

# tfl

1999.1

1999.2

1999.3-4

2000.1

2000.2

2000.3-4

Litteraturen

och den nya teknologin II

## **Tidskrift för litteraturvetenskap**

### *Redaktörer:*

Johan Lundberg (Linköpings universitet) och Anders Öhman (Umeå universitet)

*Ansvarig utgivare:* Anders Öhman

*Kassör:* Anders Persson

*Redaktion:* Annelie Bränström Öhman, Ragnar Haake, Lars Hänström,  
Iris Ridder, Karin Strand

### *Redaktionens adress:*

Tidskrift för litteraturvetenskap  
Institutionen för Litteraturvetenskap och Nordiska språk  
Umeå universitet  
901 87 Umeå

Tel: 090 - 786 65 80

Fax: 090 - 786 77 90

E-post: tfl@littvet.umu.se

*Bidrag* på upp till 25 A4-sidor (radavstånd 1,5) tas emot av redaktionen, helst skrivna i Macintosh-format, någon version av Word. 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 på diskett eller via e-post. Korrekturändringar kan inte göras mot manuskriptet. Redaktionen ansvarar inte för ej beställt material.

*Prenumerationsavgift* för hel årgång om fyra nummer är 150 kr, för studerande 120 kr. Lösnummerpris 50 kr, dubbelnummer 75 kr. Nummer ur äldre årgångar, 1997 och tidigare, 25 respektive 40 kr. Lösnummer rekvireras från redaktionen genom inbetalning på postgiro 63 90 65 - 2.

*Tidskriften* utges av Föreningen för utgivande av Tidskrift för Litteraturvetenskap, Lund. Medlemskap i Föreningen kan erhållas mot en avgift av 10 kr.

*Redaktionsråd:* Anders Cullhed (Stockholm), Stina Hansson (Göteborg), Peter Luthersson (Stockholm), Anders Pettersson (Umeå), Torsten Pettersson (Uppsala), Per Rydén (Lund)

*Tidskrift för litteraturvetenskap* utges med bidrag från Humanistisk-Samhällsvetenskapliga Forskningsrådet.

*Omslag:* Anna Zahr

*Tryckning:* Fyris-Tryck AB, Uppsala  
ISSN: 1104 - 0556



**Tidskrift för litteraturvetenskap**  
Tjugonionde årgången - nr 1 2000

	Inledning. Litteraturen och medieteknologin	3
<i>Jonas Ingvarsson</i>	/"Som pappersbitar e vi!"/. Staffan Seeberg och 1960-talets cybernetiska diskurs	5
<i>Jesper Olsson</i>	"SLPRLNTHGTÄÄÄÄ" - röst, skrift & medier i den konkreta poesin	28
<i>Jakob Staberg</i>	Fantasins gränssnitt. C.J.L. Almqvists konst saga <i>Guldfågeln i paradiset</i>	48
<b>Intervjuer:</b>	"Man måste vara absolut modern." Friedrich Kittler intervjuad av Otto Fischer och Thomas Götselius	64
	Ett system med rätt att ljuga. Jochen Hörisch intervjuad av Otto Fischer och Thomas Götselius	76
<i>Otto Fischer &amp; Thomas Götselius</i>	Textens teknologier. Friedrich Kittler och den mediala vändningen i samtida tysk humaniora	89
<b>Recensioner:</b>		
<i>Sture Packalén</i>	Synnöve Clason: Pudeln kärna	102
<i>Dag Nordmark</i>	Louis Vinge: Skånska läsningar	105

*Kära tfl-läsare!*

I detta nummer fortsätter vårt tema om *Litteraturen och den nya teknologin*. Denna gång handlar det emellertid inte så mycket om vad nya innovationer som datorer och internet betyder för litteraturen, utan mera om nya sätt att närma sig litterära texter. I fokus står framför allt den medieteoretiska inriktningen i tysk litteraturvetenskap. Gästredaktörer för numret är Otto Fischer, Linköping, och Thomas Götselius, Stockholm. Förhoppningsvis kan materialet i numret väcka debatt, och vi tar gärna emot artiklar och inlägg.

Vi vill också påminna om *tfl*-dagarna i Umeå den 28-29 september på temat *Litteraturvetenskapen på 2000-talet*. Kontakta redaktionen om du vill ha ytterligare information.

*Anders Öhman och Johan Lundberg*

# INLEDNING

## Litteraturen och medieteknologin

I ett förarbete till sin berömda essä om berättaren gör Walter Benjamin följande iakttagelse apropå det klassiska berättandets försvinnande (*Gesammelte Schriften* II/3, s. 1282):

Man kann all diese Dinge als ewig ansehen (Erzählen z. B.), man kann sie aber auch als durchaus zeitbedingt und problematisch, bedenklich ansehen. Ewiges im Erzählen. Aber wahrscheinlich ganz neue Formen. Fernsehen, Grammophon etc. machen all diese Dinge bedenklich. Quintessenz: So genau wollen wirs ja garnicht wissen. Warum nicht? Weil wir Furcht haben, begründete: daß das alles desavouiert wird: die Schilderung durch den Fernseher, die Worte des Helden durchs Grammophon, die Moral von der Geschichte durch die nächste Statistik, die Person des Erzählers durch alles, was man von ihr erfährt [...] Tant mieux. Nicht weinen. Der unsinn der kritischen Prognosen. Film statt Erzählung.

Insikten om berättandets slut utmynnar inte i den förväntade melankolin, utan i en överraskande mediehistorisk och medieanalytisk reflexion. Sant är att berättandet går mot sitt slut. Men samtidigt, underförstår Benjamin, måste vi relatera litteraturen till de nya medierna och följaktligen se den som ett medium bland andra i en historisk förändringsprocess. Tant mieux. Nicht weinen.

Detta temanummer av Tfl kretsar kring litteratur och medier. Perspektiven i de olika bidragen skiftar, som naturligt är, men de möts i att de gemensamt fokuserar litteraturen som en medial praktik. Att litteratur i dag allt oftare analyseras utifrån ett sådant synsätt har förstås i sista hand att göra med vår egen historiska belägenhet; i en situation där det blir alltmer uppenbart att de mediala villkoren definierar den västerländska vardagen kommer dessa villkor oundvikligen att bli utgångspunkt för de frågor vi riktar till litteraturen och historien. Samtidigt har analysen av litteraturen som en medial praktik en mer konkret orsak, nämligen den inspirerande verkan som nyare medieteori och -analys har haft, och tanke-

modeller från cybernetik och informationsteori uppträder allt oftare i litteraturvetenskapliga sammanhang.

Med Jonas Ingvarssons bidrag görs ett försök att med utgångspunkt i just cybernetiken fånga in centrala aspekter av Staffan Seebergs roman *Vägen genom Vasaparken*. I Jesper Olssons studie av lyrikens position i det mediala kraftfältet under 1900-talets sista decennier fokuseras förhållandet mellan den lyriska rösten och de moderna skrift- och ljudteknologierna. Jakob Stabergs studie av Almqvists tidiga konstsaor lägger åter tonvikten på en annan aspekt; här riktas i stället intresset mot det gränssnitt som uppstår i skärningspunkten mellan mediala, sociala och pedagogiska praktiker under 1800-talets första decennier. Avslutningsvis presenteras två intervjuer med ett par av de viktigaste företrädarna för den mediehistoriskt orienterade forskning som fått ett exempellöst genomslag i det senaste decenniets humanistiska forskning i Tyskland: Friedrich Kittler och Jochen Hörisch. Till dessa intervjuer har vi fogat en kortare introduktion till det mediehistoriska fältet.

Otto Fischer & Thomas Götselius  
Gästredaktörer

*Jonas Ingvarsson*

## **/"SOM PAPPERSBITAR E VI!"/**

Staffan Seeberg och 1960-talets cybernetiska diskurs

*Homunculus/Cyborg*

Här är en av de sista.

Vi såg fortfarande inte det föremål som vaktmästaren talade om, eftersom han stod med ryggen emot oss, vänd in mot ett hörn, och ett ögonblick helt skymde bort ljuset från den gammaldags, svagt glödande koltrådslödlampan.

– Den kunde ganska många saker. Men han var inte nöjd och hann göra två till innan han dog. Den här är den enda som bevarats.

– Den kunde gå, räcka ut tungan, svänga med armarna. Om jag minns rätt frambringade den också ett slags ljud. Jag tror att målet var att åstadkomma en som kunde tala.<sup>1</sup>

Passagen ovan är hämtad från en märklig liten text i Lars Gustafssons *Förberedelser till flykt*. Novellen, "Homunculus", handlar om en Ivar G. Lundberg, som dragit sig helt undan världen, mumlar "mamma" om något är bra, i övrigt kommunicerar han inte alls. Lundberg är dock ett tekniskt geni, och har före sin död, till sin egen avbild, framställt ett antal robotliknande föremål, varav det ovan beskrivna är det enda bevarade.

Ett påstående om Lundberg återkommer två gånger i texten: "Ingen har någonsin utbytt en tanke med honom". Frågan reser sig då hur denne Lundberg var; att aldrig någonsin *ha* utbytt en tanke med *någon*. Vem är man då? (I novellen antyds att Lundberg själv såg sig som en homunculus).

I inledningen till *The Human Use of Human Beings* (1950) skriver Norbert Wiener:

Den tes föreliggande bok uppställer är att samhället blir förståeligt endast genom studiet av meddelanden och av de meddelelsemöjligheter samhället erbjuder samt att utvecklingen av

dessas meddelanden och meddelelsemedel – meddelanden mellan människor och maskin, mellan maskin och människa och mellan maskin och maskin – i framtiden kommer att spela en allt större roll.<sup>2</sup>

Boken är på en gång en popularisering och en vidareföring av de tankar Wiener hade presenterat ett par år tidigare i boken *Cybernetics*. Wieners texter exponerar en ambivalens mellan den cybernetiska teorins grunder och det humanistiska uppdraget: Vad blir implikationerna av att jämföra en människa med en maskin? – och om en människa är en maskin, är då en maskin en människa? Wiener lägger tyngdpunkten vid informationen, meddelandeakterna; studiet av maskiner och djur kan också lära oss än mer om det typiskt mänskliga. Att "utvecklingen av meddelelsemedlen" i sin tur ger avtryck i redan existerande meddelelsemedel, som litteraturen, är en självklar slutsats av Wieners postulat.

Gustafssons text sänker sig ned mitt i dessa frågeställningar, och han berör dem explicit också i sitt föredrag över sin egen dikt "Maskinerna", 1966:

Den moderna cybernetiken har på ett avgörande sätt visat att en hel rad egenskaper som vi ansett exklusiva för tänkandet, kan simuleras av mekaniska anordningar. [...]

