. *Den allvarsamma leken* har för denna författare betytt så mycket, i positiv eller negativ mening, att hon har skrivit en ny version. Detta kunde också ses som ett tecken på att *Den allvarsamma leken* tillhör den svenska kanon. Titeln *För Lydia* är näst intill en dedikation. Till Lydia för att gottgöra allt förtal som kom efter *Den allvarsamma leken*. Lydia har i forskningen betecknats som en kall "femme fatal", som en "ödesdiger sfinx", som en kvinna som hänsynslöst bejakar "lidelsens krav".⁵⁵ I *För Lydia* ifrågasätts denna i litteraturen traditionella kvinnobild, som Söderbergs bok inbjuder till. Frågan är, om det finns ett kvinnligt perspektiv mellan raderna i *Den allvarsamma leken* eller om detta måste tillföras.

Gun-Britt Sundström vill i *För Lydia* ifrågasätta och förkasta sekelskiftets kvinnobild av "femme fatal" och med den också "femme fragile", kvinnan som är svag och inte har någon egen vilja. I *För Lydia* skildras en kvinna som varken är det ena eller det andra. Hon är självständig, men också kärleksfull, alltså ingen fara, inget ofrånkomligt öde. Boken visar också att mycket är kulturellt bestämt. Den visar svårigheterna att lösa sig ur den kulturella omgivningen. Detta även om handlingen flyttats framåt i tiden, så att Sundströms bok börjar på 1950-talet och slutar omkring 1970.

I *Den allvarsamma leken* skildras Arvids och Lydias kärlekshistoria enbart ur Arvids perspektiv. Lydias inre tankar erfar läsaren bara i ett par korta avsnitt av det första kapitlet. På grund av romanens ensidiga perspektiv uppstår ett behov hos (den kvinnliga) läsaren att själv fylla i vad som fattas. När Arvid inte vet varför Lydia plötsligt inte vill träffa honom eller varför hon har haft ett förhållande med en annan medan han var bortrest med sin fru, uppstår ett behov att fylla i det som fattas eller rent av förklara för den "stackars" Arvid, vad som ligger bakom. Denna reaktion hos moderna läsare gör att boken fortfarande är läsvärd för unga människor idag. Om det däremot var Söderbergs avsikt att framkalla denna reaktion kan ifrågasättas.

Detta behov tycks emellertid ha väckts hos Gun-Britt Sundström och *För Lydia* rymmer förklaringar till det som händer i *Den allvarsamma leken*. Här får läsaren reda på det han/hon redan anat, tex. att Lydia i ovan nämnda situation är ledsen över att ha blivit övergiven av Arvid och av en slump träffar en annan som hon finner tröst hos. I *För Lydia* ges en nyanserad bild av en ensam kvinna, som har begått misstaget att gifta sig ung, men inte för kärlek utan för att vinna en trygghet, som hon inte får. En kvinna som är försiktig och framför allt håller fast vid sin egen självständighet. Lydia är en ny kvinna. Hon lämnar den man som ger henne finansiell trygghet och därmed lämnar hon också sitt efterlängtnade barn, allt för att få leva i frihet som en självständig kvinna. Skillnaden mellan de båda böckerna är att det som möjligen kan anas i *Den allvarsamma leken* är uttalat i *För Lydia*. Skillnaden ligger också i den kritik de båda böckerna mött. När *Den allvarsamma leken* kom ut var kritikerna inte beredda att ta emot den kvinnobild som Lydia representerar. I början av 70-talet var atmosfären en helt annan och Sundströms Lydia chockerade inte allmänheten.

Beroende på läsarperspektiv finns kärnan till Sundströms bok latent hos Söderberg. Med sin motbok mot Söderbergs *Den allvarsamma leken* skapar Sundström en dialog med originalet, och hennes intertext tillför Söderbergs bok en ny dimension. Genom att bli ifrågasatt erbjuder *Den allvarsamma leken* en ny läsoplevelse.

Noter

- 1 Harold Bloom: *Den västerländska kanon. Böcker och skola för eviga tider* [övers. av Staffan Holmgren], Brutus Östlings bokförlag Symposion, Stockholm/Eslöv 2000.
- 2 Leslie Fiedler & Houston A. Baker, Jr. (utg.): *English literature. Opening up the canon*, Johns Hopkins U.P., Baltimore & London 1981 (Selected Papers from the English Institute, New Series, no. 4).
- 3 Anders Mortensen: "Kanon i singularis och pluralis", *Agora* nr 3-4/1999 och *Res Publica* 46/47, s. 11.
- 4 Elisabeth Möller Jensen: *Nordisk kvinnolitteraturhistoria*, Viken, Höganäs 1993-2000, 5 vol.
- 5 Harold Bloom: *Den västerländska kanon*, s. 30.
- 6 Se not 15-18.
- 7 Hans Emil Larsson: *SDS 17.12.1912*, Citerat efter Bure Holmbäck: *Det lekfulla allvaret. Studier över erotiska och polemiska motiv i Hjalmar Söderbergs roman Den allvarsamma leken mot bakgrund av hans tidigare författarskap*, Bonnier, Stockholm 1969, s. 281.
- 8 Olof Rabenius: "Svenska romaner och noveller", *Ord och bild* 1914, s. 54-56.
- 9 Knut Jaensson: "Hjalmar Söderberg", *BLM* 1941, s. 695-705.

- 10 Valfyr: "Schwedischer Brief" *Das literarische Echo* VIII, Egon Fleischel & Co, Berlin W, s. 808–809.
- 11 C. Hoffmann: *Das literarische Echo* IX, Egon Fleischel & Co, Berlin W, s. 341.
- 12 Valfyr: "Schwedischer Brief" *Das literarische Echo* X, Egon Fleischel & Co, Berlin W, s. 1450–1451.
- 13 Hjalmar Söderberg: *Die Spieler. Zwölf Erzählungen und ein Roman*, Übers.: Helen Oplatka & Günter Dallmann, Die andere Bibliothek, Eichborn, Frankfurt a. M. 2000.
- 14 Lutz Volke: "Hjalmar Söderbergs 'Doktor Glas' in neuem Gewand", *Berliner Morgenpost*, 18.06.2000.
- 15 Hjalmar Alving, Gudmar Hasselberg: *Svensk litteraturhistoria*, Svenska Bokförlaget/Bonniers, Stockholm 1965, s. 299–300.
- 16 Per Wästberg: "Inledning", i Hjalmar Söderberg: *Den allvarsamma leken*, LiberFörlag, Stockholm 1977.
- 17 Lars Lönnroth, Sven Delblanc (red.): *Den svenska litteraturen. Den storsvenska generationen. 1890–1920*, Bonniers, Stockholm 1989, s. 114–128.
- 18 Göran Hägg: *Den svenska litteraturhistorien*, Wahlström & Widstrand, Stockholm 1996, s. 379.
- 19 Bo Bergman: *Kära Hjalle, kära Bo. Bo Bergmans och Hjalmar Söderbergs brevväxling 1891–1941*, utg. med inledning och kommentar av Per Wästberg, Albert Bonniers Förlag, Stockholm 1969, s. 211.
- 20 Häntzschel, Günter: "Geschlechterdifferenz und Dichtung. Lyrikvermittlung im ausgehenden 19. Jahrhundert", i York-Gothart Mix (red.): *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, (Bd. 7: *Naturalismus, Fin de siècle, Expressionismus 1890–1980*), dtv, München 2000, s. 56 f.
- 21 Hjalmar Söderberg: "Martin Bircks ungdom", i *Samlade verk av Hjalmar Söderberg*, 2. delen (redigerade och kommenterade av Tom Söderberg), Albert Bonniers förlag, Stockholm 1943, s. 172 f.
- 22 *Ibid.*, s. 187 f. Detta avsnitt har ofta analyserats inom litteraturforskningen med skilda resultat, se bland annat Bure Holmbäck: "Den röda stjärnan. Några anteckningar om slutkapitlet i Martin Bircks ungdom" i *Sammlaren* 1982, s. 40–61.
- 23 Manns, Ulla: "Kvinnofrigörelse och moderskap. En diskussion mellan Fredrika-Bremer-förbundet och Ellen Key", i Ulla Wikander (red.): *En historia om förändring*, Tidens förlag, Värnamo 1994, s. 56 f.
- 24 Claes Ahlund: "Tanken är en syra som fräter": Hjalmar Söderbergs *Doktor Glas* i *Medusas huvud. Dekadensens tematik i svensk sekelskiftesprosa*, Uppsala 1994.
- 25 *Ibid.*, s. 168.
- 26 Hjalmar Söderberg: "Doktor Glas", i *Samlade verk av Hjalmar Söderberg*, 5. delen (redigerade och kommenterade av Tom Söderberg), Albert Bonniers förlag, Stockholm 1943, s. 11.
- 27 *Ibid.*, s. 20.
- 28 *Ibid.*, s. 47 f.
- 29 *Ibid.*, s. 21.
- 30 *Ibid.*, s. 136 f.
- 31 *Ibid.*, s. 130.
- 32 *Ibid.*, s. 114.

SÖDERBERG SÖDERIFRÅN

- 33 Ibid., s. 139.
- 34 Ibid., s. 173.
- 35 Sten Rein: *Hjalmar Söderbergs Gertrud. Studier kring ett kärleksdrama*. Bonnier, Stockholm 1962.
- 36 Jfr Sten Rein (1962), s. 213–214.
- 37 Hjalmar Söderberg: "Gertrud", i *Samlade verk av Hjalmar Söderberg*, 6. delen, Albert Bonniers förlag, Stockholm 1943, s. 123.
- 38 Jfr. E. N. Tigerstedt: "Kärleksläran i Hjalmar Söderbergs Gertrud", i *Nordisk tidskrift*, Årg. 31, Stockholm 1955, s. 186.
- 39 Hjalmar Söderberg (1943): *Gertrud*, s. 61.
- 40 Bure Hombäck: *Hjalmar Söderberg. Ett författarliv*, Bonnier, Stockholm 1988. (Hjalmar Söderberg Sällskapets skriftserie, 6), s. 61.
- 41 Hjalmar Söderberg: *Den allvarsamma leken*, i *Samlade verk av Hjalmar Söderberg*, 7. delen, Albert Bonniers förlag, Stockholm 1943, s. 238.
- 42 Citerat efter Bure Holmbäck: *Det lekfulla allvaret*, Stockholm 1969, s. 87.
- 43 Hjalmar Söderberg (1943): *Den allvarsamma leken*, s. 273.
- 44 Bure Holmbäck: *Hjalmar Söderberg*, s. 61.
- 45 Vi använder begreppet bl.a. efter Judith Butler, där det syftar på de kulturella och samhälleliga konstruktionerna. Judith Butler: *Gender trouble*, Routledge 1990.
- 46 Hjalmar Söderberg (1943): *Den allvarsamma leken*, s. 95.
- 47 Per Wästberg i Bo Bergman (1969): *Kära Hjalle, kära Bo*, s. 36.
- 48 Se *ibid.*, s. 37.
- 49 Elin Wägner: *Pennskaftet*, Stockholm 1969, s. 108.
- 50 Hjalmar Söderberg (1943): *Den allvarsamma leken*, s. 86.
- 51 Jfr. Ulla Isaksson & Erik Hjalmar Linder: *Elin Wägner 1882–1922. Amazon med två bröst*, Stockholm 1977, s. 141.
- 52 Jfr. Bertil Björkenlid: *Kvinnokrav i manssamhälle. Rösträttskvinnorna och deras metoder som opinionsbildare och påtryckargrupp i Sverige 1902–21*, Uppsala 1982, s. 250.
- 53 Ellen Kleman i Dagny; citerad ur Björkenlid (1982): *Kvinnokrav i manssamhälle*, s. 249. Annars är hennes recension dock positiv (jfr. Björkenlid s. 247).
- 54 Gun-Britt Sundström: *För Lydia*, Bonnier, Stockholm 1973.
- 55 Bure Holmbäck (1969): *Det lekfulla allvaret*, s. 285, 300.

Om självimmunisering och samtalsetik

Att påvisa hur i varje enskildhet missvisande Bränström Öhmans referat i ”Hyggliga människor’ versus paranoiska feminister?” (*TfL* 2001: 2) är av mina synpunkter i ”Manliga fyrtiotalister inför genusteorins lag” (*TfL* 2001: 1), skulle innebära en upprepnings och elaborering av vad som redan anförts. Att ordra om lösryckta citat etc. är ett beprövat knep. I avsaknad av kommenterade exempel är det inget annat än undanmanövrer. Efter mina konkreta och motiveerade invändningar vilar argumentationsbördan på Bränström Öhman.

*

Möjligen förstår Bränström Öhman inte den sinistra innebörden av sin hänfulla formulering om *grindvakter* och *självutnämnda martyrer* som rentav ”skriver en debattartikel där de ostörda kan framföra sina argument” (”Fantasiens jättebin & feministernas förlorade heder”, *TfL* 2000: 3-4, s. 36). Jag ska inte förölmäpa *TfL*:s läsekrets med en förklaring.