Den som ser in i en cybernetisk anordning ser inga tankar, han urskiljer bara maskindelar. Att tillskriva dem liv skulle vara ett utslag av animism. Den som ser in i en människa ser heller inga tankar.

Men när människan ser sig själv upplever hon sig som ett medvetande. Är det kanske animism, också det?

Maskinernas symboliska värde ligger i att de erinrar oss om möjligheten att vårt eget liv är på något sätt simulerat i samma mening som maskinen simulerar liv.

Min dikt handlar om möjligheten att uppfatta oss själva som maskiner eller cybernetiska anordningar programmerade av vårt eget språk och vår egen logik.<sup>3</sup>

Gustafsson länkar sin egen cybernetiska erfarenhet till en läsning av Chomsky och dennes lingvistik, som åtminstone på 60-talet populärt uppfattades som en idé om grammatiken som en maskin. I det perspektivet är det inte svårt att läsa Chomskys idéer som färgade av cybernetiskt tankegods.<sup>4</sup> Överhuvudtaget är det många idékomplex som tycks haka i varandra, sedda ur cybernetikens synvinkel. Karl- Erik Lagerlöf tangerar detta i sin historieskrivning över det slutande 60-talet i essän "Strömkäntringens år".<sup>5</sup> Viktiga faktorer för Lagerlöf är inslagen av olika sorters marxistisk psykologi samt introduktionen av strukturalismen. Den "marxistiska psykologi" Lagerlöf syftar på går ut på att jaget "konstitueras av omgivningen", det man kan kalla själ är en "historisk tillfällighet". Genom språket beskrivs våra erfarenheter och formas våra upplevelser. "Ett självständigt jag är enligt detta betraktelsesätt en verklighetsfrämmande abstraktion". Strukturalismens definitiva genombrott skriver Lagerlöf till sommaren 1967, då man inte kunde "slå upp en tidskrift utan att stöta på en uppsats om strukturalismen". Lagerlöfs utredning av strukturalismen är intressant: "En sida av strukturalismen vetter mot operationalismen, en annan mot cybernetiken, en tredje mot Marx". Man kan lika gärna vrida på Lagerlöfs beskrivningsmodell och istället visa hur



"en sida av cybernetiken vetter mot operationalismen, en annan mot strukturalismen, en tredje mot Marx".

Överhuvudtaget tycks det mig som om den väsentliga diskussion om frihet-fångenskap Lagerlöf för i "Strömkantringens år" i mångt kan överföras till en diskussion om frustrationen inför det humanistiska subjektets upplösning; ty det litterära subjektet är onekligen stätt i upplösning – Hess, *Generalsekreteraren*, *Homunculus*, *Signalspelet*, *Spelmatriser för operation Albatross*, *Inlandsbanan* är några exempel; denna upplösning tar konkret – och absurd – form när hjärnorna nedsänks i näringslösning och kopplas upp mot dataterminalerna i Magnus Hedlunds *Dr Gorks sånger*, och, några år senare, i Jersilds *En levande själ* (– det upptinade medvetandet tematiseras också strax före 1970 i våra grannländer, i t.ex. Olav Angells *Den elektriske blomsten* och Anders Bodelsens *Frysepunktet*). Även det empiriska jag vi stöter på hos till exempel Göran Palm i *En orättvis betraktelse* har lämnat sin biologiska gräns till förmån för en cybernetisk identitet – eller för att tala med N. Katherine Hayles: Palm iscensätter en historisk förskjutning från ett humanistiskt till ett posthumanistiskt subjekt.<sup>6</sup>

I cybernetikens analys av tillvaron som kommunikation – informationen som miljö – ingår också uppfattningen att tekniken är en förlängning av människan själv; mekaniken och medierna blir i den cybernetiska ekologin inte till några avskilda, från människan fristående fenomen. Samtidigt pågår hela tiden en anpassning – ett av cybernetikens nyckelord är återkoppling, "feedback" – till dessa nya miljöer, eller som Wiener själv skriver: "Vi har ändrat vår omgivning så radikalt att vi nu måste ändra oss själva för att kunna leva i denna nya tillvaro"<sup>7</sup> – *Information genererar feedback genererar ny information*. Hela detta system av kommunikation, kontroll och feedback, implicerar dels ett upplösande av det traditionellt humanistiska subjektet, men också en ny definition av samhörighet. Gustafsson igen:

Min dikt utgår från att gemenskap en gång för alla är etablerad, och att gemenskapen till sitt innersta väsen är något opersonligt. Och den söker en tröst i detta.

Det är, om ni så vill, en gemenskap mellan marionetter som simulerar liv, men det är så gemenskapens villkor ser ut, och det är tid att vi gnuggar den metafysiska sömnen ur ögonen och ser det. En besynnerlig gemenskap – långt inne i mekaniken, men ändå gemenskap, förtrolighet.<sup>8</sup>

Att arbeta utifrån idén om en cybernetisk diskurs kan ha flera olika implikationer. Antingen kan man rent tematiskt söka efter de cybernetiska nedslagen, och man hamnar då antagligen främst i texter som William S. Burroughs, eller för den delen Torsten Ekboms och flera av de svenska konkretisternas permutationsövningar, räknescalor och radioexperiment. Man kan också söka efter avtryck i den meningen att en viss text antingen förtjänstfullt låter sig avläsas mot en cybernetisk bakgrund eller, alternativt, att man finner att texten omöjligt kunde se ut på detta sätt utan den cybernetiska kontext som den medvetet eller omedvetet förhåller sig till. Till dessa texter räknar jag Sonja Åkessons textcollage och

Göran Palms *En orättvis betraktelse*; men även Björn Håkansons *Generalsekretären* och Sven Delblancs *Homunculus*, för att ta några exempel. Ett tredje led, underordnat det förra, är att se cybernetiken som en historisk vetenskap, syftande till att överhuvudtaget undersöka människans förhållande till sin mekaniska/etermediala/digitala omvärld; i en sådan undersökning kan den gestaltade relationen människa/omvärld bli till ett gestaltande av en cybernetisk relation, som, för att vidga exempelsamlingen, i Harry Martinsons *Aniara*, eller – som i Friedrich Kittlers läsning – i Bram Stokers *Dracula*.<sup>9</sup>

I föreliggande undersökning lånar sig cybernetiken inte bara till ett läsinstrument, utan också till en historisk faktor; cybernetiken utgör, enligt mitt sätt att läsa av det svenska 60-talet, en diskurs, en historiskt betingad samling påtvingande röster där mediafilosofi och kommunikationsteori utgör de tydligaste exponenterna, men där även gestaltandet av mänskliga villkor tycks ha cybernetiska implikationer.

Något bör sägas om cyborgens. Denna teknologiska homunculus är inte Wieners uppfinning, utan en idé lanserad i en essä av forskarna Manfred E. Clynes och Nathan S. Kline 1960 i syfte att beskriva "självreglerande människa-maskin-system".<sup>10</sup> Cyborgens (av *Cybernetic Organism*) föreslogs kunna vara en komposition av artefakt och organism som skulle kunna motsvara kraven på "anpassning av kroppens funktioner till olika miljöer". Det handlar fortfarande, som hos Wiener, i första hand om *feedback* och *homeostas* (– upprätthållandet av balans, ett av den tidiga cybernetikens nyckelbegrepp; en kropp kan åstadkomma detta t.ex. genom att svettas när den blir varm). De idéhistoriska och konstnärliga konsekvenserna av cyborgens är väl kända. Till de mer heuristiska och inflytelserika försöken i cyborgens efterföljd hör Donna Haraways "manifest för cyborger", där hon (i ett genusöverskridande projekt) utsträcker miljön, förstådd i termer av den teknik som omger oss, till att även omfatta diskursiva konstruktioner.<sup>11</sup> Cyborgens befinner sig sålunda både inom fiktionens och teknologins domäner, och har därmed inflytande över såväl fantasi som verklighet. Den är på en och samma gång metafor och realitet.

Cyborgens kan alltså förstås som det av kontroll och kommunikation, *feedback* och *homeostas*, formade subjektet – ett subjekt präglad av och reagerande på den information som omger henne.

Jag har med ovanstående fragment försökt ge en skiss över förutsättningarna för en beskrivning av den senare delen av det svenska 60-talet i cybernetiska termer; dels som en aktivt verkande diskurs, där ny teknologi, nya medier, nya trender skapar en rad nya erfarenheter som i sin samtid beskrivs och i ett historiskt perspektiv kan analyseras i cybernetiska termer. Medier som vidgar kroppens räckvidd, sinnesexpanderande preparat, informationssamhälle och spelteori är möjliga utlöpare av cybernetiska synsätt. Sedan kan också litteraturen läsas med en cybernetisk läsart.

Den tekniska materialitetens inkorporering och dess redovisande i skrift hos Göran Palm har jag på ett annat ställe påvisat såväl exempel på (*En orättvis*

*betraktelse*) som ett visst motstånd till (*Indoktrineringen i Sverige*); i den förra boken gestaltar Palm en cybernetisk vision av ett delvis upplöst medvetande integrerat med nya media, en globetrotter i TV-fåtöljen; i den senare boken är det cybernetiska subjektet ett hot snarare än en möjlighet – samma TV riskerar för andra målgrupper att bli till ett bedövande indoktrineringsinstrument. Göran Palm gestaltar sålunda det *cybernetiska subjektet*.<sup>12</sup>

I Torsten Ekboms texter (*Signalspelet, Spelmatriser för operation Albatross, En galakväll på operan*) stöter vi på en öppet cybernetisk strategi, ett exponerande av texttyper producerade såväl av som för maskiner, blandade med texttyper av och för människor, med bandslingor, dokument och högtalare närvarande i olika varianter; det som saknas är påfallande ofta kropp, subjekt, "mänsklig" röst. Ekboms litterära projekt kan i en mening sägas vara att tematisera den cybernetiska diskursen genom att försöka skapa den kongeniala *cybernetiska texten*.

Att jag i det följande valt att fokusera Staffan Seebergs roman *Vägen genom Vasaparken* (1970) beror delvis på det påfallande genomslag romanen fick vid sitt mottagande, i synnerhet emfasen vid romanens nästan oöverblickbara samtidighet. Boken belöndades med såväl *BLM*:s läsarpris, som *Aftonbladets* litteraturpris 1970. Kvällstidningens motivering för att belöna just Staffan Seeberg är uppfordrande i sin närmast totala kapitulation inför textens kombination av intensiv närvaro och litterärt chiffer:

En realism som är så närgången måste få några år på sig att avslöja sina symbolvärden. En symbol[-ism?] med så komplicerad intellektuell belastning ingår inte med en gång i vår språkliga vardag.

[-- --]

Man ville gärna hitta en formel i bokens egen antistil: eros & svenska alibin & obduktioner & nosa sig fram trots strykkoppel. Vilken tidsenlig bok när den en gång kan överblickas och tydas från 80-talets höjder.