*

När etiken mobiliseras finns det inte sällan skäl att känna oro. Att jag inte upplyst läsarna om att 1/5 av ”Manliga fyrtiotalister...” är hämtad från ett utlåtande i Umeå sägs ställa ”frågan om samtalsetik på sin spets”. (*Not, what are you saying, but d’où parles-tu?*) Att fördolt ”återbruka” material för att vinna fördelar är naturligtvis oetiskt, men något sådant är inte aktuellt i detta fall. Det är sakfrågorna Bränström Öhman försöker skymma genom att insinuant ifrågasätta min ”samtalsetik”.

Immuniseringsstrategier bottnar ofta i en bristfällig teoretisk-metodisk medvetenhet.

Att påvisa cirkelresonemang, tautologier etc. är en legitim form av kritik. (Det är inte alltid vi igenkänner *salig Dumbom*, och av och till är vi själva högst densamme.) Det är på denna nivå jag vänt mig mot en del resonemang i *Kärlekens ödeland*. Men i ”Fantasins bin...” skymtar en annan sida av immuniseringsstrategin, en sida som i ”Hyggliga människor’...” framträder helt oskrymtat, nämligen den självutillskrivna moraliska förträffligheten.

I det tillsättningsärende Bränström Öhman finner skäl att aktualisera rådde enighet om att en annan sökande än Bränström Öhman åtnjöt förstarummet med avseende på vetenskaplig skicklighet. I en kommentar till mitt yttrande var Bränström Öhman lika svarslös i sak som nu i *TfL*. Däremot visste hon besked om att jag ”i bästa fall” var ”okunnig” men drog för säkerhets skull till med att också insinuera ”en föga objektiv motvilja mot ett tolkningsperspektiv som står i opposition till den traditionella litteraturforskning som han [Arrias] själv [...] företräder”. Min rangordning – jag föreslog tredjerummet för Bränström Öhman i en konkurrens av sju behöriga sökande – sades ”till stor del baseras på” mina ”egna preferenser för den traditionella litteraturvetenskapens tolkningsmodeller och arbetssätt”. Bränström Öhmans värnande om ”samtalsetiken”, av ”hedersåtaganden” som ”respekt” och ”förmåga att hålla sig till saken” visade sig också i hennes, som jag tror exempellösa, oförskämdhet att själv värdera den vetenskapligt högst rankades vetenskapliga kompetens som alltför smal för den aktuella tjänsten. Detta om samtalsetik.

*

Bränström Öhman har i sina repliker till mig helt förlitat sig på misstänkliggörandets kraft. Ännu allvarligare i ett större sammanhang är synen på den egna teoretiska hållningen som etiskt högre stående. I sitt svar i *TfL* deklarerar hon förbluffelse inför kravet på korrekta läsningar, och man skymtar vad som kan kallas det ultimata moraliska renhetsargumentet i det att kravet på argument och rimlighet avvisas som repressivt ("Vem var det som sade totalitär?").² I den ovan omtalade skrivelserna finner hon talet om korrekta läsningar "häpnadsväckande", då en "av de primära utgångspunkterna för en genusteoretisk litteraturanlys är att det inte existerar några 'korrekta', objektiva könsneutrala eller på annat vis ideologiskt obefläckade läsarter".

Att det inte gives teorineutral (läs i tillämpliga fall ideologiskt obefläckad) observation av verkligheten (i vilken texter ingår) hör till kunskapsteorins elementa. Men det är orimligt att färrmt avvisa konkret kritik med det slaget av tolkningsteoretiska generaliseringar. I det praktiska arbetet med texter kan vi nå enighet, rensa bort uppenbart orimliga läsningar etc. utan att vara eniga i de yttersta tolkningsteoretiska frågorna. Naturligtvis sker misstag i denna process. Den normativa föreställningen om korrekta läsningar innebär ingen ofelbarhetsdoktrin. Bortse från mitt tillspetsade tal om korrekta läsningar, som jag visst kan nyansera när så är av nöden, och invänd istället i sak mot mina kommentarer till de aktuella manliga fyrtyotalisterna.

*

Hur och vad skulle jag rimligen kunna svara? Ämnet för min artikel var litteraturvetenskapens framtid och Arrias insisterar på att diskutera tolkningar av ett par 40-tals-texter av Werner Aspenström, Stig Dagerman och Lars Ahlin som jag publicerat i ett helt annat syfte.

Frågan är bra. Mindre bra är det imperatoriska draget i synen på kritiskt meningsutbyte: debatten ska uppenbarligen föras på Bränström Öhmans villkor. Talande är att hon väljer att bortse från sin egen uttryckliga efterlysning av kommentarer till namngivna feministers verk. Det är denna önskan jag på några punkter villfarit. Har Bränström Öhman invänt något i sak?

Det är tråkigt att Bränström Öhman inte alls vill se att jag ingalunda avfärdar hennes kanonkritiska studie. I slutet av min artikel markerar jag en partiell samsyn, men antyder att det kritiska perspektivet snarare bör riktas mot den litteraturhistoriska kodifieringen av fyrtyotalismodernismen än mot de aktuella manliga författarna.

Det insinueras att jag skulle avfärda all genusteoretisk forskning, men jag har bara vänt mig mot Bränström Öhmans traktering av "genusteoretiska" begrepp. Att jag alls inte har karakteriserat hennes avhandling som anfäktad av teoriarré kan envar som ids lätt konstatera. Bränström Öhman måste väl kunna skilja en tillspetsad karakteristik – alluderande på en återopad boktitel – av ett generellt fenomen från den konkreta granskningen av några punkter i *Kärlekens ödeland*.

Gunnar Arrias

Noter

1. Annelie Bränström Öhman, "Yttrande över överklagande av beslut om tillsättning av universitetslektorat i litteraturvetenskap vid Umeå universitet: Dnr 3112 – 1985 – 98".
2. Tendensen inom den post-saussureanska traditionen att se den egna hållningen som antiauktoritär, antirepressiv, belyses i de arbeten av Scruton, Searle och Tallis som jag återopade i "Manliga fyrtyotalister...". Hilary Putnam menar i samma anda att Derridas efterföljare har en tendens att avfärda alla krav på rationell argumentation som uttryck för en repressiv hållning ("irrealism and Deconstruction", i *Renewing Philosophy*, Harvard Univ Press 1992, s. 130 f.).

Recensioner

LISBETH STENBERG:

*En genialisk lek. Kritik och överskridanden i
Selma Lagerlöfs tidiga författarskap*
Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga
institutionen vid Göteborgs universitet, nr 40
Göteborg 2001

Den schillerskt klingande titeln till trots är Lisbeth Stenbergs avhandling djupt allvarlig i sitt ärende: när Selma Lagerlöf hade debuterat med *Gösta Berlings saga* vingklippes hon i sitt skrivande av tidens snäva normer. "En grundläggande hypotes", skriver Stenberg, "är att den första receptionen fick Lagerlöf att förändra sitt skrivsätt" (s. 11). Dessa normer var både av stilistisk och innehållslig art, men de var också psykologiska. Lagerlöf tvangs nämligen enligt Stenberg att ljuga om sig själv: "Hur problematiskt detta var för Lagerlöf anser jag bl.a. framgår av hur känslor av inautenticitet tematiseras i de litterära texterna" (s. 11).

Det är starka teser – Lagerlöf tvangs till både konstnärlig och existentiell lögn. Det gäller då för Stenberg att visa dels på äktheten – den konstnärliga och personliga – i Lagerlöfs författarskap till och med debuten med *Gösta Berlings saga* 1891, dels visa på anpassning eller förljugenhet i verken efter sagan.

Stenberg går metodiskt till väga – i avhandlingens första kapitel "En ironisk och allvarsam lek" tar hon ett helhetsgrepp på den mycket unga Lagerlöfs diktning. Detta kapitel hör till det imponerande i avhandlingen, det är bibliografiskt välunderbyggt, öppnar nya perspektiv på den unga Lagerlöf och redovisar omsorgsfullt vad andra forskare – bland dem Ying Toijer Nilsson, Ulla-Britta Lagerroth, Vivi Edström, Birgitta

Holm – har sagt om Lagerlöfs ungdomsdiktning. Stenbergs undersökning är – trots dessa forskares insatser – i stora stycken ett pionjärarbete, i synnerhet vad gäller den bibliografiska kartläggningen av materialet och helhetsgreppet, det att de tidiga dikterna visar den äkta Selma Lagerlöf. Materialet är bland annat tillfällesdiktter och dockteaterspel från ungdomsåren, men framförallt de sonetter Lagerlöf skrev under seminariståren, dels dem till kamrater och lärarinnor vid Högre lärarinneseminariet, dels de s.k. teatersonetterna, som skildrade de rollgestalter som Lagerlöf hade sett och upplevt på de kungliga teatrarna. Den lekfullhet Stenberg vill se i dessa tidiga texter är dels den som har att göra med pastischer, parodier på gener eller på litterära konventioner i allmänhet, dels den som har att göra med "könsöverskridanden", exempelvis det att en kvinna klär ut sig till man. "Här finns en djärvare lek med könsöverskridande än i de andra [dock]teaterpjäserna" säger Stenberg om pjäsen "Zingoalla-fragmentet" (s. 54). I dessa sammanhang förefaller termen lek vara liktydig med förklädnad, i motsats till allvar, uppriktighet, äkthet om man så vill. Vad Stenberg gärna dröjer vid i sina läsningar är Lagerlöfs bild av kvinnor, hennes intresse för kvinnoroller och skådespelerskor. Det är i detta sammanhang som ett genomgående metodiskt problem i Stenbergs framställning blir tydligt. Det gäller Stenbergs benägenhet att bakom berättare eller diktjag eller fiktiva gestalter se Selma Lagerlöf själv, i synnerhet den Selma Lagerlöf som blev förälskad i kvinnor. I analysen av sonetten om Denise (s. 98) framträder klart denna tendens. Stenberg resonerar på följande sätt. Dikten talar till ett du, den tänkte läsaren, som tänks vara

RECENSIONER

kär i en fallen kvinna ("Om för en mö ... ditt hela inre tycks af vördnad bäfva"). Stenberg menar för det första att gränslinjen mellan duet och diktens talande röst, dess implicita jag, är svag, och så långt håller man med henne. Men när detta diktjag utan vidare förutsätts vara kvinnligt, följer man inte med – det finns inget i texten som stödjer ett sådant antagande. Det är dock detta antagande som får avhandlingsförfattarinnan att anse att dikten beskriver "en kärlek som tydligen inte längre självklart kan tillskrivas ett kvinnligt diktjag" (s. 99). Som ytterligare argument för denna läsning tillfogar Stenberg: "Men de roller som finns inskrivna i sonetten kan ju knappast exkludera en kvinnlig läsare" (s. 99). Här tvekar man också starkt inför argumentationen – en kvinnlig läsare är inte exkluderad även om diktens du och möjligen dess jag förutsätts vara manligt. Den enda argumentation med tyngd i detta sammanhang skulle vara en stark biografisk-psykologisk teori om diktens förbindelsen med liv och kunskapen om Lagerlöfs sexuella läggning, men denna typ av argumentation undviker Stenberg konsekvent. Detta är desto mer problematiskt som hon ofta hävdar att hennes typ av läsningar – som ofta tycks betingade av kunskapen om Lagerlöfs läggning – uttrycker en viktig sanning om dikten: "Det här exemplet är intressant därför att det visar på att författaren är medveten om att det föreligger ett problem mellan subjektpositionen hos ett kvinnligt diktjag och de konventionella könsnormerna", skriver avhandlingsförfattarinnan om sonetten om Denise (s. 99). Det finns dock inget i Stenbergs argumentation som tvingar oss att se att *författaren* har uppträckt allt detta, det finns inget i argumentationen som säger att detta är en viktig *sanning* om dikten, med andra ord finns det inte något i argumentationen som leder till slutsatsen att "det visar på att författaren är medveten om....". Överhuvudtaget förkommer inte säl-

lan denna typ av resonemang – en slutsats dras som de föregående resonemangen, premisserna, inte tillåter.

Det som Stenberg fattar som mest typiskt för dikterna från seminarietiden är "den tydliga ironin, med kritisk udd", och det är denna som enligt henne senare döljs. De finns dock kvar; "min hypotes", skriver Stenberg, "är att kritik och ironisk udd finns kvar i författarskapet" (s. 100). (En läsare kan då undra om vingsklippningen – sådan avhandlingsförfattarinnan fattar den – var så allvarlig.)