För oss har det känts angeläget att understryka tidsenligheten redan nu.<sup>13</sup>

En roman som är *så* samtida att den knappt kan överblickas förrän decennier senare, måste vara ett utmärkt objekt för att studera diskursens inflytande på den litterära texten.

På frågan "Varför ser *Vägen genom Vasaparken* ut som den gör" blir *mitt* svar sålunda: Det är en text som såväl strategiskt som tematiskt placerar sig mitt i ett av nya media impregnerat samhälle, där informationsflödet inte bara omger människan utan också omformar henne. I Staffan Seebergs *Vägen genom Vasaparken*, stöter vi förvisso på teknologiska inskriptioner (diktafon, journal) men framförallt ett medvetande som framställs som genomsyrat av informationer; de agerande subjekten reagerar (feed-back) på omgivningen i en ständig process där benämmandet (diskussioner/klichéer) och flyktförsöken (sexualiteten) är delar i strategin att uppehålla ett slags jämvikt (homeostas). Så representerade i Seebergs roman blir hans protagonister till cyborger. *Vägen genom Vasaparken* tycks därmed kunna sägas gestalta en *cybernetisk erfarenhet*.

Låt oss titta närmare på hur det går till.

### *Historia/Matris*

Som samtidsroman tillhör *Vägen genom Vasaparken* knappast de episka rundmålingarna. På 112 tämligen luftiga sidor, i kortare och längre stycken som alla avslutas med tecknet ”/”, beskrivs i första person en ung läkares (jagberättaren) förhållande med Brita (giftermål och barn följer i rask takt); historiens kronologi, som omspannar drygt ett år, är okomplicerad på gränsen till det intriglösa. Scener från samlivet, umgänget, konstnärskretsar, arbetet som läkare, inblick i militär forskning om sårskador orsakade av automatvapen, och en repmånad (inklusive otrohet) varvas med reflektioner – i såväl dialoger som i en egenartad form av inre monolog – över samtiden, politiken, konsten och trivialiteter – dvs livet. Till detta kommer en rad såväl explicita (uttalade) som implicita (närvarande) referenser, i synnerhet litterära, till namn som Jan Myrdal, Michel Butor, Swedenborg, Alexander Solzjenitzyn, Petronius, Lawrence Durrell, Sven Lindqvist, Henry Miller, Vergilius, Shakespeare, Arno Schmidt, Lars Gyllensten, Claude Lévi-Strauss, Strindberg, Torsten Ekbohm, Per Olof Sundman och filmaren Jean-Luc Godard. För att nämna ett flertal. Man kan också säga att det är i spänningen mellan den enkla intrigen och den i sin referentialitet komplexa strukturen som ett av romanens två viktigaste verkkningsmedel uppstår; det andra ligger i själva språkbehandlingen, en staccatoartad, talspråklig prosa, kryddad med skruvade metaforer som varvas med inslag av läkarjournal, dossier, faktaansamlingar, klippbok och anteckningsblock.<sup>14</sup> Språket skiftar inte bara mellan talspråk och bokspråk – här är också tvära kast mellan engelska, latin och gammalsvenska. Utseendemässigt laborerar texten frimodigt med kursiveringar, versaler, skilletecken och siffror, alltsammans inordnat i ett skrivsätt där förkortningar och typografiska fraseringar avlöser varandra. Romanen är lojal mot händelsernas ordning, här finns egentligen inga tillbakablickar, eller framåtsyftande passager. Snarare än att presentera en rad temporala grepp tycks texten försöka representera olika språk.

Tematiskt domineras romanen av 1:o den sammanstörtade diktomin natur/kultur, hur det av människan frambringade framställs som befläckt; 2:o kopplingen mellan informatik och erotik, sexualiteten som en sista utpost i ett samhälle som är impregnerat av information, detta kommer jag nedan att benämna romanens info-erotiska tematik; och 3:o språket som varseblivare, ett tema som aktualiseras genom de olika textuella och talspråkliga krumbukterna men också genom den referensarsenal romanen uppvisar. Den medvetet bångstyriga intertextualiteten (som vi av utrymmesskäl bara kan beröra mycket flyktigt) bidrar till romanens specifika karaktär av utstuderad slumpmässighet med strategiskt placerade farthinder. Sammantaget pekar dessa tre huvudspår mot en läsning av Seebergs roman som ett uttryck för en cybernetisk diskurs.

Första kapitlet i romanen kan läsas som en matris; här etableras flera av textens teman och verktygsmedel. Därför fungerar också detta inledningskapitel som en tröskel in i det textrum *Vägen genom Vasaparken* etablerar.

Romanen inleds på ett nog så omtumlande sätt; "en kentaur med ett enormt penisfordral" springer in i "hennes dröm och en liten 2:a"; sexualiteten etableras direkt, och följs av en i samma kärleksnäste genomförd (teoretisk) analys av kärlekens natur. Nästa scen utspelas i ett "Växthus i Hässelby", där paret låter sig uppslukas av den speciella miljön. Ännu en diskussion om kärlek och sexualitet följer innan kapitlet avslutas med en tillbakablickande parentes ("Men 2 timmar tidigare:") med "fragment av samtal" och ytterligare en naturexkurs.

Matrisen består alltså tematiskt av sexualitet, teori, natur och kultur. Stilistiskt etableras en skrivart som blandar analytiskt språk med syntaxförkortningar, siffror, talspråk, och ett okonventionellt bruk av skiljetecken. Av praktiska skäl behandlas i föreliggande text först "natur", därefter "sexualitet" och slutligen de stilistiska egenheterna. Avslutningsvis diskuteras romanens cybernetiska implikationer.

Men innan vi går vidare finns det anledning till en begreppsbestämning. För att undvika otydlighet i bruket av begreppet "information", som ju kan användas såväl common-sense-betonat, som i betydelsen av textens koder på mikroplanet, använder jag i förekommande fall termen *informatik*. Detta begrepp, hämtat från bl.a. Donna Haraway och Katherine Hayles, ska här inte förstås i sin lexikaliska mening som institutioner bl.a. i Norge fördjupat sig i.<sup>15</sup> Ej heller är det tillfredsställande att översätta "informatics" hos Haraway med "informationssamhället" (som man gjort i översättningen av cyborgmanifestet). Informatik ska snarare anses beskriva ett *nätverk* som inbegriper teknologierna men också de kulturella, språkliga, sociala och biologiska förändringar som beledsagar den tekniska utvecklingen.<sup>16</sup> Att använda termen informatik i samband med Seebergs roman innebär sålunda att protagonisterna kommer att kunna betraktas som inskrivna i detta nätverk.

### Växt/Text

Tidigt i *Vägen genom Vasaparken* följer en av jagberättaren schematiskt upprättad bedömning av den nya kvinnan i hans liv:

Brita, tidig bekantskap; försök till karaktäristik — : Temperament ++(+). Intelligens +++.  
Asteni ++. Självkänsla +. Sexualitet +(++??). Såg henne en eftermiddag komma ut från en blomsterhandel. Tycker om krukväxter:+++ (=värme, syntoni)./  
(s. 12)

Betygsättningen kommenteras sålunda inte sänkt som på det höga betyget för Britas synbarliga intresse för krukväxter. Berättaren hyser en uppenbar förkärlek för jordens frukter, och finner det naturligt att värdera denna egenskap högt också

hos sin partner. Den första rörelsen utanför sängen som beskrivs i romanen är som nämnts besöket i ett "Växthus i Hässelby", där såväl bonsaiträd som epifytiska orchidaceae begrundas. "Växthusvärlden slök oss, tuggade skönt våra hjärnor." konstaterar berättaren (s. 6), och denna av växthusets påverkan tuggade hjärna försöker sig också på en av romanens mer krystade kopplingar mellan natur och sexualitet: "Barr ej = barm, utan ngt radikalt annorlunda (jfrelsen knappt ens möjlig)." (ibid.).

Explicit blir protagonisternas ställningstagande under en bilfärd:

Snöfall som ett filmtrick; fast riktig, äkta snö, mitt i april. Det började slaska under hjulen, vit beläggning på alla leriga fält. "Det här landskapet: är det vi eller det som är en anakronism?!" "Du menar att du känner dej främmande för det?" — : nakna träd som spretande kvastar, avlägsen horisont, väldiga mjuka fält./

Vi och vår kultur! Filosofi och naturlyrik!" — hon höjde rösten: "Skitskit! Vad tror du jag får i huvet när jag åker här? Eliots Waste Land och Sofokles och Vilhelm Ekelund, eller tusen sidor Ezra Pound: kinesiska tecken, dvs kineserier! Det är ju rakt åt helvete, har inget med det här att göra."  
(s. 23 f)

Det övre styckets "landskap"<sup>17</sup> förefaller närmast invaderat av "vår kultur". I ett (ironiskt) försök att applicera sin kulturella bildning på den omgivande miljön känner sig Brita bara främmande. Kapitlets fortsättning etablerar rentav ett dödligt motsatsförhållande mellan människan och naturen ("Vägarna är som slagfält i striden mellan mänska och natur, band av blod och död genom landskapet" (s. 25)). Men det är inte bara i kontrasten med naturen som de intellektuella verksamheterna ifrågasätts, i ett senare kapitel gäller detta ifrågasättande den mänskliga aktiviteten överhuvudtaget:

Liv = Dikt. Dikt = Skit. : "Jag är varken kulturell eller fin och bildad eller obildad eller speciellt någonting", menade jag, men hon var snabb & slipad som vanligt. "Nänä: Vad är kultur för nåt? Tänk efter: känner du egentligen någon kulturell person?" och jag: "Nej det är kanske sant; men för mej är alltså kulturell nåt typiskt negativt." — Diskussionens fortsättning: är inte allting *kultur* som berörts av människohand resp. -tanke?/?

"Besudlat material, alltså?" föll hon in, pilsnabbt. "Människobesudlat, ja: så ligger det till. Kultur är skräp, avskräde, och vi bor på en sophög. Men vi trivs ju?" "Vad menar du: *trivs*?" med snett hopknipna ögonspalter som en katt. Förresten hade vi diskuterat ämnet hundra gånger förut.  
(s. 48 f)

De kulturella uttrycken underkänns här definitivt, att vara "kulturell" anses som något "negativt", och det av människor "besudlade", d.v.s. kulturen, förvandlas till en "sophög". Med en anspelning på Freud ifrågasätter de bägge protagonisterna starkt trivselfaktorn i denna kultur.

Denna kulturaggression till trots upprättar inte texten någon slutgiltig dikotomi

/"som pappersbitar e vi!"/

mellan natur och kultur. För oavsett vad protagonisterna själva kan "vilja" är deras egna "naturupplevelser" nästan uteslutande av kulturell art. Krukväxten, som genererar ett så högt betyg åt Brita, och bonsaiträdet i växthuset är uppenbara exempel på natur som i högsta grad också är kultur – *kultiverad* natur.

Jagets och Britas uppenbara längtan bort från kulturen blir därför en utopi, som undermineras av romanen själv. Ska man läsa *Vägen genom Vasaparken* som en utvecklingsroman, vilket i och för sig ter sig en smula kontraintuitivt, kan berättelsen sägas gestalta protagonisternas medvetandegörande om utopins omöjlighet.

För trots denna diskvalificering av intellektuella och kulturella aktiviteter är det ju intellektuella människor som beskrivs: "Men hur hon läste alla tidskrifterna, sprang på alla teatrarna, såg alla filmer. Böckerna, böckerna. 'Den här pappers- och celluloidkulturen är autonom förståu: Au-to-nom!'" (s. 25) Konsternas autonomi, enligt Brita, består här alltså i att konsten inte räcker till för vår förståelse, den beskriver inte verkligheten, ändå underkänns den inte helt som verksamhet. Berättarjaget är av en delvis annan uppfattning:<sup>18</sup>

Men hon fångade mej inte i sina stämningar. "Jag är i varje fall glad att jag lever i en tid då man får intryck från en massa olika håll, informationsstressen till trots." Men hon: "Troru det kommer nåt ut av det då? *Dina* upplevelser, *dina* intryck: du blir så informerad till sist att det är rent otroligt. Ändå får alltihop en likhet med fetischsysslande o pseudoaktivitet." Kall & nykter som en liten uggla! och full av fina ord. Men efter ett par km:s tystnad (jag gitte inte svara) var hon försonad igen. "Ja tänk va mycke dom har lyckats få plats med att skriva upp på oss: som pappersbitar e vi!"/  
(ibid.)

Den "stress" protagonisterna upplever är alltså kopplad till informatiken: " 'Det är ändå sällan vi får informationsstress av att titta på ett landskap. Men vänta bara tills vi är hemma bland böckerna & tidningarna & tidskrifterna & radio & TV:n & alltihop: Där börjar det.' " (s. 55). Att berättarjaget tycks se en viss stimulans i detta informationsflöde imponerar inte på Brita, som ändå till slut konstaterar att vi är "som pappersbitar" – dvs fyllda med anteckningar, som "dom har lyckats få plats med att skriva upp på oss". Att "vi" är fullklottrade innebär alltså att de omgivande diskurserna – informatikens nätverk – formar "våra" subjekt.

Den informationsstress som här tematiseras får också ett kongenialt uttryck i Seebergs egen stil. Förkortningar, siffror, och talspråkligheter bidrar ju till en komprimering i rent faktisk mening, och denna komprimering får den effekten att så mycket information som möjligt trycks in på så litet utrymme, eller så kort tid, som möjligt – en typografisk informationsstress, som emellertid bär på flera motsägelsefulla moment, vilket vi ska återkomma till.

Till den natur-empati, eller vurm för det som inte är artefakt, som romanen etablerar hör också iakttagelsen om sexualiteten som ett slags *anti*-kultur. Hyllandet av växtligheten, landskapet och erotiken bör ses som en flykt från, eller en strategi inom, informatiken (jag nämner såväl "flykt från" som "strategi inom" då diskussionen mellan alternativen pågår i romanen). Men som vi sett havererar flyk-

tplanerna bort från ”kulturen”, all natur är samtidigt kultur.

En krukväxt är en krukväxt.

Växthuset intar alltså en speciell ställning då det å ena sidan är en plats för naturens utveckling, men å andra sidan i högsta grad en *kultiverad* miljö. Växthuset kan här ses som en inverterad modell för det litterära skapandet, åtminstone Seebergs eget. I denna modell får vi betrakta Seebergs diskursiva växt/text/hus som uppbyggt inte av stål och glas, utan av olika språk inom vilkas hägn protagonisterna kultiveras, på gott och ont. Om naturen via växthuset tar sig in i civilisationen, söker sig berättarjaget och Brita – med en rosseauansk gest – via texthuset ut ur civilisationen. Växt/text/huset representerar i bägge fallen ett transcendentalt stadium, för att inte säga *transparent*.<sup>19</sup>

### Info/Erotik

Kristallpalatset är öppet för insyn. Och något av voyeurens perspektiv tvingas också läsaren att inta i romanens många skildringar av berättarens sexliv.

I *Vägen genom Vasparken* ställs sexualiteten alltid sida vid sida med ett kyligt-analytiskt resonemang. Romanens – låt oss kalla det *info-erotiska* – inledningsrader får ur detta perspektiv en närmast övertydlig tröskelfunktion:

Sprang in som en kentaur med ett enormt penisfordral (och både framben & armar med händer och fingrar); fast tyvärr tomhänt men rätt in i hennes dröm och i en liten 2:a i Västra förorterna drog hon av det inunder en liten batikgrej med blåa blad och mjölkade med händerna, sirliga lystna bleka jungfruhänder (som mjölk), och — — —/

Sotto voce: ”Fattaru att de inte går: jag är för öm, vill bara sitta här och hålla hand!” Huvet på sne ”Kärlekens slutmål? Existerar inte! Lika lite som livets mening! Men —” (eftertänksamt) ”klart man måste hålla isär 1:o kärleken som biologisk-psykologisk grej, och 2:o kärleken som social (juridisk osv) företeelse, liksom 3:o kärleken som myt, metafysik, romantisk dröm.” : : Hon såg oavvänt på mej. Vulgär-ömt kom det: ”Du e bra rar du!” och för att freda min eufori byggde jag vidare på temat. ”Men det är klart: jag misstänker att kärlek liksom det mesta annat som finns i oss till 95 % är utompersonligt, en samhällsprodukt.” ”Så att säja omänskligt?” ”Nej, precis tvärtom!”/

(s. 5)

Texten presenterar en sexualitet impregnerad av informatik; sinnligheten, eller det som skulle kunnat vara sinnligt, omges av fakta, analys. Denna informatik-inramning av sexualiteten förekommer sedan på ett otal ställen i romanen. En av romanens nyckelformuleringar lyder: ”intellektuellt liv + sinnligt liv sammanflätade till (1.) korg : :” Sentensen innefattas i en ”föreläsning” av Brita om romarnas syn på äktenskapsbrott, samtidigt som hon själv utför oralsex. Akten avslutas med den informativa parenteser ”(1.100 samlag per barn i Sv.! — men det finns ju så mkt mer än samlag!!)” (s. 27 f.). Något senare är det ett finger ”som vispat runt inne i’na” som höjs ”undervisande” i en passage om ozonets giftighet (s. 28); ett sam-



/" som pappersbitar e vi!"/

lag som inleds med en referens till Lawrence Durrells Alexandriakvartett avrundas med en utläggning om hur många kvadratmeter pannkaka berättarjaget åt under lumpen (s. 34).

Bakgrunden till info/erotiken finner vi i (den kraschade) dikotomin natur/kultur. Om kulturen är något suspekt, en av människan befläckad verksamhet, tycks bara sexualiteten återstå som ett orört territorium, förstådd som en närmast språkbefriad aktivitet. Sexualiteten tillskrivs även explicit en eskapistisk kapacitet:

Det sexuella i vår kultur som flyktmöjlighet, glömska med bibehållen hög 'verklighetskänsla'. Det verkliga i den enskilda händelsen, den lilla sekunden, snabbt förbi. (864 referenser.) (s. 66.)

Det är en reflektion som tar sin utgångspunkt i synen på samhället som ett artefaktiskt system. Men det är också ett samhälle där människan kanske börjar nå insikten om att dessa artefakter i allt högre grad styr hennes liv. I informatikens kontext, hela tiden bokstavligen närvarande, framträder protagonisterna återigen som "pappersbitar". De som är inbegripna i sexuella aktiviteter hos Seeberg är alltså inte i första hand biologiska varelser utan – vilket vi ska återkomma till – *cybernetiska*; Brita och berättarjaget uppträder som *faktaansamlingar*, fullklottrade papperslappar som förgäves försöker *återuppväcka* det biologiska, det skett som kanske ändå finns.

Och det är här det starkt sexuella inslaget i romanen *skulle* ha kunnat tilldelas funktionen av ett sista orört tillstånd med hög "verklighetskänsla". Men redan från början undergräver texten själv dessa förhoppningar: Att springa in "som en kentaur med ett enormt penisfordral" är att i högsta grad tillskriva sin sexualitet såväl kulturella (kentauren) som artefaktiska (fordralet) implikationer. Och inte ens i den eskapistiska deklARATIONEN ovan håller sig informatiken på avstånd. Demonstrativt avslutas förhoppningen med parentesens "(864 referenser)".

En kentaur är en kentaur.

"/ "

## i. Diktafon

Till 60-talet hör insikten att även språket är en av de impregnerande artefakterna, "textuset" påminner oss om det, och inte ens språket är obesmittat utan i hög grad en produkt av sin omgivning. Detta för oss till den typografiska tröskeln i romanen. Som vi sett laborerar Seeberg i hög grad med den språkets *materialitet* som de typografiska skiljetecknen utgör: !!!, ???, :::, &, +, = och — — — i olika upptänkliga kombinationer förekommer med sällan skådad intensitet; härtill ska läggas förkortningar och bruk av siffror på ett sätt som inte är gängse i en litterär framställning. Att dessa förkortningar och typografiska markörer dyker upp även i rent talspråkliga avsnitt visar på deras artificiella och materiella snarare än

mimetiska karaktär: ”Brita, du som litt.hist.: har du aldrig känt längtan efter en modern, saklig men inte överförenklad, och frfr allt en avsentimentaliserad litteratur?”. (s. 50.) Lika ofta kan emellertid de inortodoxa markeringarna läsas som tankemodus, typografiska fraseringar av medvetandeströmmen: ”Värmeledningsrören gick fritt på en nivå halvvägs till taket — — ett svagt susande ljud—?” (s. 6 f.)

Även om det aldrig utsägs explicit, kan vi i *Vägen genom Vasaparken* finna rimliga förklaringar till denna estetik såväl inom som utanför berättelsens ram. En bit in i romanen avslöjar berättarjaget att han är läkare – ”jag hade prövat två månader i d. rättsmedicinska branschen” (s. 43) – eller åtminstone studerar till läkare – ”j. ligger på rygg och försöker tentamensläsa”(s. 47). Vetskapen om protagonistens yrke i kombination med den memoartade prosastilen bidrar till slutsatsen att *Vägen genom Vasaparken* bör kunna läsas som en *läkarjournal*.<sup>20</sup> Till detta bidrar också en hel del typografiska och termnologiska överensstämmelser. Se till exempel denna medicinskt akademiska passage:

Plommonsylt och tunnbröd till kaffet, radion högt påskruvad utan att ngn av oss gitte skruva ner, till detta adderade sig: 1 st. irritation, näml. hennes klumpiga sätt att äta det hela, sylt tjockt mellan 2 tunnbrödsbitar så att mojan kländes fram då hon bet = begynnande astenisk småvärk i mina käkar, retlighet i testes, total mutism från min sida, osv i hela min organism i en ond cirkel (allt medan terminologin och den kvasiaktiga självanalysen ramlade som gamla ruttna tarmar genom CNS på mej).<sup>21</sup>  
(s. 49 f.)