I läsningen av "Marknadsbalen" – den dikt som också benämns "Madame de Castro" – lanserar Stenberg en läsmodell i tre nivåer, den naturaliserande, den kritiska och den utopiska. Den första gäller "den allmänt erkända verklighetshorisonten" (s. 133), en fundamentalt tve tydlig kategori, då den innefattar både bilden av verkligheten, alltså textens etablering av en värld, och de rådande, dominerande värderingarna. Den kritiska nivån gäller ett värdesystem som konkurrerar med den rådande ideologin och den utopiska nivån innebär "ett brott mot den allmänt erkända verklighetshorisonten" (s. 133). Denna modell för läsning appliceras sedan också på *Gösta Berlings saga*, och i båda texterna vill Stenberg visa på en utopi om en ny, kvinnlig gemenskap. Det är den unga Cypris, äggdancerskan, som är den centrala gestalten i "Marknadsbalen", och det är det faktum att Cypris hemförs av det unga diktjaget, som är viktigt, menar Stenberg. Problemet med Stenbergs läsning – som har mycket som talar för sig – är dock dels det att denna fokusering på Cypris i sin tur tolkas som att: "Lagerlöf i 'Marknadsbalen' gör ett djärvt försök att med hjälp av en auktoritativ berättare bryta en förväntad, heterosexuellt präglad intrigstruktur" (s. 147), dels det att andra läsningar av "Marknadsbalen" därför har styrts av "rådande konventioner". Dessa andra läsningar vill avhandlingsförfattarinnan se som ett tydliga exempel "på hur

starkt de heteronormativa strukturerna kan styra även kvalificerade läsningar" (s. 147). Det enda argument som anförs för att det skulle handla om ett brott just mot en heterosexuellt präglad intrigstruktur – i motsats till en homosexuell måste man förutsätta att det menas – är att Cypris och hennes 13-åriga kamrat, den som i en äldre upplaga berättar historien, är okvinnliga i sitt uppträdande, eller med Stenbergs formulering "könsöverskridande" (s. 146). Men okvinnlighet, till exempel pojkaktigt uppträdande, pojkaktig klädsel, behöver inte betyda motsatsen till heterosexuell. Trots detta identifieras ofta "könsöverskridande" och "icke-heterosexuell" i Stenbergs analyser av de lagerlöfska kvinnoporträtten. Okvinnlighet måste inte uppfattas som motsatsen till heterosexualitet. En sådan identifiering förutsätter också, såvitt jag förstår, att man uppfattar "kvinnlighet" som något stabilt, vilket det sannolikt inte alls är.

I avhandlingens andra kapitel läses så *Gösta Berlings saga* med hjälp av den förut nämnda treledade analysmodellen, som alltså främst tar sikte på det ideologiska momentet i texten. I en sådan läsning framstår sagan som starkt utopisk, en roman i den av Margaret Cohen (*The Sentimental Education of the Novel*, 1999) tecknade sentimentala traditionens efterföljd. Stenberg betonar här också det didaktiska i romanen, att Lagerlöf här bedriver ett slags "godhetens pedagogik", dvs. att hon, i enlighet med Sophie Adlersparres råd i ett brev från våren 1891, i romanen drev ett slags feministisk idé om att "räddningens möjlighet ligger hos kvinnorna" (s. 208). Lagerlöfs roman är först och främst en idéroman, menar Stenberg, "en fortsättning på strävanden att diskutera och vilja ändra maktförhållandena mellan könen" (s. 210). Här kan Stenberg lyfta fram olika grepp från den sentimentala traditionen som förbinder sagan med en kvinnlig romantradition av feministiskt utopiskt snitt. Det står också klart att bokens hjältar

egentligen är dess hjälttinnor, och att det är de som representerar framtiden. Här lyfts intressanta sammanhang fram och åtskilligt nytt sägs om *Gösta Berlings saga*. Men det förblir oklart i Stenbergs framställning vad i *Gösta Berlings saga* anknyter till ungdomsdiktningens lekfullheter, ironier och kritiska udd, dvs. man söker förgäves efter den kontinuitet i författarskapet till och med debuten som rimligen måste vara en hörnsten i avhandlingens tes om vingklippandet.

Den vingklippning Selma Lagerlöf själv talade om 1934 inträffar så, och kapitlet ägnas huvudsakligen mottagandet av romanen. Det gäller för Stenberg att beskriva vingklippningen och dess konsekvenser. Det som de manliga kritikerna reagerade mot var enligt avhandlingens författarinnan "berättarrösten", som verkar motsvara stil, normer och budskap (även om berättarrösten ibland behandlas som något skilt från stilen, s. 187 et pass.). Stenberg delar upp kritikerkåren i män och kvinnor, och de är de förstnämnda (bl.a. Wirsén, Brandes och Warburg) som enligt henne vingklipper. Det dessa män reagerade mot var enligt Stenberg "berättarens självklara auktoritet, hennes synlighet med dess konnotation av kvinnlig kroppslighet" (s. 235). Här kan hon belägga de manliga recensenternas irritation över det orealistiska, det genreöverskridande, det komplicerade och splittrade handlingsförloppet, och hon gör likaledes klart att de kvinnliga recensenterna (Nyblom, Adlersparre, Leijonhufvud) hade bättre känsla för sagans sätt att berätta, för berättarrösten. Därtill reagerade männen också – enligt Stenberg – på sagans otydliga gränser mellan kategorier: "De vände sig mot drag som kunde användas för att göra gränser mellan kategorier otydliga. De önskade tydliga skillnader mellan män och kvinnor och karaktärer som rörde sig inom förutsägbara ramar" (s. 243). De kunde heller inte ta till sig textens feministiska, idealistiska tendens. I dessa reaktioner låg, menar Stenberg, ytterst en reaktion från de manliga kri-

RECENSIONER

tikernas sida mot de kvinnliga författarna och feministerna, en reaktion som hade börjat med sedlighetsdebatten, där kvinnorna sköts åt sidan. Stenbergs argument är här teoretiska. Hon stödjer sig på Bourdieus beskrivning av ett fält som en arena för maktkamp, ett fält där aktörerna i grunden menar något annat än det de säger, ett fält där aktörernas yttersta traktan är att behålla makten över fältet, inget annat. Ett indicium på att åtminstone Wirséns avståndstagande kan inordnas i bourdieuska kategorier är signaturen Jörgens (Georg Lundström) kvicka artiklar i *Figaro*. I dessa framhålls maliciöst att *Gösta Berlings saga* egentligen borde ha tilltalat idealisten Wirsén. Problemet med Bourdieus kategorier är emellertid att de sällan fungerar på individnivå utan på en strukturell nivå, så frågan är med andra ord om Brandes, Wirsén och Warburg kan tillskrivas intentioner på det sätt Stenberg gör, dvs. det är problematiskt att som Stenberg hävda att de hade *intentionen* att attackera kvinnolitteraturen: "De [männen] omformar problemet så att det passar fältets egen logik – sociala och politiska frågor transformerar till frågor om litterär stil. I detta fall beslöjades könspolitiska sammanhang" (s. 254) eller: "Brandes skäl var säkert även de av strategisk art" (s. 254). I Wirséns fall kan man finna skäl på den personliga nivån som gör hans utfall begripliga, men vad gäller Brandes är det ett faktum att han var positiv, så positiv att Adlersparre ville ha avskrifter av hans recension. Man undrar också varför inte också de kvinnliga recensenterna anses agera enligt fältets logik? Har inte de positioner att antingen erövra eller försvara? Kan man bakom kvinnornas ageranden – inom ramen för Bourdieus teori – se andra sorts krafter än de som styr männens handlingar? Men enligt Stenberg hade de verkligen begripit verket, dvs. bakom deras ställningstaganden döljer sig inte viljan att erövra ett fält: "De tog de tankar som framfördes på största allvar och lät sig ryckas med av berättelsen.

Tilltalet fungerade alltså och de öppnade sig för texten. De beskrivningar de gjorde av berättarrösten är pregnanta och insiktsfulla" (s. 237). Detta är motsägelsefullt. Eller uttryckt på ett annat sätt: varför har Jörgen fel när han bakom Adlersparre ser emancipationssträvanden, men rätt när han bakom Wirsén ser ideologiska strukturer och inte smak?

Avhandlingens tredje kapitel skildrar så författarskapet efter vingklippningen. Stenberg undersöker här främst noveller som har emancipatorisk tendens (det gäller ofta sådana med fornordiskt eller medeltida stoff) eller har metatextuella drag eller sådana som gestaltar frågor om sexualitet och kön. Visserligen förändrar Lagerlöf nu formen, menar Stenberg, men de innehållsliga tendenser avhandlingsförfattarinnan sparat i de tidigare tillkomna verken anser hon vara kvar, och de fördjupas. De kontexter Stenberg nu väljer är främst den med Lagerlöf samtida diskussionen om könsidentiteter och sexualitet samt Lagerlöfs personliga relation till Sophie Elkan. Läsningen av dikten "Till mörkret" (s. 270 ff.) är sensibel, och här kan man onekligen lätt se det som Stenberg gör, nämligen längtan efter fysisk kärlek, en kärlek som på ett eller annat sätt förknippas med mörker. Läser man den – som Stenberg också gör – biografiskt – så uttrycker diktens jag en längtan efter att "vara fysiskt nära en kvinna" (s. 272). Frågan är dock om man utan vetskap om Lagerlöfs läggning hade läst in en kvinna i orden "en väns famntag". Detta problem aktualiserar det ovan nämnda metodiska problemet: vilka argument har Stenberg egentligen för sina läsningar?

Projektet med "ättesagan" kring gården Anfasteröd var sannolikt tänkt som ett slags alternativ kvinnlig historieskrivning och Stenberg kan här åter revidera bilden av det kvinnliga sammanhang de borgerliga feministerna utgjorde – Lagerlöfs projekt låg väl i linje med Sophie Adlersparres tankar.

Huvudnumren i kapitlet är annars läsningarna av "En fallen kung", "De fågelfrie" samt dramat "Sankt Annas kloster". Stenberg driver här tesen att Lagerlöfs sexuella identitet på ett eller annat sätt spelar roll för texternas meningar. I ett avsnitt som inleder analyserna av novellerna säger avhandlingsförfattarinnan: "Det är uppenbart att Lagerlöf även efter debuten arbetade intensivt inte bara med sitt skrivande utan även med sin egen identitet" (s. 287). Det är i dessa läsningar den teoretiska och metodiska problematiken blir tydligast, och problemets hela vidd kan göras tydlig via Stenbergs läsning av "En fallen kung". Stenberg går här i fotspåren av många Lagerlöfforskare när hon vill se ett metatextuellt motiv i novellen, och det är ett närmast självklart inslag i betydelseväven. Novellen handlar om skapandets villkor. Till detta drag – att Matts Wik endast kan tala då han är olycklig – fogar så Stenberg det att Matts Wik såsom den offrande – han uppger sin kärlekslycka – placeras i en kvinnlig position. Så lång är man till nöds med, även om manlighet och kvinnlighet är rörliga kategorier, och även om det faktiskt finns offrande män i myt, litteratur och verklighet. Men sedan går Stenberg ett par steg längre: För det första säger Stenberg: "är det inte falskhet att skriva in en kvinnlig problematik i en manlig förklädnad?" (s. 302). Då har man lämnat textens nivå, och frågan är var man befinner sig. Vem är det som är falsk? Sannolikt är det Selma Lagerlöf, för det kan väl knappast vara texten? För det andra specificeras falskheten sedan med hänvisning till diskussionen ca 1890 till frågan om de sexuellt konstruerade identiteterna, dvs. som jag förstår det det stränga heteronormativiteten. Att vara falsk, dvs. att skriva en man när man egentligen menar kvinna, betyder således att vara falsk med avseende på beskrivningen av den sexuella identiteten. Men man är då varken på textens eller författarens nivå, man är på en allmän, diskursiv nivå, vars förbindelse med Selma

Lagerlöf är mycket osäker. Skall man hävda betydelsen "Matts är kvinna", och att förklädnadens innersta är den dolda sexuella identiteten – båda dessa läsningar har mycket svagt, för att inte säga obefintligt, textstöd – så måste man ha en mycket stark teori om sambandet mellan dikt och liv, dikt och diskurser, en teori som går ut på att livet och diskurserna bestämmer texten eller mer precist dess meningar. Har man en sådan stark teori måste man då också diskutera eller problematisera gränserna mellan text å ena sidan och liv och diskurser å den andra. Stenberg hävdar således livets och diskursernas primat, men hon menar därtill att Lagerlöfs intention är ett argument för att en viss tolkning är den riktiga; det gäller först och främst nivån av kritik i *Gösta Berlings saga*. "Många läsare, särskilt manliga, har troligtvis varken sett eller uppfattat den kritik som jag menar bär upp berättelsen" (s. 191). Härtill kommer att Stenberg argumenterar utifrån två motsatta ståndpunkter: antingen är alla läsares läsningar subjektiva ("som jag menar") eller så finns vissa saker, meningar, i texten, oberoende av läsaren ("har troligtvis varken sett..."). Stenberg måste bestämma sig för vilken hermeneutik hon ansluter sig till. I formuleringen: "Båda sidorna är tydliga, men det genomarbetade och medvetna budskapet har länge avförts till förmån för de värden som romanen ideologiskt vänder sig mot" (s. 209) hävdas klart att det finns vissa bestämda betydelser i texten, oberoende av läsare. Intensionsargumentet ligger både i formuleringar som "Lagerlöf ville föra upp samtalet på ett övergripande idéplan samtidigt som hon fördjupade den inre beskrivningen" (s. 210), och i direkt argumentation, till exempel med citatet från Adlersparres brev om idén i *Gösta Berlings saga*. Bortser man nu från det i sig teoretiskt problematiska att se *Gösta Berlings saga* som ett slags tendensroman med en entydigt och klart feministiskt budskap, så står det ändå klart att Stenberg argumenterar intentionalistiskt i sin

texttolkning. Alltså: textens meningar konstitueras av jaget, dess erfarenheter och samtida diskurser och i författarens intentioner kan man finna argument för tolkningar som sätter text i förbindelse med liv och diskurser. Nu är ju detta i och för sig inte en sensationell argumentation, det är biografisk-psykologisk eller sociologisk teori om vissa kontexters primat. (Även om man i regel inom dessa teoribildningar alltid söker textstöd; bristen på textstöd förblir en problematisk punkt i vissa av Stenbergs läsningar.) Men bortser man från det, så vore inte privilegerandet av identiteten, livet och samhälleliga diskurser problematisk, såvida inte Stenberg förnekar jagets eller identitetens existens och därmed rimligen att denna faktor i form av intentioner, av sanningar eller lögnar om sig själv, inte kan styra en texts meningar. Hon säger nämligen flerstädes att hon utgår från konstruktivistiska teorier om jaget och den sexuella identiteten. På s. 28 hävdas att etiketten lesbisk är en "konstruktion", "Lagerlöf skrev inte från positionen 'lesbisk'. Det var en identitetsposition som höll på att skapas just då hon försökte hitta sin stil och sitt 'jag'" (s. 28), och fortsätter: "De teorier kring identitet jag vill sätta mot tidigare synsätt utgår främst från nutida feministfilosofer. Som grund har jag valt Griffiths kritik av det enhetliga autentiska 'jag' som varit utgångspunkt för det mesta av västerlandets filosofier. Hon [Griffiths] anser att detta är en förenklad konstruktion med universalistiska anspråk". På s. 199 talas om kvinnornas känslor i *Gösta Berlings saga* som "socialt konstruerade" och på s. 308 sägs att: "Sedd i ett könskritiskt kontextuellt perspektiv är Lagerlöfs 'sanning' en konstruktion", och vidare på s. 309: "för Foucault och hans efterföljare existerar visserligen ingen 'tingens djupaste sanning' och idén om det autentiska jaget är helt främmande för detta sätt att tänka." Fler exempel på dessa ståndpunkter kunde ges. Stenberg har, vill det synas, uppfattningen att jaget eller identiteten inte låter

sig beskrivas i termer av autentisk/icke-autentisk, utan att identiteten snarast skall förstås diskursivt som ett konglomerat av diskurser utan förbindelse med ett autentiskt jag, vare sig det innefattar sexuell identitet eller ej. Men denna teori blir problematisk i ljuset av Stenbergs sätt att argumentera och resonera kring meningar i Lagerlöfs texter, både på så sätt att hon förutsätter att jaget, erfarenheterna och de samhälleliga diskurserna bestämmer meningar och på så sätt att hon använder intentionen som argument. Vilken logisk status har dessa resonemang? Nu skall det sägas att Stenberg tydligt markerar att hon anser att "en författares biografi [har] relevans vid tolkningen" (s. 12), liksom att hon menar att "Lagerlöfs personliga erfarenheter av utbildning, yrkesarbete, kvinnopolitisk aktivitet och nära värförbindelse är en viktig kontext för hennes skapande" (s. 12). Kan denna enkla, handfasta biografiskt-psykologiska metod samsas med den extremkonstruktivism som Stenberg så tydligt ansluter sig till? Till denna implicita motsägelse kommer så flera explicita: det talas ofta om autenticitet i Lagerlöfs texter, det talas om sanning och förklädnad – förklädnad av vad, om inte en sanning? Så sägs till exempel i läsningen av "Marknadsbalen": "Då två människors blickar möts signaleras gemenskap och möjlighet för individen att utveckla sitt sanna jag" (s. 144). Om Anna i "En fallen kung" sägs att "Anna utvecklas även hon mot ett allt mer inautentiskt jag" (s. 302).

Betydelsen av denna teoretiska motsägelse – som resulterar i en osäkerhet om metoden och därmed om utsagornas status och hållfasthet – skall inte överdrivas. I mina ögon förefaller Stenberg luta åt sambandet mellan jaget och dikten, och hennes många, smått irriterande citationstecken kring ord som hon inte riktigt vill stå för men ändå använder (jag, kvinna, verklighet) får man helt enkelt tänka bort. Skall de stå kvar, och skall man uppfatta dem som upphävande av dessa termers innebörder, försvinner mycket av

det nya med Stenbergs läsningar och resultat. Det tycks mig troligt, och det är Stenberg som gjort det troligt, att både en sorts feministisk idealism och en lesbisk eller icke-heterosexuell könsidentitet varit drivkrafter i Selma Lagerlöfs författarskap, och att dessa drivkrafter de facto kan spåras här och var i hennes texter. Vissa aspekter av Lagerlöfs texter blir tydligare mot denna bakgrund. Sedan kan man alltid diskutera om dessa aspekter är centrala, om de är intressanta.

Efter läsningen av detta block tvekar man om Stenbergs tes, den om Lagerlöfs vingklippning, stärkts – visserligen är det klenk med ungdomsdiktningens ironi, litterär lekfullhet eller kritisk udd i dessa noveller, men det var det också i *Gösta Berlings saga*, så frågan hur den konstnärliga lögnen eller förställningen i novellerna tedde sig förblir obesvarad. Och frågan om på vilket sätt novellerna är mer existentiellt lögnaktiga än *Gösta Berlings saga* eller ungdomsdiktningen synes mig också obesvarad.

Det fjärde kapitlet är mera brokigt till sin uppläggning – främst vill det förbinda Lagerlöfs stil med hennes program, hennes feministiska ideal och med hennes av Stenberg förmodade könsöverskridande texter. Detta kapitel är svårare att följa och jag nöjer mig med ett par synpunkter.

Stenberg fördjupar här diskussionen av realismen i Lagerlöfs texter, i synnerhet den psykologiska realismen hos de manliga karaktärerna. En fond i denna diskussion bildar Margaret Cohens undersökning av den sentimentala romanen i Frankrike. Denna sentimentala roman är, menar Cohen, ett glömt kvinnligt spår i historien, glömt och gömt till förmån för den i huvudsak manliga realismen. Genom att tolka några av Lagerlöfs gestalter (Ingrid och Gunnar Hede) som icke-realistiskt allegoriska eller typologiska gestalter, visas på hur detta sätt att skriva med platta figurer (som inte längre kan förbindas med bakomliggan-

de betydelsestrukturer, som förbinder verklighet och bild på ett nytt sätt) öppnar upp för en aktiv läsare och att detta skrivsätt kan förbereda för nya betraktelsesätt. En annan textstrategi som syftar till att öppna för en aktiv, medskapande läsare är det öppna slutet i flera av novellerna. I dessa undermineras en på ytplanet explicit sensmoral genom tvetydigheter i textens slut. Denna öppenhet finns också, menar avhandlingsförfattarinnan, i bilden av männen. Kanske är det så att den 1800-talsmässige Gösta Berling – som likt Byron är både vek och brutal, både feminin och maskulin, både asexuell och översexuell – skall uppfattas som en korsning av en typologisk gestalt och en realistisk, verklig. En intressant teknik som Stenberg utreder är den laddade platsen, som i sin tur visar på hjärtat och begäret. Dessa öppenheter i texten, menar Stenberg, förbereder för könsöverskridande läsningar. De texter som var mer realistiska, framförallt novellerna, innehåller inte så tydliga, idealiserade eller typologiskt tänkta hjältar, utan de är ofta låga, dvs enligt Stenberg kvinnliga och avvikande. "Genom sina handikapp närmar sig de fokuserade männen kvinnans plats" (s. 404). Denna psykologisering kan verka i motsatt riktning mot den feministiska idealismen, den kan försvåra en könsöverskridande läsning, den kan förstärka skillnader, menar Stenberg.

Denna öppenhet eller mångtydighet ser Stenberg som bland annat orsakad av normer i samtiden som fungerade begränsande för "Lagerlöfs möjligheter att uttrycka sig tydligt" (s. 410). Inför denna synpunkt, som ofta varieras i Stenbergs text, vill man gärna invända att författarinnorna i den föregående generationen hade stått inför minst lika hårda normer, men att de hade inte tigit, inte ens om "könsöverskridanden". Varför tvangs Lagerlöf och inte de? En annan grund till öppenheten är, menar Stenberg, "godhetens pedagogik", det att lära utan att föreskriva, genom att förevisa. Man ville

gärna tillägga att en grund för öppenheten kunde vara Lagerlöfs konstnärliga förmåga, hennes känsla för skiljelinjen mellan konst och traktat.

Avslutningsvis kommenterar Stenberg det utopiska i Lagerlöfs tidiga produktion. Utopin gäller normerna och möjligheterna att inom Lagen förändra samhället och männen genom idealism och ren kärlek, den gäller identiteten som man och kvinna, både som individ och som sexuell varelse, den gäller det nya samhället. Rätt mycket i dessa avsnitt har sagts tidigare i avhandlingen. Först i det allra sista avsnittet tar Stenberg upp den inledningsvis anlagda tråden "leken", och hon avlägsnar sig här delvis från den tidigare i avhandlingens inledning antydda definitionen av lek som i anslutning till Abrams och Huizinga fattas som en plats för det som inte var arbete, men som paradoxalt nog också reglerades (s. 46), och vill nu med Lugones 1987 se leken också som något som har med förmåga till inlevelse eller identifikation och därmed med kärlek att göra. Enligt Huizinga och Gadamer – som alltså Stenberg menar sig följa – har lek med rollspel att göra. Frågan är dock om inte Lugones, Huizinga och Gadamer är inne på samma spår – lek handlar om att förstå sig eller att leva sig in i; det är i båda fallen fråga om att gå utanför sig själv in i en annan. I det här sammanhanget kan man parentetiskt fråga sig hur väl lekmetaforen samspelar med extremkonstruktivismen i Stenbergs teoriram: Vad är det som förkläds i leken? Är det en sanning, något autentiskt eller vad? När så Stenberg vill se en kärleksfull lek i Lagerlöfs verk som ett sätt att förändra samhället, så håller det resonemanget för de allmänt utopiska dimensionerna i Lagerlöfs verk, för det ter sig rimligt att uppfatta utprövat av olika positioner av olika sätt att leva tillsammans som en utopisk lek. Men svårare blir det att uppfatta de eventuella förklädnaderna av Lagerlöfs jag till manliga positioner i texter-

na som del av ett sådant utopiskt projekt. Lekens syfte är, som teoretikerna säger, att förkläda, och Stenberg fattar i detta sammanhang leken som något som beslöjar det som inte kan sägas, det autentiska. Här ter sig leken snarast som en lögn, en förställning. Dubbeltydigheten i orden eller begreppen lek respektive förklädnad, dvs. antingen förställning, lögn eller lek med roller eller positioner, kommer här tydligt till synes, och det förblir oklart om Stenberg menar att det i grunden är fråga om samma fenomen, eller om det är två skilda saker. Möjligen har denna dubbeltydighet eller oklarhet att göra med den ovan nämnda motsägelsen mellan synen på jaget som en språklig konstruktion eller som något reellt existerande, och därmed såsom antingen autentiskt eller inautentiskt.

Dessa invändningar till trots framstår Stenbergs avhandling som en prestation. På en solid grund, nämligen den bibliografiska kartläggningen av ungdomsdiktningen och framlyftandet av ett par viktiga manuskript (brevet från Adlersparre, vissa dikter, vissa fragment) samt med hjälp av skickligt genomförda läsningar, kan Stenberg göra troligt att det finns meningsskikt i Lagerlöfs ungdomstexter, i *Gösta Berlings saga* och i vissa noveller som har med en feministisk idealism och möjligen med en problematisk sexuell identitet att göra. På detta sätt berikar och fördjupar Stenberg bilden av Lagerlöfs författarskap. De invändningar som ovan framförts gällandes tillämpningen av Bourdieu samt ett glapp mellan teori och metod är inga allvarliga invändningar, förutsatt att man inte ser termer som identitet, liv och erfarenhet i Stenbergs text såsom enbart syftande på språkliga konstruktioner som saknar all förbindelse med någon verklighet.

Eva Hattner Aurelius

LARS ELLESTRÖM:
Lyrikanalys. En introduktion
 Studentlitteratur
 Lund 1999

Med tanke på den snabba utvecklingen inom litteraturvetenskap när det gäller tolkningsmetoder och teoretiska paradig, kan det synas märkligt att det tagit nästan trettio år innan man beslutat sig för att ge ut en ny serie med grundläggande handböcker för analys av skönlitterära texter. Å andra sidan kan man naturligtvis hävda att den teoretiska diskussionen som regel försiggår på en så pass hög abstraktionsnivå att den förblir otillgänglig för merparten av dem som studerar på grundnivåerna inom ämnet, och att introduktionsvolymerna som skall göra denna diskussion rättvisa snarare torde skrämja bort studenter än att locka dem.

Detta förhållande avspeglas indirekt i Lars Elleströms bok *Lyrikanalys. En introduktion*, vilken syftar till att tillhandahålla studenter på grundnivå i ämnet de erforderliga verktygen för att närma sig lyrik. Elleström är väl skickad för denna uppgift, med mångårig erfarenhet bakom sig som universitetslektor i Lund och Växjö och med en gedigen avhandling om Karl Vennberg i bagaget, en avhandling som uppvisar stor teoretisk rörlighet samt en imponerande mångsidighet i sättet att närma sig de lyriska texterna. Av den nya boken kan man även sluta sig till att Elleström besitter förmåga att på ett pedagogiskt sätt förklara komplicerade inslag i litteraturhistorien såväl som i litteraturteorin. Läggs därtill en stor beläsenhet, och man inser att han har alla förutsättningar att fungera som en pålitlig och roande ciceron för studenter som törstar efter att få kunskap om vad en dikt egentligen är och hur man bör närma sig den för att därur locka fram betydelser.