Passagen förevisar en nästan parodiskt kontaminerad språkbehandling; den analytiskt deskriptiva kolon-satsen föregått av ”till detta adderade sig”; de omnämnda förkortningarna och sifferangivelserna; det diffust talspråkliga ordet ”mojan”, följt av; analysens slutsats i medicinska termer ”astenisk småvärk”, etc. Stycket skulle kunna passera som pastich, ett skämt, en trivial iakttagelse beskriven i akademiskt putslustiga formuleringar. Men satt i ett större sammanhang, som del av ett estetiskt projekt finns ingen anledning att betrakta det som ironiskt (även om det – säkert avsiktligt – är kul). Istället har vi här, som på många andra ställen i romanen, en liten spegelskärra av det totala projektets olika språkliga nivåer. Denna blandning av akademiskt och pladdrigt, av spån och reflektion, iakttagelser och nonsens bestämmer grundtempot i läsningen.

Frågan är då hur romanens yttrandeakt ser ut. Varje avsnitt i *Vägen genom Vasaparken* avslutas med ett ”/”. Detta tecken är vanligt inom läkarjournalstypografin, och markerar ofta en relation mellan siffervärden (t.ex. ”VS 1/0, 5-1 m.”), eller ett parallellställande av två uppgifter av samma halt, t.ex. två ögons förhållande till samma undersökning (”c5: sv.fk./sv.fk.”). Det kan också rent allmänt fungera som en sammanställare mellan tvära kast i resonemang, av typen ”hon tycker/tycker inte om glass”, som avskiljare mellan uppräknings av olika, ej nödvändigtvis varandra uteslutande alternativ, t.ex. om en roman som är resonerande/pladdrig/reflekerande/faktabemängd. Dessa sista funktioner kan mycket väl

anses tillämpliga på Seebergs ”/”, eftersom de avslutar och binder samman korta passager, och dessa stycken har/har inte, i större eller mindre grad, med varandra att göra.

Lika viktig är emellertid ”/” som *akustisk/teknisk* markör. Till läkaryrkets accessoirer hör den lilla bärbara bandspelaren – diktafonen. I den läkarjournalsdiskurs som *Vägen genom Vasparken* tveklöst laborerar med öppnar sig möjligheten att läsa ”/” som *diktafonklick*. En kort muntlig notering för senare nedtecknande. Diktafonen förekommer också explicit under ett besök på psykmottagningen dit berättaren gått för att hämta några kvarglömda böcker:

Diagnosen (på henne den lilla kvinnan!!!) Psykisk insufficiens (astenisk-depressiv osv.), och våra läppar matar ord i mikrofonen. Ord, ord, den underbara deskriptiva psykiatrins terminologi som ingenting i grunden beskriver utan ljuger genom det den förtiger./  
(s. 67)

Antagandet att romanen dikterats av jagberättaren skulle också ge ännu en vändning i yttrandeakten – vi har då att göra med en stilmässigt mycket varierad prosa, i hög grad präglad av såväl extrem skriftlighet (citater, allusioner och fakta t.ex.) som extrem talspåklighet (siffror och slang, ”dej & mej”), som dessutom iscensätter en tillkomstsituation där texten ska ha blivit inläst i all hast på en liten diktafon.

I en rådgivningsbok om hur man använder diktafoner på bästa sätt kan vi läsa att ”det bara behövs en sjättedel av tiden för en van dikterare att producera samma text som en van konceptskrivare”. Vidare heter det ”Försök att vara kortfattad och gå rakt på sak”, och, en smula anmärkningsvärt, ”Många stora författare arbetar med dikteringsmaskin för att få en spontan och direkt stil”.<sup>22</sup>

Dikterandet, denna ”kortfattade” yttrandeakt, ”rakt på sak” och med en ”utskrift” späckad med förkortningar, bidrar med förståelse för textens utseende, och bekräftar det vi tidigare kallat romanens ”typografiska informationsstress”. Diktafonmomentet förstärker kontrasten hastighet/reflektion, muntlighet/skriftlighet eftersom det är uppenbart absurt, eller i varje fall ett kontraintuitivt nyttjande av apparaten, att läsa in exempelvis längre Swedenborg-citat på band (s. 56). Den givna invändningen på denna upplysning är att det helt enkelt inte är frågan om en diktafon. Men låt oss då begrunda textstället där Brita rattar in bilradion, och hittar fram till en ”Hammondorgel som pinade sig till våra öron punkt/” (s. 94), där ordet ”punkt” alltså utsågs. Frågan är bara till vem. Ja, till läsaren naturligtvis, men varför, om inte för att markera en akustiskt utsägelse, en *anvisning*, och alltså markerande ett stadium *före* nedtecknandet. Detta ”anvisande före” utgör den tydligaste indikationen på att Seebergs roman i påfallande hög grad är en text *under tillblivelse* – läsaren kliver rätt in i utsägelseakten.

Yttrandeakten bidrar också med förståelse inför romanens titel. Enda gången Vasaparken omnämns (s. 74) anas ”Sabbatsbergs sjukhus” som ”ligger i oföränderlig ro bland träden”. Vi behöver sålunda inte ha någon djupare insikt i

Stockholms geografi för att våga dra slutsatsen att Vasaparken ligger på vägen mellan läkarens hem och arbetsplatsen.

Rimligtvis är det då också så att vägen genom denna park utgör platsen för textens utsägelse, dess inläsning på den diktafon jaget ändå måste ha med sig till jobbet. *Vägen genom Vasaparken* är då som titel sällsam då den inte beskriver vad boken handlar om, ej heller vad det är för typ av text, utan *var* berättelserna kommit till – en geografisk bestämning av yttrandeakten.

Ska diktafonens muntligt-akustiska yttrandeakt förstås som ett alternativ i den medierade diskursen? Diktafonen utgör i varje fall ett exempel på en modern teknologi som återerövrar en gammal yttrandeakt, det talade ordet, samtidigt som den, i modernitetens intresse och i enlighet med samtidens ”informationsstress”, också ökar hastigheten på textproduktionen. I detta moment förvandlas också romanens ”inre” monolog till en ”yttre”; texten är yttrad, uttalad, den har lämnat kroppen redan innanför romanens pärmar.

## ii. Journal

Men diktafonens innehåll måste ju också nedtecknas, om inte annat för att nå läsaren. Eftersom *Vägen genom Vasaparken* består av en simultan representation av olika språk, ideologier och medier, är det föga förvånande att det vi nyss konstaterat vara en text under tillblivelse, en fikionaliserad yttrandeakt, samtidigt är resultatet av denna yttrandeakt – den nedskrivna journalen.

Spänningen mellan muntligt och skriftligt i diktafonpraktiken kommenteras också av Kathryn Montgomery Hunter i *Doctors' Stories. The Narrative Structure of Medical Knowledge*. Även om materialet i en journal dikterats och sedan renskrivits, så är journalen ett textuellt medium ”created to be read silently rather than to be read aloud”.<sup>23</sup> Hunter ser journalen som ett slags hologram över en livshistoria, det vill säga för den som kan läsa den: ”The phrases that purport to describe the patient's condition are often not made up of words at all but are lumped letters that in turn substitute for arcane medical terms.[...] Furthermore, the story's chronology, beyond its artful beginning *in medias res*, is so simplistic as to seem entirely unplotted.” (ibid) Att Seebergs text startar *in medias res* kan det ju knappast råda något tvivel om (”Sprang in som en kentaur...”), och som inledningsvis påtalats är historiens kronologi tämligen okonstlad, ”intrigen” i gängse mening är också starkt reducerad. Romanen följer sålunda händelseutvecklingen lojalt, med ytterst få tillbakablickar eller förebådanden. Ändå är det inte utvecklingen i temporal mening som är betydelsefull, utan de enskilda scenernas tablåartade funktioner – i dessa tablåer förevisas olika händelser, attityder och framförallt olika språk. Även detta kan, med Hunter, ses som en funktion av de samlade diktafon-noteringarna:

With its repetition and its multiple voices, the chart most resembles the musical score for a

cantata. [...] Various choral roles can also be distinguished: nurses, medical students, attendings, consultants all have different concerns that guide their observation of the patient, and these are reflected not only in the details they record but also in the tone and frequency (to say nothing about the authority) of their entries.<sup>24</sup>

Också *Vägen genom Vasaparken* är en sådan polyfon text, och även om texten igenom kan sägas vara uttalad av en och samma person finns det i hans utsaga utrymme för en mängd olika röster, de må så vara i form av klichéer, dialoger eller intertextuella nedslag.

Implikationerna för en läsning med läkarjournalen som adapterad genre förstärks av att *Vägen genom Vasaparken* tematiserar sinnessjukdomen, kanske mest explicit genom Britas uppsatsprojekt: "Sen kommer hon tillbaks från dagens flit; hon har börjat samla material till en uppsats som hon tänker kalla *Sinnessjukdom som språk* [...]" (s. 47.) Det är alltså inte sinnessjukdomar i allmänhet, utan sjukdomen som ett uttryck för något annat Brita ämnar behandla. Så småningom har hon utvecklat sina resonemang i ämnet:

Vansinnet, sinnessjukdomen liksom brottet kultureernas eviga följeslagare, och båda utsäger det förbjudna, tabubelagda; utsäger och gestaltar på en gång, och säger alltid *väsentligheter* om samhället ifråga./

Hennes stilsamma mun rörde sej snabbare. "Sinnessjukdomen är ett slags språkförbrytelse, förutom det den i övrigt är", menade hon allvarligt. "Kanske på sätt och vis ett samhälles längst gående språk, över och bortom det förbjudnas tröskel, pekar kanske någon gång mot en ny värld, ett nytt samhälle." : och andades djupt in sin fria luft över skrivbordet [...]  
(s. 84)

I förlängningen av detta öppnar sig ju möjligheten att i sjukjournalen kunna avläsa "väsentligheter", utsägelsen som döljer något under den diagnostiserade galenskapen.<sup>25</sup> Är då *Vägen genom Vasaparken* en journal över ett "sinnesjukt" tillstånd i den meningen att den representerar ett språk med räckvidd långt utöver den egna handlingen? – och "handling" då i flera betydelser; dels den dramatiska handlingen, intrigen; dels den litterära handlingen, dvs tilltaget att "vara litteratur".