I den nya boken är det emellertid dessa

senare kvaliteter snarare än det teoretiska kunnandet som Elleström får användning för. Vad som har skett på det teoretiska området efter strukturalismen och nykritiken utreds egentligen aldrig. På ett för Elleströms framställning karakteristiskt sätt sammanfattas spännvidden i den teoretiska utvecklingen under 1900-talets senare hälft med orden: "En av de spännande sakerna med litteraturen är ju att den kan handla om nästan vad som helst och vara skriven på många olika sätt, och det är därför inte så konstigt att man kan vilja göra en massa saker med den." Som jag ser det är det just detta naiviserande sätt att närma sig lyrik-tolkningen som hos Elleström utgör den mest iögonenfallande uppdateringen och moderniseringen i förhållande till äldre framställningar i ämnet. Och med tanke på den stundtals inte alltför höga intellektuella nivån i dagens studentgrupper är det kanske inte någon helt dum idé. Men samtidigt som Elleström vinnlägger sig om att skriva på ett sätt som appellerar även till de mest litteraturovana studenterna, kan mer kvalificerade läsare onekligen önska en större språklig ekonomisering samt en större stilistisk skärpa (så talas det exempelvis upprepade gånger om att saker och ting "korresponderar mot" varandra).

Men även på andra plan visar det sig att Elleström får betala ett högt pris för sin laid back-artityd, för sin tendens att aldrig hasta i onödan utan att ta allt från grunden (Vad kan en dikt handla om? Jo, den kan handla om precis vad som helst, t.ex. om... Och hur kan en dikt se ut? Jo, den kan se ut precis hur som helst, t.ex. kan den...) och sin förvisso ytterst lofvärda förmåga att aldrig hemfalla åt ett vetenskapligt fikonspråk utan tvärtom stadigt hålla fast vid ett mer vardagligt idiom och dito liknelser (katalex = "Den lilla snurten på slutet är som den runda änden som blir över när man skivar upp en korv"). Hans småputtriga mångordighet äger dock rum på

RECENSIONER

bekostnad av överblickbarhet och praktisk användbarhet. Så saknas t.ex. en enkel översikt över våra vanligaste versformer, nödvändig för den typ av identifiering av olika versmått som i sin tur är ett pedagogiskt tacksamt grepp vid studiet av takt, rytm och rim. En enkel, tabellmässig och därmed föga utrymmeskrävande guide hade onekligen varit att föredra framför en aldrig så publikfriande text som aldrig ens nämner canzone, ottave rime, terzin, alexandrin etcetera.

Elleströms framställningen i dess helhet koncentreras kring de två axlarna musik och bild, där han under den förra rubriken tar upp takt, rytm och rim, och under den andra diskuterar bildspråk men också versmått. Det sistnämnda kommer därmed att på ett föga pedagogiskt sätt behandlas i ett helt annat sammanhang än de närbesläktade metriskä spörsmålen. Just det metriskä ägnas annars ett jämförelsevis stort intresse hos Elleström. Bland annat redogör han på ett i sammanhanget ovanligt grundligt sätt för hur en ny generation av metriker ifrågasatt förekomsten av stigande meter och i stället menat att det i de fall där rader inleds med en eller flera obetonade stavelsen handlar om en "upptakt" som sedan följs av fallande meter.

Jag vet inte vilka studenter Elleström hoppas skall känna sig engagerade av utvecklingen på lyrikanalysens område när de enda exempel som anförs om nyheter inom den litteraturvetenskapliga forskningen är dylika metriskä innovationer samt den typ av feministisk läsart som han praktiserar i sin analys av John Donnes "A Valediction: Forbidding mourning". I det senare fallet utmynnär analysen i den föga förvånande slutsatsen att Donnes uppfattning om förhållandet mellan män och kvinnor överensstämmer med den tidens allmänt omfattade syn på könen. Jaha, var det någon som hade förväntat sig något annat? Genom att det redan på förhand står klart vari analysen

skall utmynna, framstår en sådan läsart som lika enögd som den typ tolkningar som görs av de "metriker" som Elleström förhållandevis ofta hänvisar till och som sällan höjer blicken från detaljnivån till den samhälleliga kontexten. Syftet med de analyser som Elleström gör är ju att de skall vara representativa och föredömliga, och i det avseendet är det onekligen diskutabelt med den sorts reduktiv läsart som hans "feministiska tolkning" är, emedan den snarare låser fast dikten i en ålderdomlig ståndpunkt än öppnar upp den, visar på dess mångfasetterade karaktär och omedelbara aktualitet för unga människor idag.

Nu ser emellertid inte alla analyser ut på detta sätt, utan i flera fall visar Elleström upp sin styrka som diktläsare, t.ex. i tolkningarna av Karin Boyes "Min hud är full av fjärilar" eller av popartisten Nick Caves "Where the Wild Roses Grow". Just genom att vidga blicken mot en populärkulturell kontext kan den senare tolkningen naturligtvis tänkas tilltala en studentgeneration för vilka pop- och rockmusiken ofta utgör inkörsporten till litteraturstudiet. Kanske hade man i detta sammanhang även kunnat gå längre fram i tiden, till hip hop-musiken som ju erbjuder ett intressant jämförelsematerial i flera avseenden: närheten till den klassiska recitationssituationen, spelet med takt, rytm och rim, den tematiska och motiviska parallellerna till den burleska traditionen, satiren och groteskeriet, där en artist som Eminem framstår som en självklar slutpunkt i den subkulturella successionsordning som Bachtin lyfter fram i sin Rabelais-bok.

Det finns överlag något i mina ögon lite för välkamt och prudentligt över Elleströms bok, följsam som den är såväl mot litteraturovana studenter som mot den typ av strömlinjeformad akademism på vars ena kant man återfinner representanter för statsfeminismen och på den andra företrädare för detaljpyssel rörande rim och meter på

mikronivå. I försöket att kryssa mellan dessa poler glöms den fråga bort som borde ligga latent under även den mest elementära introduktionsvolym: varför är det nödvändigt att idag läsa och fördjupa sig i lyrik?

Johan Lundberg

BIRTHE SJÖBERG:
Dramatikanalys. En introduktion
Studentlitteratur
Lund 1999

Att läsa ett drama avsett att uppföras liknar Hanna Scolnicov och Peter Holland vid det Shakespeare i en av sina sonetter kallar "To hear with eyes" (*Reading Plays. Interpretation & Reception*, 1991, s. 1). Det är med andra ord en sofistikerad konst som ställer krav på vår förmåga att syntetisera repliker och didaskalier för att så gott det går söka iscensätta texten på ett slags mental eller inre teater, detta i syfte att göra rättvisa åt dramats egenart i jämförelse med exempelvis romanens eller diktens. Sak samma kan sägas om tolkningen av ett speldrama, något som lockat till ett flertal läroböcker i ämnet med för svenskt vidkommande en högkonjunktur runt 1970. Troligtvis riktigt kopplar Gunilla Dahlberg omständigheten till att dramatisk framställning och dramaanalys i kölvattnet av det senare 1940-talets aktivitetspedagogiska strävanden fick en alltmer framskjuten plats inom det allmänna skolväsendet såväl som i det litteraturvetenskapliga studiet med åtföljande behov av adekvata läroböcker (*Bara att läsa rätt innantill? Om dramaanalys i teori och praktik*, 1988, s. 5). Successivt möttes denna efterfrågan, som Dahlberg visar, av en rad skrifter alltifrån Göran Lindströms *Att läsa dramatik* och Ingvar Holms *Drama på scen. Dramats former och funktioner*, båda utgivna 1969, till Egil Törnqvists *Svenska dramastrukturer*

(1973) och Gösta Kjellins & Marie Louise Ramnefalks *Modern dramatik. Tio dramaanalyser* (s. å.) med Gunnar Brandells *Drama i tre avsnitt* (1971) däremellan.

I ljuset av de tre senaste decenniernas litteraturvetenskapliga teoribildning och nya tolkningspraktiker upplevs de här nämnda läroböckerna emellertid numera på sina håll som föråldrade. Så är också det bakomliggande motivet till Birthe Sjöbergs lärobok *Dramatikanalys. En introduktion* (184 s.) att ge "dagens studenter tillgång till en grundläggande introduktion till moderna analysmetoder" (s. 7) och föra en i sådana förankrad diskussion kring dramaanalys med studenter på det litteraturvetenskapliga studiets grundnivå som målgrupp.

På ett förhållandevis konventionellt sätt har Sjöberg disponerat sitt arbete i två större block. I det första, kallat "Att analysera en dramatext", rekommenderas läsaren inledningsvis att informera sig om respektive dramas författare och samtid liksom om andra dramer som formellt eller tematiskt är besläktade med den text som skall läggas under luppen. Ytterligare en kontext som aktualiseras här är studentens egna upplevelser och reaktioner, vilka också de kan stå till tjänst med tolkningsuppslag. Därefter presenterar Sjöberg i en resonerande framställning med riklig exemplifiering en uppsättning infallsvinklar eller som hon hellre vill kalla dem "startpunkter" (s. 13), värda ett intensivstudium som en genväg för läsaren att få grepp om en dramatexts form och innehåll. "Startpunkterna" är dramats titel och personnamn, fabel, intrig och tänkta realisering på scenen, de initiala scenanvisningarna och replikskiftena, handlingens inbyggda spänningar och hot, vändpunkter och upplösning, textens "värld" och sociala "ordning", huvudpersonens belägenhet, fiktionsgestaltarnas utseenden och karaktäsegenskaper, dramats scenanvisningar och replikföring, samt det som kallas "Pauser mellan scener och akter". Med detta åsyftas uppenbart olika saker som t.ex. att det i *Frö-*

ken *Julie* inte i klartext utsägs vad som händer mellan Jean och Julie då de drar sig tillbaka under det s.k. bondfolkets "danslek" (s. 72) men också, om man förstår rätt, pauser mellan scener och akter i mer konkret mening (se s. 106 och 143) eller omkastningar i ett dramas kronologi (se s. 173). Till de nu nämnda "startpunkterna" läggs "Andra infallsvinklar". Utan någon egentlig precisering inbegrips i dessa "sådant som inte kan fångas upp i en grundläggande analys" men som sägs ge "de viktigaste tolkningsuppslagen" (s. 81), en information som av lätt insedda skäl måste väcka stor nyfikenhet hos en student.

I den andra större avdelningen omsätter Sjöberg sina tidigare föreslagna kontexter och infallsvinklar i praktisk tillämpning genom att med utgångspunkt i dessa analysera Racines *Faidra* (1677), Sartres *Flugorna* (1943) och Caryl Churchills *Top Girls* (1982). I den sistnämnda tolkningen tar Sjöberg också upp den smått magiska "startpunkt", som hon kallar "Andra infallsvinklar". Det hon då berör är, att en kommentar till texten visar hur två eller tre roller lades ut på en och samma skådespelerska vid pjäsens uppsättning på Royal Court Theatre och på Dramaten i överensstämmelse med Churchills intention, varigenom bl.a. kvinnors utbytbarhet understryks (s. 162 ff.). Att detta inte skulle gå att upptäcka genom "en grundläggande analys" får dock sägas vara en sällsam överdrift. Boken innehåller slutligen en tämligen knapphändig litteraturförteckning samt sak-, person- och verkregister.

Bakom Sjöbergs *Dramatikanalys* anar man en engagerad och sympatiskt prestigelös lärare. Så uppmanar hon i ett direkt dutiltal sina studenter till kritisk prövning av de förslag hon ger, vädjar till dem att dra nytta av sina självupplevelser och poängterar vid ett flertal tillfällen att ingen dramatext har en gång för alla given och konstant innebörd, i får man förmoda anslutning till den läsarorienterade semiotik och pragmatik

som blivit tongivande alltsedan mitten av 1970-talet. Nu och då integrerar hon också implicit ett genusperspektiv i sina resonemang, ett perspektiv som blir explicit i samband med analysen av den text som är en av de mera kända exponenterna för de senaste decenniernas dramatik med ett genuskritiskt perspektiv, Churchills *Top Girls*. Tillsammans med Sjöbergs påminnelse om det produktiva i att försöka hålla tanken på "textens potentiella sceniska realisering" levande (s. 31) ger dessa inslag hennes framställning ett innovativt drag.