I förordet till Petter Aaslestad's bok *Pasienten som tekst* gör psykiatrikern Finn Skårderud en viktig distinktion:

Det er uløselig forhold mellom tekst og handling. De ordenen og begrepene vi fyller munnen med, styrer hva vi gjør. [...] Ta noe så enkelt som forskjellen mellom verbene *å være* og *å vise*. Han er slem, eller han viser slemme handlinger. Det første sier gjerne noe om en egenskap, om noe som varer. Personlige egenskaper er ofte vanskelige å endre. Det siste andtyder at det er mer situasjonsbestemt. Hvilke situasjoner, hvem andre er involvert? Når er det ikke slik?

Er *å vise* mer åpnende, og *å være* mer lukkende? Bare ved å velge mellom slike enkle verb, har vi påvirket vårt forhold til et annet menneske. Og et annet menneskes forhold til oss.<sup>26</sup>

Också karaktärerna i Seebergs roman *visar* snarare än *är*. De är *symptom* på sin

omgivning, fullklottrade journaler (pappersbitar) i sig själva, och just detta samhällsklotter, informatiken, har format individerna. Att en författare *förevisar* sina karaktärer snarare än låter dem *vara*, är möjligen en oundviklig följd av den litterära praktiken, men i *Vägen genom Vasaparken* framträder denna akt med demonstrativ tydlighet: texten tycks redan från första sidan försöka visa hur karaktärerna *blir till* snarare än hur de *är*: ”Men det är klart: jag misstänker att kärlek liksom det mesta annat som finns i oss till 95 % är utompersonligt, en samhällsprodukt.” ”Så att säja omänskligt?” ”Nej, precis tvärtom!”/. (s. 5.)<sup>27</sup>

Genom att förvandla romanens aktörer till ”pappersbitar”, konstruerar Seeberg subjekt som skulle kunna vara hämtade ur samtida socialpsykologiska exempel-samlingar (men som också, vilket vi strax ska se, kan beskrivas i cybernetiska termer); karaktärerna är öppna åt alla håll, det privata bubblar upp till ytan och blandas med det offentliga, informatiken formar de litterära subjekten.<sup>28</sup> Med en överlastad referensarsenal skildrar Seeberg en samtid som översvämmas av information. Och hans egen roman är som vi sett bokstavligen komprimerad, som för att få in så mycket som möjligt på minsta möjliga utrymme.

När informatiken i alla dess skepnader sköljer över oss – och dessutom hotar att helt ta över eftersom den ju formar våra subjekt – framstår sexualiteten som ett krampaktigt försök att rädda individen, och i förlängningen också själva språket; kroppens kommunikation är möjligen en av få ”röster” som gör sig hörd i informationsfloden. Som vi sett hotas även denna röst av drunksningsdöden.

### *Inter/Text*

Den egensinniga blandningen av memoartad språkbehandling och de många exkurserna av intellektuell och existentiell karaktär kan möjligen förstås utifrån tanken att komprimeringen är avsedd just att ge utrymme för dessa exkurser. Men i ljudet från diktafonens klickande framstår ändå digressionerna som en absurditet; varför läsa in långa citat på band; varför krydda sina minnesanteckningar med subtila litterära allusioner?

Digressionerna – om ämnen som M-16-gevär, Jan Myrdal, DDT, Claes Oldenburg, etc – är uppenbarligen inte med för att *informera* läsaren, de har inget didaktiskt syfte (att jämföra med motsvarande passagers funktion hos Göran Palm); snarare är de infogade i texten som mimetiska markörer. De är exempel på texter som är *projicerade* på fiktionen, snarare än bärare av den. Referenserna *förevisas* alltså som tänkbara representanter för, eller exempel på, något, snarare än att verkligen *vara* en representation. Det är inte sanningsvärdet hos en Myrdal, eller en Swedenborg, som är viktigt, utan deras funktion som del av protagonisternas gestaltade verklighet. När Brita konstaterar ”va mycke dom har lyckats få plats med att skriva upp på oss” så gäller det alltså i lika hög grad själva fiktionen – precis som de agerande subjekten i den, blir den litterära texten till en fullklottrad pappersbit.

Projiceringsstanken präglar också en passage som ”Vet hon om att hon är en utsu-

gare? : tillhör en utsugarkultur." (s. 99). Reflektionen kan ge ett något klivet intryck (särskilt om man betänker att texten handlar om åren 1968-69 och är utgiven 1970), men hamnar ändå *bortom* en diskussion om ironi eller pamphlett. Ty även den kan ses som projicerad på texten som en historisk (dvs samtida) markör, och, än viktigare, den är projicerad på det berättande subjektet, uppskriven på "pappersbitarna".

Flera av referenserna fungerar också desautomatiserande, som incitament till en hejdad läsning av den egenartade prosa som läsaren har för handen. Och detta gäller främst den intertextuella apparat texten upprättar. Ibland tycks denna apparat producera något som mest liknar eleganta tidsmarkörer, "Jag irrade genom stan som en ny Butor-hjälte" (s. 75); eller "Uppkommen igen möttes av ett myrdalcitat: 'Vi är inte medvetandets bärare. Vi är medvetenhetens fnask.' (jag var givetvis tomhänt) :"' (s. 37). Men även dessa markörer är kuggar i maskineriet.

I en strängt taget genommedierad omvärld placerar sålunda Seeberg en text som är akustiskt-muntlig (diktafon), och litterärt-skriftlig (intertextualitet); en text som ännu icke är skriven (diktafon), men som till stora delar består av citat (intertextualitet): " = jag vill säga: Sinnlighets återväckande gnm intellektualism". (s. 59.)

Vid sidan av dessa *projektioner* finns en rad mer komplext genomförda relationer till andra texter.<sup>29</sup> Emellertid ges här inte utrymme för att vidare utveckla olika intertextuella spår i romanen. Vad som kan konstateras är att den intertextuella apparaten i *Vägen genom Vasaparken* fungerar desautomatiserande, och är exempel på en i texten medveten strategi för att hejda flödet – romanens intertextuella apparat kan ses som en komplex uppsättning av majevtiska verkningsmedel.

### Seeberg/Cyborg

Varje skriven text är ett resultat av en cybernetisk akt. Författarens kropp förlängs i skrivmomentet av allt ifrån gåspennor till ordbehandlare; det är aldrig bara författaren som författar – han/hon är alltid en cyborg. Eller kanske rättare: för att bli författare måste man överskrida sitt biologiska jag. I detta perspektiv kan varje roman ses som en cybernetisk produkt, men det är också en sanning som inte bidrar med ny förståelse av texten.

Annorlunda blir det när en ny cybernetisk akt finns nedlagd i texten – fiktionalliserad, i vårt fall med ett " / " som markör. Texten *Vägen genom Vasaparken* är alltså en pågående inspelning, där "klicket" hela tiden ackompanjerar yttrandet. Detta gör romanens yttrande till en sammansmältning av människa och maskin, ett lagrande – och exterioriserande – av rösten. På sätt och vis berättas dessa historier alltså sedemera (vid uppspelning) för *berättaren själv*. Platsen för denna cybernetiska sammanstörtning, Vasaparken, har som vi redan sett givit romanen sin titel.

En cybernetisk läsart lånar sig givetvis för utforskning av litteratur från alla tider – ty cybernetiken är bland mycket annat också ett sätt att beskriva relationer, mel-

lan människa och teknologi, mellan information och individ, och i förlängningen också mellan individer, så som deras relation i teknologiernas ljus gestaltar sig.

Som Katherine Hayles påpekar är det av särskilt intresse att studera relationen litteratur/teknologi under perioder "when a new technology comes into being".<sup>30</sup> Dubbeltydigheten i påståendet (avsiktlig eller ej), är väsentlig; det handlar alltså inte bara om när en ny teknologi "blir till", utan när den "kommer in i varandet", det vill säga påverkar livsvillkoren, och därmed upprättar nya förutsättningar för de mänskliga relationerna.

I fallet *Vägen genom Vasparcken* tillåter vi oss sålunda att gå in i texten och konstruera den bild av protagonisterna som diskursen ropar efter. Detta eftersom Brita och jaget först inom de ramar romanen upprättar kan ses som cybernetiska subjekt. Romanens beskrivning de (post)individuella mönstren formar sig till ett kongenialt yttrande inom 60-talets cybernetiska diskurs.

Cyborgens representation är dubbel; dels är den en skräckinjagande dehumaniserad avbild, en android, en RoboCop, eller ett Frankensteins monster; men samtidigt är den vi vanliga människor själva – vi är alla involverade i olika gränssnitt, från glasögon och den blinde mannens vita käpp, till internet.

Katherine Hayles talar om cyborgens monstrosa skepnad – monstros därför att den är konstruerad av såväl den mänskliga biologin som hennes maskinella utbyggnader.<sup>31</sup> Denna groteska självbild får oss att upptäcka vår relation till den omgivande teknologin. Den uppenbart "monstrosa" akten att förvandla Brita och jagberättaren till cyborger sätter fingret på deras fiktiva gränssnitt – att vara en påskriften "pappersbit" är att vara en cyborg. De bägge protagonisterna framträder nu alltså inte som självständiga individer, utan som ett med sina mer eller mindre protetiska förlängningar.

Seeberg beskriver inte mycket moderna medier i sin text, men vad gör väl det? Informatiken – *summan* av mediernas olika spel – framställs som den kanske tydligaste effekten av mänsklig odling och kultur. Brita och berättaren vandrar som cyborger omkring i detta kultiverade växthus som samtidigt är ett 'textus' med bedrägligt transparenta väggar.

I *Vägen genom Vasparcken* kan den erotiska utlevelsen tydas som en biologisk motreflex i den pågående metamorfosen från ett traditionellt humanistiskt till cybernetiskt subjekt.<sup>32</sup> Som vi sett kan även denna flykt beskrivas som en utopi – alla försök att vara "natur" blir ofelbart till "kultur".

Detta öppnar för tanken att sexualiteten, som den gestaltar sig i romanen, bör ses som en effekt av cyborgens väsen – åtminstone om man får tro Donna Haraways "cyborgmanifest":

En cyborgkropp är knappast oskuldssfull; den föddes inte i någon lustgård; den söker inte någon enhetlig identitet och orsakar därför antagonistiska dualiteter i det oändliga (eller ända till världens ände); den betraktar ironin som självklar. En är för få, medan två bara representerar en möjlighet. [...] Cyborger förmår kanske bättre uppskatta sexualitetens och könsindividualiseringens partiska, flytande och tillfälliga aspekter.<sup>33</sup>



I en cybernetisk diskurs kännetecknas subjekten sålunda inte av ett "antingen-eller" utan snarare av ett osäkert rolltagande. Hayles övergripande beskrivningsmodell för denna upplösning står att finna i begreppsparen *presence/absence* och *pattern/randomness*.<sup>34</sup> Denna förskjutning från *närvaro-frånvaro* till *mönster/slumpmässighet* är enligt Hayles kunskapsteoretisk. I *Vägen genom Vasiparken* manifesteras detta – förutom i gestaltningen av det sexuella momentet – genom det synbara likställandet av all den information romanen hanterar.