På andra punkter vittnar den inte om något radikalt nytt i jämförelse med den sannolikt hittills mest använda läroboken i ämnet dramaanalys, nämligen Göran Lindströms tidigare nämnda arbete, som helt korrekt finns med som en referens i Sjöbergs litteraturförteckning. Båda varnar för det mångomtalade intentionella felslutet och båda betonar att helhetsaspekten aldrig får förloras ur sikte i en tolkningssituation liksom att analysens uppläggning beror på den uppgift man förelagt sig. Sjöbergs "startpunkter" påminner i långa stycken om de infallsvinklar för förståelsen av en dramatext som Lindström sammanför under huvudrubrikerna "Vad handlar dramat om?" och "Hur är dramat beskaffat?" Bortsett från den vikt som Sjöberg tillmäter läsaren som meningsskapande instans har vidare hennes olika kontexter sin parallell i det Lindström behandlar i sammanhanget "Hur och varför har dramat tillkommit?" Denna diskussion har han infört som en sista punkt efter sin boks respektive huvudavdelningar – "Analysens grundbegrepp" och "Exempel på en analys" –, medan den hos Sjöberg står i spetsen för hennes första och andra block, "Att analysera en dramatext" och "Tre analys exempel". Att hon här inte följt Lindström i spåren förvånar något med tanke på vad som anförs på s. 10 f. Sjöberg refererar där till riktningar som "new historicism", "new biographism" och "new feminism",

enligt vilka en tolkning primärt skall utgå från texten varefter man först i ett andra steg drar in författaren och andra kontexter i studiet. Konsekvensen av hennes tågordning blir en motsägelse mellan återopad teori och praktisk tillämpning som kan få en eller annan alert student att höja på ögonbrynen.

En mer besvärande brist i Sjöbergs bok är det i jämförelse med Lindström avsevärt mycket mindre utrymme som hon ägnar åt historisk perspektivering och genrediskussion. Detta är aspekter som oavsett på vilken nivå man undervisar är viktiga att informera om, dels därför att dramat är en påfallande konventionsbunden genre, dels därför att i den dramatekst som var (är) tänkt att uppföras på en offentlig scen olika tiders teaterförhållanden ofta finns inskrivna i texten och därför kan kasta ett förklarande ljus över inslag i t.ex. scenanvisningar. I en bemärkelse lägger sig Sjöberg också på en onödigt kravlös nivå och undviker på några få undantag när att förmedla en i dramaanalytiskt sammanhang elementär terminologi. I en eventuellt ny upplaga måste också i varje fall en kort kommentar göras om det problematiska i att överflytta det fransk-klassicistiska dramats alexandrin till svenska. Som det nu ser ut kan läsaren få för sig att versmåttets karakteristika är en blandning av jamb, trokéer och daktyler (jfr s. 87).

Att skriva en funktionell lärobok i dramaanalys är säkerligen ingen lätt uppgift, även om man har de bästa intentioner. Vad gäller det sistnämnda är Sjöberg föredömlig genom att förklara att hennes avsikt är att "inspirera till så många typer av analyser som möjligt" (s. 9), på samma gång som hon riktigt betonar att den "bästa 'metoden' är den som gagnar syftet med analysen" (s. 12). Ändå är det tveksamt om hennes arbete inbjuder till lyhördhet för en och samma dramatexts tolkningspotential. I de tre exemplen på tillämpad dramatolkning följer hon mekaniskt, om än i något skiftande ordning sina olika "startpunkter". Inte heller

tar hon ett samlat grepp på problematiken metod och syfte utan tycks med syfte i första hand ha själva redovisningsformen i tankarna (se t.ex. s. 82, 110, 148). Bådadera kolliderar med den ambition som Sjöberg säger ha varit vägledande för hennes bok.

Möjligen hade ett sätt att leva upp till denna varit att tidigt i framställningen slå fast, att en dramatolknings mål mestadels är att frilägga det som utkristalliserar sig i samspelet mellan scenografi och repliker men att accenten kan läggas olika beroende på den intention man har med sin tolkning (och jag bortser då från den mer sekundära problematik som rör redovisningsformen). Vilket syftet kan vara hade lättfattligt gått att klargöra med hjälp av förslagsvis Göran Hermeréns fortfarande gångbara uppsats "Tolkningstyper och tolkningskriterier" (1982). Vidare kunde resonemanget i detta sammanhang enkelt ha konkretiserats, eftersom Sjöbergs tolkning av t.ex. *Flugorna* och *Top Girls* trots sin mekaniska uppläggning vetter mot det Hermerén skulle kalla avsiktstolkning respektive symptomtolkning, medan en relevansutläggning borde bli effekten av uppmaningarna till studenterna att vid sina analyser supplera ur egen erfarenhetsvärld utan att för den skull hamna i tolkningsanarki (jfr t.ex. s. 25, 27).

I inledningen klargör Sjöberg sin drama-teoretiska utgångspunkt. Den är att texten till det drama, som är tänkt att spelas, bäst betraktas som en "ofullbordad" text med fler tomrum än exempelvis en roman, "tomrum som i föreställningen bland annat fylls med röster, kläder, rekvisita, kroppsrörelser. I scen- och spelanvisningarna finns embryot till teaterföreställningens fullbordande av dramatexten" (s. 13). Med detta tangerar hon relationen mellan text och föreställning, en frågeställning där åsikterna gått isär alltsedan Diderots och Lessings dagar. Det trätan gällt och gäller är huruvida den förra endast skall förstås som ett utkast, en blåkopie, som får sin fulla realisering först genom den senare, vilket Sjö-

RECENSIONER

menar, eller om dramatexten har sin egen autonomi som "en estetiskt avslutad enhet bestående av skrivna tecken" för att citera Roland Lysell i "Tecken för tecken – Reflexioner över teaterforskning och dramaanalys" (*TfL* 1992: 1, s. 19). Om den här problematiken kan man som sagt ha olika uppfattningar samtidigt som tongivande litteratur- och teaterforskare numera är ense om att en dramatekst är en sak, en uppsättning av densamma en annan, vilket leder till olika tolkningsstrategier. Men om man som Sjöberg å ena sidan bekänner sig till tron att ett drama ropar på sin fullbordan i en uppsättning och å andra sidan föreslår en analys som trots allt implicerar att samma text är ett konstverk i egen rätt hamnar man i en teoretisk svårighet, som hon inte tycks se.

Däremot är Birthe Sjöberg helt på det klara med att god dramaanalys förutsätter en talang för konsten att "lyssna med ögonen" för att därigenom för sin inre blick kunna visualisera ett uppförande av texten, vars "sanning" inte nödvändigtvis är en och densamma. I övrigt är det dessvärre svårt att i hennes arbete få grepp om vilka de inledningsvis utlovade "moderna" analysmetoderna är. I sitt försök till uppdatering av hittillsvarande läroböcker griper hon också tillbaka på en tidigare inte helt ovanlig teknisk exercis, som skymmer för hur den så viktiga helhetstolkningen skall förverkligas. Kanske vore en väg bort från ett kontraproduktivt tragglande om fabel, intrig och peripeti att helt enkelt i ett första steg för studenterna presentera elementa om genrekonventioner och begreppsapparat och i ett andra låta dem intensivstudera några lärtillgängliga men metodiskt innovativa och ur skiftande perspektiv skrivna uppsatser – gärna om ett och samma drama för att skillnader i angreppsvinkel och resonemang skall avteckna sig desto tydligare.

Ingeborg Nordin Hennel

CLAES-GÖRAN HOLMBERG
OCH ANDERS OHLSSON:
Epikanalys: En introduktion
Studentlitteratur
Lund 1999

Alla som undervisat på grundnivå i ämnet litteraturvetenskap har djupt känt behovet av läromedel i grundläggande metod. Med den termen avser man vanligen två olika moment i undervisningen: Hur läser och förstår man litterära texter med hänsyn till deras specifika egenskaper? och Vad innebär ett vetenskapligt studium av litteratur? Åtminstone den förra frågan brukar utgöra vad nybörjarstudenten först får stifta bekantskap med. Många institutioner inleder säkert med att systematiskt söka införa studenten i frågor som rör läsningen av de litterära grundformerna: epik, dramatik och lyrik. För att svara mot detta behov har Studentlitteratur givit en serie introduktionsböcker med titlar som slutar på "analys" och behandlar lyrik, epik, drama, film och journalistik. Claes-Göran Holmberg och Anders Ohlsson har tagit på sin lott att skriva om episk, dvs. berättande, litteratur. Det har resulterat i volymen *Epikanalys. En introduktion*, som kom ut 1999 och omfattar 148 sidor. Båda författarna är litteraturvetare från Lund (även om Ohlsson numera undervisar i Växjö) och kan knyta an till goda lundensiska föregångare i samma genre som Bertil Rombergs *Att läsa epik* och Erland Lagerroths *Romanen i din hand*. Bakom denna fina tradition i Lund att skriva om berättande litteratur anar man naturligtvis ytterst Staffan Björcks *Romanens förvärld*. Med tanke på att dylika böcker vanligen utgör litteraturstudentens första intryck av det ämne han eller hon avser att studera, kan man göra sig en föreställning om deras vikt. Lägg därtill att förhållandevis få litteraturforskare tycks vilja avsätta tid åt det som ändå på något sätt måste utgöra

grunden för deras existens, nämligen litteraturdidaktiken, och man inser det föredömliga i Holmbergs och Ohlssons åtagande.

Författarna har, säger de, velat skapa en lärobok för en ny generation, eftersom tidigare sådana obönhörligen blir föråldrade på grund av utvecklingen inom litteraturvetenskapen. Liksom hos Romberg består större delen av boken av presentation av begrepp för formell analys, men man tar i bruk en terminologi hämtad från andra teoretiska förebilder, den strukturalistiskt orienterade berättarforskning som brukar kallas narratologi. Liksom Lagerroth betonar Holmberg och Ohlsson verktygskonstruktionen som det yttersta målet för det systematiska litteraturstudiet. Men till skillnad från dennes verkinterna interpretationer framhåller de senare författarna betydelsen av "kontexter" vid sidan av den formella analysen. Bland moderna "kontexter" med kraft att styra den litterära tolkningen finner man företeelser som kön, ras, klass, kultur, sexuell läggning etc. En nyhet är att ett kapitel ägnas allmänna litteraturvetenskapliga teorier och perspektiv, ett område som brukar få egna introduktionsböcker, som t.ex. den av Staffan Bergsten redigerade *Litteraturvetenskap – en inledning*, också på Studentlitteratur. En del avsnitt är gemensamt skrivna, men för de flesta står en av de båda författarna.

*

I det första kapitlet, som utgör en introduktion, slås fast att boken skall handla om "beskrivning, analys och tolkning av berättande, fiktiva texter, av romaner och noveller, av det som vi kan sammanfatta med hjälp av titeln 'epik'". Kapitlet berör också frågan om berättandets funktion, vilken anges som underhållning men också att bidra till kulturellt och individuellt identitetsskapande. Man säger sig ägna en hel del åt den narratologiska begreppsapparaten, men understryker att studierna inte får stanna

där. En läsares huvudmål anges vara att "tolka en bestämd text, att skapa mening ur den", men författarna är ändå övertygade om "att läsaren vinner på att också med hjälp av olika berättarteckniska termer rikta blicken mot hur den aktuella texten är gjord" (8). Så om tolkningen alltid förblir det centrala, menar man tydligen att ett studium av det berättande verkets funktionella konstruktion, alltså av vad Wayne Booth kallade dess "rhetoric of fiction", kan vara till glädje och hjälp för uttolkaren.

Detta låter sig sägas. Dock hade jag gärna sett att man redan här klargjort på ett bättre sätt vilken innebörd man avser att lägga in i de så viktiga men flertydiga begreppen "läsare" och "tolkning". Det skulle också ha varit klargörande om författarna sagt något om relationen mellan den formella analys man kan ha glädje av och den tolkning som utgör läsarens mål. Skall t.ex. den förra förstås som en nödvändig betingelse för den senare eller inte?

Avsnittet därpå behandlar texttyp och genre. Det bygger väl i huvudsak på den amerikanske narratologen Seymour Chatman och hans *Coming to Terms* (1990), där han skiljer mellan tre fundamentala texttyper: argumenterande, beskrivande och berättande. Som den berättande texttypens mest fundamentala egenskap anges den "dubbla kronologin", som gäller det episka verkets två betydelsenivåer, fiktionens värld med sin tid och själva berättandet med sin. Det svarar väl mot vad de ryska formalisterna urskildre som fabula och sjuzet och som av fransk- och engelskspråkiga teoretiker i deras efterföljd givits olika namn.