Explicit blir detta i en av romanens sekvenser där berättarjaget läser högt ur en "18 sidor lång beskrivning av ägodelar", liknande listan över "Andrémannens pryglar". Vid sidan av den uppenbara kopplingen till Sundmans André-projekt, utgör Torsten Ekboms *En galakväll på operan* (1969), och avsnittet "Aktion Reinhardt", en självklar referens (liksom även de långa listorna i P.O. Enquists *Hess*). Hos Ekbom listas på 20 sidor en mängd föremål, sida upp och sida ned, på tyska – en tyst men typografiskt ursinnig manifestation av förintelsen. Hos Seeberg avslutas listan med kommentaren: "Den sanna bilden av alltings absoluta likvärdighet." (s. 35 f.) Denna "likvärdighet" har alltså cybernetiska implikationer.

Vi har ovan – i avsnittet "/" – sett hur snedstreckat kunnat ses som just en sammanställare mellan tvära kast – "jag vill/vill inte åka". Detta sammanställande fungerar som att egentligen motsatta begrepp behandlas som likvärdiga; utsägan- det av alternativen får möjligen större vikt än den kontrastverkan som skulle kunna uppstå. Vi antog också att "/" kunde läsas som en avskiljare i en uppräkn- ing av alternativ som inte behöver vara motsägelsefulla – exemplet var romanen som beskrivs som "resonerande/pladdrig/reflekterande/faktabemängd".

Också i Hayles beskrivning av förskjutningen från *närvaro-frånvaro* till *mönster/slumpmässighet* spelar detta tecken en betydande roll. Typografiskt manifesteras nämligen denna förskjutning i tecknen "–" och "/".<sup>35</sup> Binstreckat ställer samman polariteter, dock utan att förändra deras egenart, medan sned- strecket spjälkar och klipper ihop nya begrepp: *Cyber/netisk* slås isär och ihop med *organism = cyborg*. Vidare, som Hayles konstaterar om Bernard Wolfes roman *Limbo* (1952): "Breakdown occurs when the hyphen is no longer sufficient to keep body, gender, and political categories separate from one another."<sup>36</sup>

/" representerar hos Seeberg raserandet ("breakdown") av gränsen mellan olika samhälleliga och sociala roller. Sammansmältningen mellan offentligt och privat är, som vi sett, ytterst påtaglig.<sup>37</sup> Läst i detta perspektiv manifesterar *Vägen genom Vasiparken* på en gång cybernetikens skräckscenario såväl som dess möjligheter: om våra gränser i det moderna mediasamhället upplöses, vad ska det då bli av oss? – vad händer med individen?<sup>38</sup> Genom Seebergs prosa kan vi få syn på den upplösning av subjektet som också innebär ett *positivt* registrerande av det kom- plexa samspel vi alla är indragna i. Den "posthumanism" som gett namn åt Katherine Hayles bok innebär ett konstaterande av det faktum att det klassiska humanistiska subjektet sedan länge upphört att existera, och ersatts av ett annat subjekt; gränsen mot den omgivande miljön är upplöst.<sup>39</sup>

Protagonisternas reflexmässiga motstånd mot den omgivande kulturen är givetvis samtidsideologiskt betingat, men i cyborgens spegelbild kan det också ses som ett sätt att vidmakthålla en inre intellektuell balans – för att tala i klassiskt cybernetiska termer strävar subjekten efter *homeostas*, och deras *feedback* inbegriper såväl reflektion som sexualitet.

I den cybernetiska diskursen är kroppens biologiska gräns alltså upplöst till förmån för ett nytt flytande gränssnitt där subjektet är en produkt av informatikens nätverk. I det perspektivet blir *Vägen genom Vasaparken* till en gestaltning av en cybernetisk erfarenhet. I föreliggande läsning tycks romanen fokusera detta gränssnitt; diegetiskt, i romanvärlden, genom protagonisternas vurm för ”det biologiska” – sexualitet, natur, växande; visavi läsaren etablerar Seeberg en serie des-automatiseringar – typografiska egenheter, allusioner, journalprosa, metaforer, kontaminerat språkbruk, etc – som tycks syfta till att få läsaren att stanna upp. Diktafonmomentet iscensätter också skrivaktens cybernetiska förutsättningar – texten är människa+maskin.

Som en del av det flöde romanen tematiserar verkar boken hela tiden vilja bromsa sig själv; *Vägen genom Vasaparken* formar sig till en text *in/om* den cybernetiska diskursen.

#### NOTER

<sup>1</sup> Lars Gustafsson, ”Homunculus”, ur *Förberedelser till Flykt, och andra berättelser* (Norstedts, Stockholm 1967), s. 129f.

<sup>2</sup> Norbert Wiener, *Materia, maskiner, människor* ((1950/54), övers. Edwin Thall och Ann-Charlotte Berglund, 2:a rev. utg, Rabén och Sjögren/Tema, Stockholm 1964), s. 15.

<sup>3</sup> Lars Gustafsson, ”Maskinerna” (*Dialog* 1966:4; även i förf:s *Utopier* (PAN/Norstedts, Stockholm 1969), s 33-41). Texten är en kommentar till hans egen dikt med samma namn.

<sup>4</sup> I Chomskys *Syntactic Structures* (1957), som åberopas av såväl Lagerlöf som Gustafsson, finns de cybernetiskt influerade kommunikationsteoretikerna Shannon/Weaver inte oväntat med bland referenserna.

<sup>5</sup> Karl-Erik Lagerlöf, ”Strömkantringens år” ur *Strömkantringens år och andra essäer om den nya litteraturen*, (PAN/Norstedts, Stockholm 1975), s. 10 f.

<sup>6</sup> Jonas Ingvarsson, ”Göran Palm: Fyra steg mot verkligheten”, i *Litteratur och verklighetsförståelse. Idémässiga aspekter av 1900-talets litteratur* (red. Pettersson, Pettersson & Tyrberg, Umeå Univeristet, Umeå 1999), s. 180-195. Mer om Katherine Hayles nedan.

<sup>7</sup> Wiener, a.a, s. 50.

<sup>8</sup> Gustafsson, ”Maskinerna” (a.a).

<sup>9</sup> Friedrich Kittler, ”Dracula’s Legacy” i *Literature, Media, Information Systems* (ed. Johnston, G+B Arts, Amsterdam 1997), s. 50-84.

<sup>10</sup> Redogörelsen om Clynes och Kline är hämtad från David Tomas ”Feedback and Cybernetics”, i

*Cyberspace/Cyberbodies/Cyberpunk. Cultures of Technological Embodiment* (ed. Featherstone/Burrows) SAGE Publications, London/Thousand Oaks/New Dehli 1995), s.35 ff.

<sup>11</sup> Donna Haraway, "Ett manifest för cyborger. Vetenskap, teknologi och socialistisk feminism under 1980-talet" ("A Cyborg Manifesto" 1985), i *Samtidskultur. Karaoke, karnevaler och kulturella koder* (red. Johansson, Sernhede & Trondman, Nya Doxa, Nora 1999). Se även N. Katherine Hayles, *How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics* (The University of Chicago Press, Chicago & London 1999), s. 114.

<sup>12</sup> Se Ingvarsson, a.a.

<sup>13</sup> Undertecknad av Jacob Branting, Allan Fagerström, Axel Liffner, Agneta Pleijel och Karl Vennberg, *Aftonbladet* 30/1 1971.

<sup>14</sup> Här vill jag passa på att göra en distinktion mellan "talspråk" och "muntlighet". Det muntliga berättandet i skriven text, med P O Sundman som kanske det viktigaste samtida exemplet, bär den muntliga utsägelens prägel i sin berättarstil, vilket inte innebär att replikerna eller själva berättelsen skulle vara "naturligare" i rent språkhärmande mening. En talspråklig stil, däremot, strävar efter ett mer mimetiskt förhållande till det talade ordet. Hos Seeberg är, som vi ska se, denna talspråkighet insprängd i en text som inte nödvändigtvis bär muntlighetens prägel.

<sup>15</sup> "vetenskapligt område som avser studier av information och dess behandling i kodad form" – *NE's ord-bok*.

<sup>16</sup> N. Katherine Hayles, *How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics* (The University of Chicago Press, Chicago & London 1999), s. 29.

<sup>17</sup> Med "äkta snö" till skillnad från i Sonnevis Vietnam-dikt.

<sup>18</sup> Just här kan Britas och jagberättarens relation redovisas i ett slags motsatsställning, men det förefaller i övrigt som om deras positioner snarare är än komplementära, än rent av utbytbara; de figurerar inte som koherenta subjekt, med en särskild attityd, utan som flytande medvetanden, medier för olika språk.

<sup>19</sup> Kontrasten natur/kultur återkommer med än större emfas i den följande romanen *Lungfisken*, där protagonisten Simsberg praktiskt taget bosätter sig i ett växthus på Jyllandsslätten. I den romanen kallas växthuset vid ett tillfälle "kristallpalatset" – ironiskt nog dyker benämningen upp först när växthuset vandalerats ("": Glasrutorna i kristallpalatset var krossade, ramar och fattningar förstörda"). Crystal Palace, det jättelika växthuset byggt till världsutställningen i London 1851, är ju i många sammanhang symbolen för den västerländska civilisationens framstegstro och teknikdyrkan. Till kommentatorerna kan vi räkna såväl Dostojevskij som Seebergs samtida Torsten Ekbohm; se. Ingvarsson: *En heldag i simulatorn – om den aktiva realismen i Torsten Ekbohm* En galakväll på operan (Litteraturvetenskapliga institutionen, Göteborgs universitet, Meddelande nr 16, Göteborg 1994), s. 15 f.

<sup>20</sup> *Utför* berättelsens ram finner vi stöd i det faktum att den biografiske Staffan Seeberg också är läkare. Även samtidens läsare var inne på denna genreassociation, se t.ex. Paul Patera, "Porträtt av obehaglig böna" (rec.), *Bokvännen* 1970:4, s. 165.

<sup>21</sup> jfr följande, hämtat ur hämtade från *Socialakter och sjukjournaler i forskningens tjänst. Rapport från ett symposium i Sigtuna 26-27 april 1978*, utg. av Forskningsrådsnämnden (Stockholm 1978), figur 9 och 10.

Tidigare sjukdomar: Pat. minns inte mycket av föregående sjukdomar. Han lär ha haft ont i sin vä fotled för ett par år sedan och röntgades här. Nu är det ingen fara med fotleden.