Framställningen av fenomenet genre talar om hur begreppet appliceras på en mängd olika nivåer med en rad exempel. Huvuddelen upptas sedan av ett belägg på moderna glidningar mellan olika slag av litterär framställning kallat "Staffan Söderblom och genreproblematiken". Denna diskussion tar åtta sidor i anspråk och är på sätt och vis typisk

RECENSIONER

för denna bok. Författarna exemplifierar påfallande ofta sin begreppsrepresentation med långa tämligen fristående resonemang, som har karaktär av enskilda föreläsningar eller små uppsatser. De har själva i introduktionen kommenterat dessa "läsningar" och konstaterat att utrymmet inte har räckt till för alla kapitlen skulle kunna förses med sådana. Tendensen kan illustreras med nästa kapitel med rubriken "Intrig och tema". Här finns inlagda inte mindre än tre längre exemplifieringar. Ohlsson tar åtta rader på sig för sin behandling av begreppet intrig, som definieras som läsarens väg genom texten. Vad som sedan följer är en fem sidor lång presentation av Conan Doyles berättelse "Musgraves ritual" i Peter Brooks efterföljd. Holmberg förklarar vad tema är på ca 22 rader och skildrar sedan på tre sidor hur Candidetemat kan dyka upp i olika former samt håller en utläggning på fyra sidor om tematik i Jack Kerouacs roman *On the Road*. Den här metoden kan förefalla vara utslag av författarnas vilja att vara pedagogiska. Ändå är jag ofta osäker på dess effektivitet. Flera gånger hade det enligt min mening varit bättre att ordentligt slutföra begreppsrepresentationen och där lägga in korta direktanpassade exempel än att förfara på detta sätt. De små uppsatsliknande inlagen ger ofta intryck av att ha komponerats före utredningen av själva nyckelbegreppet och att ha plockats fram ur någon skrivbordslåda. Att själva begreppsrepresentationen får så förhållandevis ringa utrymme gör att man riskerar att missa saker som rimligen borde ha varit med. När det t.ex. talas om tema är det förvånande att den väl vanligaste innebörden "sammanhållande tanke" el. dyl. inte särskilt framhålls, trots att det är denna som genomgående kommer till användning i diskussionen av Kerouac. Om tema sägs det att det under 1900-talet ersatt mera författarcentrerade begrepp och att närstående begrepp är myt och idé. Men risken är, framhålls det, att det litterära verket bara är

bärare av idéer. Författarna tycker sig inte ha användning för begreppet motiv, som ju ofta brukar figurera tillsammans med tema och ibland är svårt att skilja från detta. Bäst till sin rätt framstår begreppet, enligt författarna, i intertextuella sammanhang. (Här kan noteras att termen "intertextuell" inte har förklarats tidigare men kommer att få ett eget avsnitt längre fram. Den här typen av missar förekommer då och då i denna bok.) Detta exemplifieras utförligt (tre sidor) i en diskussion av Candidetemat som inte bara uppträder hos Voltaire utan också i Nathanael Wests *A Cool Million*, i Leonardo Sciascias *Candido eller en dröm på Sicilien* och i Raymond Pividal's *Visedömen*.

Behandlingen av intrig och tema följs sedan inte av andra estetiska och berättartekniska begrepp, som man kanske skulle ha förväntat sig. Den formella begreppsrepresentationen återkommer först i kapitel 9. Författarna motiverar dispositionen med att de vill "en gång för alla understryka betydelsen av att som läsare ständigt ha textens helhet för ögonen" (9). I stället inleder kapitel 4 en rad inslag som författarna själva beskrivit som att de "vidgar perspektivet och visar på olika sätt att relatera den studerade texten till olika typer av kontexter". Kapitlet innehåller vad jag inledningsvis talade om som en nyhet i förhållande till föregångarna. Det har kallats "Texter och kontexter" och tar upp litteraturvetenskapliga teorier och perspektiv. Den ger en översikt över perioder och strömningar i en "litteraturvetenskapens historia". Här slås fast att en huvudlinje varit "strider mellan en formalistisk, estetiserande riktning och en kontextualistisk". Mellan dessa poler har litteraturforskningen rört sig: "Det har ständigt funnits formalistiska skolor som velat ägna sig åt lingvistiska, ontologiska och epistemologiska analyser av litterära verk och kulturella rörelser som vänt sig till sociologin, psykologin och politiken för att få svar. På den ena sidan har nykritikerna,

fenomenologerna, hermeneutikerna, strukturalisterna och dekonstruktivisterna stått. På den andra marxisterna, mytkritikerna, existentialisterna, reader-response-kritikerna, feministerna och postkolonialistforskarna. Den ena sidan har premierat interpretationen (tolkningen), den andra kontextualisationen" (38).

Nykritiken, som får bilda utgångspunkt, sägs ha dominerat det litteraturvetenskapliga fältet under lång tid och förlitat sig på när läsningen som metod. Därefter kommer reaktionen på rörelsen som exemplifieras med Northrop Frye, den fenomenologiska Genève-skolan och receptionsteorin. Strukturalismen skall ha varit central under 1900-talets senare del. Slutligen presenteras sentida rörelser som poststrukturalism, feminism, postkoloniala studier och nyhistorism. De olika skolbildningarna ägnas påfallande olika utrymme. Nykritiken får sammanlagt fyra rader och strukturalismen en (den ryska formalismen nämns inte), vilket skall jämföras med feminismen som behandlas på 39 rader och poststrukturalismen på 37.

Jag ser kapitlet som kontroversiellt av flera skäl. Tar man med en allmän presentation av litteraturvetenskapliga perspektiv i en bok som skall vara en introduktion i epikanalys, bör detta, enligt min mening, motiveras ordentligt. En förebild kan ha varit Peter Hallbergs mycket använda *Litterär teori och stilistik*, som ägnar ett kapitel åt saken. Men Hallbergs bok har en mycket bredare uppläggning än den föreliggande och motiverar därför bättre inslaget. Mera befogat hade det väl i så fall varit om man tagit upp episk teori och sökt klargöra hur de begrepp man önskar lära ut är förankrade i ett teoretiskt resonemang. Men något intresse för ett sådant perspektiv tycks inte föreligga. Och här ligger min allvarigaste invändning mot kapitlet. Det tenderar att behandla de nämnda skolbildningarna som en sorts godtyckliga allmänskulturella "rörelser", som man ansluter sig till på grund av preferenser

som inte verkar ha med litteratur att göra. Ingen koppling görs till sådana litteraturteoretiska frågor som motiverar att skolor har uppstått – nykritiken t.ex. framspringer ju ur en rad teser om litteraturens väsen som man hävdar i polemik mot andra uppfattningar. Denna brist på intresse för litteraturteoretiska frågor ger en ytlighet åt presentationen. Studenten får inget svar på frågor som Vad innebär nykritik (eller något av de andra perspektiven) litteraturteoretiskt? Hur tänkte dess företrädare om litteratur? Inte ens beträffande feminismen och poststrukturalismen, som framstår som krönet på den litteraturteoretiska utvecklingen, ges några svar på vad riktningarna egentligen metodiskt går ut på. Jag är heller inte övertygad om att kapitlet är så pedagogiskt avfattat som man kunde önska. En nybörjare torde ha vissa svårigheter att reda ut meningen i en formulering som denna, där det heter om Stanley Fishs tolkningsteori: "Hans antifundamentalistiska filosofi har fått beröm men också kritik från vänster" (39). Här anteciperas inga nybörjarens frågor som Vad är antifundamentalistisk filosofi, och varför skulle det Fish säger kallas så? Och hur kan man få kritik eller beröm från "höger" eller "vänster" när det gäller teorier om litterär förståelse? Har litteraturpedagogen sagt A, bör han väl också säga B för begriplighetens skull.

Ett kort kapitel om intertextualitet följs av ett med ämnet intermediala studier och till största delen består av en jämförelse mellan film och berättande fiktion rörande berättarteknik. Det handlar om filmens svårigheter att finna lösningar på tekniska problem som den berättande litteraturen sedan gammalt lyckats lösa. Kapitlet presenterar intressanta exempel, men man kan här som så många gånger i denna introduktionsbok fråga sig om dispositionen av stoffet är tillfredsställande. De specifika berättartekniska problem filmen brottas med presenteras nämligen innan en ordentlig genomgång av

litterär berättarteknik blivit av. Den senare presentationen borde ju rimligen ha utgjort bakgrund till en diskussion om de filmatiska lösningarna.

Kapitel sju avhandlar myter och arketyper och forskning som söker sådant i litterära texter. Huvuddelen utgörs av en längre analys av något som kallats det "mytiska mönstret i generationsromanen", ett nytt exempel på metoden att lägga in självständiga föreläsningar i framställningen. Det åttonde kapitlet avhandlar symbol och allegori, ty, som det heter i inledningen: "Narratologins arbetsredskap räcker inte alltid; andra analyskategorier såsom symbol eller allegori visar sig kanske nödvändiga när vi arbetar med en text, men inte då vi sysslar med en annan" (9). Framställningen är knapphändig och tar inte upp symboler som läsaren av berättande litteratur oftast kan stöta på. Här skulle goda exempel ha varit på sin plats, speciellt som man varnar för risken av övertolkning.

I det nionde kapitlet tar Anders Ohlsson upp ämnet litterära karaktärer. Här görs distinktioner mellan "statiska" och "dynamiska" karaktärer, "direkt" respektive "indirekt" karakterisering, och det hela utmynnar i en utförlig analys av karaktärerna i Poes novell "Huset Ushers undergång". Ohlsson berör också diskussionen om litterära karaktärers status. Här urskiljs två olika sätt, det "realistiska" och det "puristiska". I det förra "kan man som läsare välja att uppfatta den enskilda karaktären som en verklig människa och då i sitt försök att förstå och beskriva denna karaktär tillämpa sådana synsätt och metoder – t.ex. olika psykoanalytiska teorier – som ibland brukas när det gäller att få grepp om en verkligt existerande människa" (s. 64). Den andra synpunkten förnekar att detta förfaringsätt är möjligt, eftersom litterära karaktärer bara är en konstruktion av ord. Ohlssons eget ställningstagande blir att "det slutligen är läsaren som har att välja", men han framhåller samtidigt att en

ensidigt "realistisk" tolkning löper risken att missa "intressanta tolkningsmöjligheter" (s. 65). Han söker illustrera sådana möjligheter med en demonstration av hur de tre karaktärerna i Poes novell, berättaren, Roderick Usher och dennes syster Lady Madeleine i själva verket skall förstås som ett enda medvetande. Jag är glad åt detta inslag. Ohlsson visar nämligen fint hur det är möjligt att argumentera i dylika frågor. Mot en bakgrund av outtalade antaganden om hur berättandets retorik brukar fungera – en form av teori alltså – visar han på inslag i texten som stöder det sätt på vilket han förstått dess mening. Men just därför tycker jag att han borde ha förklarat sitt tal om "intressanta tolkningsmöjligheter". Varför "möjlighet" och varför "intressant"? Om Ohlssons resonemang håller – och det gör det nog – rör det sig väl inte bara om en "möjlighet" utan om något som inte borde förbises. Är den "intressant", därför att den är riktig eller för att den framstår som "häftig" i någon subjektiv mening? Det är vid sådana här tillfällen jag önskar att den pedagog som sagt A också fullföljer med ett B.

Efter ett mycket kort parti om miljö i episk litteratur av Holmberg kommer framställningen in på de i egentlig mening berättartekniska frågorna. Ohlsson har skrivit två utförliga avsnitt om berättaren och berättelsenivåer samt om fokalisation ("fokalisering" är den term som han föredrar), och författarna har gemensamt skrivit ett avsnitt om narrativ tid. Redogörelsen för berättaren och dennes möjliga nivåer illustreras med en längre analys av Mary Shelleys *Frankenstein* och avsnittet om fokalisation av Stig Dagermans novell "Den främmande mannen". Terminologin bygger fr.a. på Gérard Genettes begreppsarsenal med det grekiska ordet diegesis (berättelse) som efterled: homo- och hetero-, extra- och intra-diegetiska framställningar, dvs. i första eller i tredje person, utanför varje berättelse eller innesluten i en annan sådan.

När det gäller fokalisation har man valt att gå efter Mieke Bals modell, accepterad också av t.ex. Rimmon-Kenan, snarare än efter Gérard Genettes, dock utan att motivera eller visa skillnaderna. Enligt Bal är en narrativ utsaga alltid fokaliserad. Om den inte återger en perception inifrån fiktionen själv, gör den så utifrån. Genette däremot, som går på den traditionella linjen och definierar fokalisation som en "begränsning av fältet", räknar med narrativa utsagor som inte är fokaliserade. På grund av att Genette och Bal har helt oförenliga sätt att tänka om fokalisation men ändå i stort sett utnyttjar samma terminologi kan det lätt uppstå förvirring, om man inte redovisar vems användning man stöder sig på. Genette skiljer ju mellan nollfokalisation (traditionell berättarteknik med "allvetande berättare"), intern fokalisation (det berättas bara vad en karaktär uppfattar) och extern fokalisation (det berättas bara vad en filmkamera skulle kunna få med). Bal använder däremot termen extern fokalisation för Genettes nollfokalisation, alltså för den teknik som enligt denne avstår från möjligheten att berätta med fokalisation. Bals externa fokalisation sker följaktligen utifrån den nivå där berättaren finns, alltså utanför den berättade världen med dess karaktärer. Något sådant är dock inte möjligt enligt Genettes fokalisationsbegrepp. Det är synd att dessa båda skilda uppfattningar inte redovisas. Dels har ju Genettes term fått mycket stor spridning internationellt, dels hade det varit en pedagogisk poäng att visa hur olika man kan tänka kring detta berättartekniska grepp.

I avsnittet om tid presenteras, väl efter mönster från Genette, aspekterna "ordning", "varaktighet" och "frekvens" som svarar på frågorna "När?", "Hur länge?" och "Hur ofta?". I det sista kapitlet om episk form, som handlar om stil, avhandlas dels sådana begrepp som skillnaden mellan "summering" och "scen" och framställningsformer som fritt indirekt tal i tankerappor-

ten dels troperna metafor, metonymi, synekdoke och ironi. Kapitlet avslutas med en föreläsning över ämnet Kerouac och den spontana prosan. Här hade jag nog hellre sett att utrymmet utnyttjats till en ordentlig utredning med en rad goda exempel av skillnaden mellan "telling", den summerande berättarstilen, och "showing", den sceniska – en distinktion som ju spelat en så viktig roll både i romanprosans historiska stilförändring och i utvecklandet av narrativ teori.

Avslutningsvis demonstreras två metoder för hur en student kan gripa sig an episka texter. Mellan dessa markeras en viktig skillnad. Den ena kallas "analys" och tillämpar berättartekniska och andra grepp för en genomgång av Hjalmar Söderbergs novell "Pälsen". Den andra benämns "tolkning" och är en "kontextualistisk", närmare bestämt feministisk, "läsning" av Selma Lagerlöfs berättelse "Hämnd får man alltid". Boken avslutas med sak- verk- och personregister.

Det är utan tvivel en välkommen insats Holmberg och Ohlsson gör i sitt försök att föra den vetenskapliga introduktionen av den berättande litteraturen up to date. Hur har de fattat denna uppgift? Man lägger märke till motiveringen i företalet: "Varje generation lärare och studenter i litteraturvetenskap behöver sina egna läroböcker. Även utmärkta texter från tidigare blir föråldrade när ämnets intressesfärer förändras och tyngdpunkter förskjuts" (5). Formuleringen ger i sin korthet en mycket god bild av karaktären på deras *Epikanalys*, av dess budskap om vad som anstår den nya generationen lärare och studenter och av hur den skiljer sig från traditionella föregångare i samma genre. Vad man slås av är att motiveringen för en ny introduktion till den episka genren inte anger tillkomsten av nya insikter och mera träffande karakteriseringar av epikens natur, funktion och struktur utan nya intressen och tyngdpunktsförskjutningar inom ämnet litteraturvetenskap. Detta

RECENSIONER

förklarar mycket av den brist på enhetlighet som jag tycker mig ana i denna bok och som jag skulle vilja kommentera mera ingående.

*

Det finns en märklig kluvenhet hos författarna inför den uppgift de tagit på sig. De ämnar skriva en bok i epikanalys och känner sig därvid delvis bundna till vad sådana böcker brukar avhandla, dvs. vilka karaktéristiska drag som utmärker den berättande litteraturen till skillnad från den dramatiska och den lyriska. Svaret förväntas säga något om berättande texters egenskaper som just berättande, om vad som styr deras förmåga att generera narrativ mening. Men på något sätt verkar författarna lite olustiga inför denna uppgift och har ett behov av att ursäkta sig. För en sådan epikanalys är trots allt inte vad det hela egentligen skall komma till. Det är tolkningen i den mening författarna inlägger i begreppet. Och här verkar det som om man fått brottas med ett problem. Visserligen hade både t.ex. Romberg och i synnerhet Lagerroth sysslat med tolkning, men det var en process som stod i relation till vad de sökte lära ut om fiktionsprosans inre egenskaper och svarar väl närmast mot vad Holmberg och Ohlsson kallar "analyser". De konkreta interpretationer som förväntades av studenterna kunde ses som bekräftelser på att de tagit till sig vad dessa läroböcker hade att förmedla om berättarkonstens natur. Men de studentuppgifter bestående av en "tolkning" som Holmberg och Ohlsson vill se framstår inte som en examination i "the rhetoric of fiction" utan ligger helt utanför det som undervisats som epikanalys.

Om diskussionen av Söderbergs "Pälsen" alltså skulle illustrera verksamheten analys, eller närmare bestämt epikanalys, är behandlingen av Lagerlöfs "Hämnd får man alltid" tänkt som en modell för hur en tolk-

ning skulle kunna se ut. Analysen skall ses som "ett förarbete där tolkaren skaffar sig nödvändig information för att sedan gå vidare", heter det (10). Tolkning, å andra sidan, innebär att "skribenten mot bakgrund av tidigare analysarbete och i anslutning till valda kontexter redovisar sin förståelse av texten" (10). Tolkningen förefaller på något sätt ha analysen som grund; tillkommer så "valda kontexter". Om analysen är systematiskt argumenterad och på goda grunder hållen för "sann" eller "sannolik" – i den bemärkelse som kan förväntas när man använder beteckningarna i ett dylikt sammanhang – så skulle rimligen inte tolkningen kunna komma med påståenden som står i konflikt till analysen. Det grundläggande didaktiska problemet för författarna är emellertid att ingenting hindrar en "kontextuell tolkning" från att komma i konflikt med den mera formalistiska beskrivningens resultat, vilket demonstreras mycket tydligt i bokens sista kapitel. Ty den tolkning av Lagerlöfs novell som där presenteras som slutresultat och modell tar inte mycken hänsyn till textens eget sätt att signalera narrativ mening.

Ohlsson, som skrivit avsnittet, slår fast på ett sätt som är mycket betecknande för attityden i denna bok: "Som läsare kan man välja att göra olika saker med texten" (124). Man kan läsa den som spökhistoria och man kan se till de stoffkällor författarinnan använt sig av osv. Men jag tycker att begreppet "läsare" blir oklart här. Rollen läsare är inte identisk med den situation man befinner sig i efter att ha läst. Den som uppfattar mening i novellen genom att relatera texten till medvetna eller omedvetna genreföreställningar och -förväntningar, får väl räknas som "läsare" i en grundläggande mening. Rör det sig om en spökhistoria, bör denne "läsare" uppfatta novellen så. Skulle det vara en seriösare variant, "spökhistoria med ideologiska förtecken", realiserar man rimligen också detta i sin roll som novellens "läsare".

Det är vad som förväntas av läsarrollen. Men jag tycker inte att det hör till denna roll att göra något av eller kring texten, som att uppmärksamma författarinnans stoffkällor, författa en estetisk analys av hennes berättelse eller ta den som utgångspunkt för ett eget budskap. Hur som helst uppstår det frågor kring den demonstrerade tolkningen av Lagerlöfs novell. Uttolkaren säger sig vilja ta sin utgångspunkt i en viss "tolkningsmöjlighet" (125), nämligen att novellen är uppbyggd kring en spänning mellan "två väsensskilda livshållningar" (125). Men vad menas med "tolkningsmöjlighet"? Novellen är ju uppenbarligen uppbyggd så. Uttolkaren kan peka på inslag i texten och ta dem som argument för det antagliga i denna beskrivning. Med författarnas språkbruk borde denna insikt då höra till analysen och denna skulle kunna bilda "utgångspunkt" för den fortsatta tolkningen, dvs. befinna sig på en primär (och, får man förutsätta, bindande, icke fakultativ) nivå. Men så kommer själva huvudpunkten i tolkningen, som är att betrakta denna spänning mellan livshållningar "ur genusperspektiv" (125).

Kommer detta perspektiv att ta hänsyn till analysnivån, som visserligen inte skall vara synligt manifesterad men ändå ha utgjort förutsättningen, själva "byggnadsställningen" nu "riven", som det heter (118)? Nej, utförandet demonstrerar fullt klart att så inte behöver vara fallet. Här slås t.ex. fast om den kvinnliga protagonisten, Tora, att hon skulle framställas som en "undergiven hustru" eller "en kuvad hustru", som "utmanar den förtryckande maskulina makten". Detta förtryck representeras av den protestantiske prästen som predikar asketisk livshållning och ser Tora och hennes gigaspelande man som djävulens redskap, därför att det dansas i deras hem på söndagskvällarna. Från analysens synpunkt är detta givervis rent påhitt. På den nivån framstår Tora ingalunda som en kuvad eller undergiven hustru; hennes skygghet är undantagsmän-

niskans. Hon är synsk, men denna extraordinära gåva har ännu inte bemötts med full respekt från omgivningen. Inte heller framstår Motståndaren, den askespredikande prästen, som en representant för maskulint i motsats till feminint. Han står för en livshållning som utgör antagonisten i berättelsen och hans motståndare är i sin tur de livsbejakande församlingsborna, kvinnor såväl som män, som låter sin livsglädje komma till uttryck i dansen hemma hos Tora och hennes make, spelmannen.

Är Ohlsson slarvig och ouppmärksam i läsningen av dessa detaljer? Det tror jag inte; Ohlsson har för övrigt ofta visat sin lyhördhet som läsare. Vad jag tror han vill demonstrera är att den "valda kontexten" tillför texten den innebörd som den sägs ha. Om analysen av fiktionens retorik kommer fram till att Tora är en gift kvinna med extraordinära gåvor och ingenting signalerar om förhållandet mellan makarna, kan den valda aspekten i tolkningen beskriva henne som en kuvad hustru. Men i så fall står tolkningen fri från analysen i trots av att den skulle utgöra bakgrund. Om man skall utgå från den anda som möter oss på snart sagt varje sida i denna bok, skulle ett svar på en konsternerad students fråga "Men vad ska prioriteras?" bli ett "Välj själv! Här finns inga måsten och inget obligatorium." Det som erbjuds den nya postmoderna generationen blir följaktligen det något förvirrade intrycket att författarna skriver en hel bok där de utvecklar principerna för analys av berättande text för att i det allra sista kapitlet låta en annan verksamhet, tolkningen, suspendera dessa principer. En reflekterande student kan väl ändå tänkas fråga varför författarna inte startade i den motsatta änden.

Det finns andra besvärande frågor man kan tänka sig från avnämarna till denna bok. Antag att det demonstrationsexemplar som ges här är representativ för kontextuell tolkning. Men eftersom kontextuell tolkning inte säger någonting antingen om själ-

RECENSIONER

va texten som en unik manifestation av episk litteratur eller om generella principer som är i arbete i den och som kan spåras och beskrivas, hur motiverar man då att denna verksamhet är vad studenterna skall ägna sig åt? Det är välbekant att det finns folk som använder litteratur på detta sätt till att demonstrera och plädera för ett program eller åskådning eller dylikt, och kanske finns det ett litteratursociologiskt intresse av att konstatera detta, men hur kan man utan motivering förutsätta att denna verksamhet är vad litteraturstudenterna borde ägna sig åt i sina akademiska studier? Mig tycks det som en sak att utöka sin kunskap om episka texters sätt att fungera via något slags regler som gör "the rhetoric of fiction" möjlig och en helt annan att ventilera en egen ideologi eller åskådning och därvid mer eller mindre godtyckligt illustrera med en litterär text. Kan ämnet litteraturvetenskap verkligen kla-

ra sig utan distinktionen mellan att "läsa" litteratur, att "använda" den och att systematiskt "söka kunskap" om den? Det har jag svårt att tro.

Säkerligen delar inte författarna min mening här. Därför utgör Holmbergs och Ohlssons *Epikanalys* inte bara en introduktion i outhärlig terminologi för den som vill påbörja studier i litteraturvetenskap utan stimulerar, som vi sett, med sin dubbla målsättning att beakta både analys och tolkning till eftertanke i den viktiga frågan om den akademiska litteraturredaktikens mål och mening. Den här typen av läroböcker brukar ju komma i ständigt nya utgåvor och då och då revideras. Det skall bli intressant att se hur Holmberg och Ohlsson fortsättningsvis kommer att gripa sig an problemet med de två målsättningarna.

Lars-Åke Skalin

Medverkande

Eva Arrhenius studerar litteraturvetenskap vid Humboldt-Universität i Berlin.

Gunnar Arrias ar universitetslektor i litteraturvetenskap vid Luleå tekniska universitet.

Marita Becker studerar litteraturvetenskap vid Humboldt-Universität i Berlin.

Annelie Bränström Öhman ar universitetslektor vid Institutionen för litteraturvetenskap och nordiska språk, Umeå universitet.

Anna Cullhed är Fil Dr och lärare vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Uppsala universitet.

Carin Franzén ar Fil Dr och forskare vid Institutionen för litteraturvetenskap och idéhistoria, Stockholms universitet.

Martina Gonning studerar litteraturvetenskap vid Humboldt-Universität i Berlin.

Eva Hattner Aurelius är professor vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Lunds universitet.

Katrin Hecker studerar litteraturvetenskap vid Humboldt-Universität i Berlin.

Birgitta Holm är professor emeritus vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Uppsala universitet.

Johan Lundberg är docent i litteraturvetenskap vid Linköpings universitet.

Merete Mazzarella är professor i nordisk litteratur vid Helsingfors universitet.

Ingeborg Nordin Hennel är professor emeritus vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Uppsala universitet.

Morten Nojgaard är professor vid Institut for Litteratur, Kultur og Medier, samt Center for Fransk, Syddansk universitet, Odense.

Magnus Persson ar doktorand i litteraturvetenskap vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Lunds universitet.

Kathrin Petrow studerar litteraturvetenskap vid Humboldt-Universität i Berlin.

Anders Pettersson är professor vid Institutionen för litteraturvetenskap och nordiska språk, Umeå universitet.

Kerstin Rackwitz studerar litteraturvetenskap vid Humboldt-Universität i Berlin.

Susanna Rendel studerar litteraturvetenskap vid Humboldt-Universität i Berlin.

Lars-Åke Skalin är professor i litteraturvetenskap vid Örebro universitet.

Ilka Sonntag studerar litteraturvetenskap vid Humboldt-Universität i Berlin.

Anja Wiebensohn studerar litteraturvetenskap vid Humboldt-Universität i Berlin.

I detta nummer bl.a.

artiklar om äldre och yngre kanon,
litterärt värde och litteraturvetenskapligt,
etik och originalitet