Nuvarande sjukdom: den 17.5 1954 råkade pat. genom ett olycksfall få ett finger vridet och ett slag i huvudet. Han var avsvimnad drygt 5 min. Därefter har han haft mycket ont i huvudet, det värker i pannan och i nacken och han kan inte sova. Han har också varit så yr, att rummet dansat runt. Han inrem. för neurologisk utredning.

[- - -]

Öron: båda trh bleka och speglade. VS 1/0,5 - 1 m. C: n /n.

c<sub>5</sub>: sv.fk./sv.fk..

Weber: lat ej Rinne ++

<sup>22</sup> Ur *Konsten att få orden lönsamma* (Bokförlaget Patro, Stockholm 1982), s.21.

<sup>23</sup> Kathryn Montgomery Hunter, *Doctors' Stories. The Narrative Structure of Medical Knowledge*

(Princeton University Press, Princeton New Jersey 1991), s. 86.

<sup>24</sup> *ibid*, s. 88.

<sup>25</sup> Britas intresse är även det ett typiskt uttryck för sin tid, se t.ex. Rasmusson/Zern: "Schizofrenin och samhället; en intervju med R.D Laing" i *BLM* 1968:6, s. 493-501. Laing var under 60-talet den mest uppburna av de nya experimentella psykiatrikerna, kanske främst genom hans idéer (i *The Divided Self*, 1960) om schizofrenin som symptom på ett sjukt samhälle (i st. f. tvärtom). Laings omvittnade radikalitet, samt hans intresse för såväl existentialism som mysticism bidrog säkert till hans popularitet bland 60-talets intellektuella.

<sup>26</sup> Finn Skårderud, "Å bli sett med språket", förord till Petter Aaslestad's *Pasienten som tekst. Fortellerrollen i psykiatriske journaler, Gaustad 1890-1990* (Tano Aschehoug, Oslo 1997), s. 11. Hos Aaslestad finns också referenser till Hunters bok.

<sup>27</sup> Lars Gustafsson tangerar detta i sin anmälan av romanen, när han skriver om hur i Seebergs prosa "den privata och den offentliga sfären inte längre ställs som varandras alternativ, utan fördomsfritt granskas som två former av samma liv". Gustafsson, "Kärlek 70?", *Expressen* 6/4 1970, cit. ur förf:s *Kommentarer*, (gidlunds/kritik 1972), s. 163 f. Samma tematik upptar Ola Holmgren. Se Holmgren, "Vägen ut", *BLM* (rec), 1970:5, s. 363.

<sup>28</sup> Om 60-talet och socialpsykologin se t.ex Karl-Erik Lagerlöf, a.a., s. 10 f.

<sup>29</sup> Referenserna, såväl dolda som explicita, är otaliga. Här återfinns bland många andra Vergilius, Shakespeare och Strindberg (jfr kap 4 med *Röda Rummet!*). Explicit i romanen omnämns såväl Swedenborgs drömbok (s. 56) som Jean-Luc Godards film *Utflykt i det röda* (s. 52). Dessa bägge, samt den samtida tyske författaren Arno Schmidt, med vilken Seebergs prosa företer uppenbara stilistiska likheter, omnämns också av Seeberg själv i intervjun med Gusstaf-Adolf Mannberg ("Staffan Seeberg, samtidskildrare", i förf:s *Samtal med författare*, Rabén & Sjögren, Uddevalla 1971, s. 166-171). Att dessa intertextuella relationer kan iaktas är sålunda föga sensationellt. I undersökandet av textens desautomatiserande strategier blir dock *genomförandet* av denna relation av visst intresse, något som jag behandlar i ett annat sammanhang.

<sup>30</sup> Hayles, *How We Became Posthuman*, s. 207.

<sup>31</sup> Se N. Katherine Hayles, "Designs on the body: Norbert Wiener, cybernetics, and the play of metaphor", *History of the Human Sciences*, vol. 3 (1990), s. 218.

<sup>32</sup> Resonemanget ligger här nära det Hayles förstår med "erotic anxiety", se Hayles, *How We Became Posthuman*, s. 108 f. N.b. att sidhänvisningarna i just det avsnittet refererar till fel bok. Se alltså även Norbert Wiener, *Cybernetics, or Control and Communication in the Animal and the Machine* (7th prt, The Technology Press, John Wiley & Sons, inc. New York 1949 (1948)), s. 181 ff.

<sup>33</sup> Donna Haraway, "Ett manifest för cyborger", s. 152.

Avsaknaden av enhetlig identitet, ersatt av "flytande, tillfälliga aspekter" – det ekar bekant, och ger oss anledning att återvända till Lars Gustafssons anmälan av *Vägen genom Vasaparken*. En anmälan som nu framträder i ett cybernetiskt ljus:

När romanens huvudperson på slutet hittar en ny flicka och självklart lägger sig med henne är det ingen "otrohet", ingen "illojalitet" som författaren vill framhäva. Han är inte ute efter att exploatera (!) moraliska värden från en romanvärld som sedan länge förlorat all giltighet.

Hans huvudperson handlar på detta sätt av det enkla skälet att det är det enda sättet att handla i en social situation som inte tillåter personlighetens kontinuitet. (*Kommentarer* s. 163.)

Även Gustafsson iakttar sålunda den flytande identitet, som hela tiden är inbegripen i nya "uppkopplingsar", ny feed-back, gentemot sin omgivning. Jaget, det humanistiska subjektet, är i praktiken upplöst.

<sup>34</sup> Hayles ansluter sig, möjligen omedvetet, till Joshua Meyrowitz syntes av mediateori (i McLuhans tappning) och symbolisk interaktionism (å la Goffman); den förra teorin beskriver hur vår miljö radikalt förändras av nya media, men tenderar till att glömma bort de agerande subjekten; den senare analyserar mänskligt rolltagande i olika situationer, men tenderar ofta att överbetona den fysiska platsens betydelse:

Goffman offers one factor that molds behavior: the 'definition of the situation' as it is shaped by particular interactional settings and audiences. Yet Goffman explicitly ignores CHANGES in roles and the social order. McLuhan, on the other hand, points to a widescale change in social roles resulting from the use of electronic media, but he provides no clear explanation of HOW and WHY electronic media bring about such change.

Joshua Meyrowitz, *No Sense of Place. The Impact of Electronic Media on Social Behaviour* (Oxford

University Press, New York & Oxford 1986 (1985)), s. 4.

<sup>35</sup> "From Hyphen to Splice" – 'Från bindestreck till sammanfogning' – heter också det kapitel i Hayles *How We Became Posthuman* varifrån det följande resonemanget är hämtat, a.a, s. 116 ff. Hon bibehåller emellertid själv skrivsättet "presence/absence" och "pattern/randomness", alltså *inte* med det förväntade bindestrecket i det förra begreppsparet. Engelskans "splice", som Hayles använder för "/" betyder desutom ihopklippning av t.ex. ljudband.

<sup>36</sup> *ibid*, s. 118.

<sup>37</sup> Tydligt uttrycks denna förskjutning från "–" till "/" i Lars Gustafssons anmälan, där han påpekar att "den privata och den offentliga sfären inte längre *ställs som varandras alternativ*, utan fördomsfritt granskas som *två former av samma liv*" (kurs. här), *Kommentarer*, s. 163 f.

<sup>38</sup> Om vi också tar Hayles genusfaktor i beaktande framstår *Vägen genom Vasaparken* kanske snarast som sexistisk, åtminstone i deskriptiv mening, det vill säga att det perspektiv – samtida, manligt – författaren anlägger förutsätter en mer eller mindre sexistisk 'realism'. Några genusöverskridanden är det knappast frågan om. Det finns överhuvudtaget något besvärande patriarkalt över den kvinnosyn Seebergs romaner ger uttryck för, men en hel del talar alltså för att denna kvinnosyn är demonstrativ – alltså ett uttryck för protagonisternas (eller den gestaltade "diskursens") kvinnosyn – och inte Seebergs egen. Kvinnosynen hos Seeberg diskuterades av Maria Bergom-Larsson i *Ord&Bild* 1972:3, med en replik av Seeberg i numret därpå. Sannolikt kan denna (meta?)manschauvinism inordnas i en diskussion om mediaklimat och informationssambälle; detta med tanke på hur kvinnobilderna – i synnerhet männens – i så hög utsträckning är att betrakta antingen som mediala idealbilder, eller som medialt spridda föreställningar om kvinnans roll.

<sup>39</sup> Hayles lägger emellertid stor enfaz vid subjektets kroppsliga, materiella, kvaliteter, och vill alltså inte gå så långt som att säga att individen *i sig* är upplöst. Se t.ex. *ibid*, s. 28.



Bengt Exil Johnson  
ESSÄER OM BROR BARK och andra dikter



Jesper Olsson

## ”SLPRLNTHGTÄÄÄ”

röst, skrift & medier i den konkreta poesin

If the TV could talk, we would not understand it  
Bob Perelman, *The First World*

Hösten 1966 publicerade Carl Fredrik Reuterswärd vad som skulle bli hans sista (?) bok som poet: *Prix Nobel*, gul och blå och med en enkel gördel.<sup>1</sup> Diktsamlingen, om en genrebestämning låter sig göras, bestod främst av skiljetecken och diakritiska tecken, utplacerade med en känsla för grafisk rytm och rumsliga konfigurationer – ett visuellt tilltalande verk av det slag som hellre täcker en yta än avtäckar en mening, för att tala med konstnären Vito Acconci. Och semantiskt betraktat var det fattigt. Den enda alfabetiska manövern på de nittiosex sidorna var ett dubbel-x (”xx”) på sidan femton. En språklig rest eller en utstrykning av ett frånvarande ord? Hur som helst underströk denna grafiska avdrift (eller ironiska väsning) vad varje läsare redan hade upptäckt: att de element som vanligtvis betraktas som poesins elementa saknades: ord, klanger och röster för ögon, öron och fantasi. Vad blicken mötte var ren syntax, stum skrift. Punkter, komman, bindestreck, citations- och frågetecken utgör inget annat än den utsägliga delen av en skriven text – det som den hermeneutiska fantasins assimileringprocesser riskerar att lämna därhän eller exekrera som osmältbart slagg. Och den uttolkare som i jakt på de förlorade orden rusade iväg för att köpa gramfonoskivan *CFR Håller Tal och Tand för Tunga* (1963), där valda delar ur sagda dikt skulle finnas inlästa, kunde bara få sina farhågor bekräftade.<sup>2</sup> Det var förvisso en elegant och väl fraserad inläsning, men inte ens akustikens rymd av klanger och drömmar kunde erbjuda annat än en transponering av ”.,” till ”punkt komma punkt”. Dadaistiska skämt kunde man alltid hantera. Men vad Reuterswärd’s inskriptioner i papper och vinyl främst visade var något annat: poe-

sins villkor i medieåldern.

”Medier bestämmer vår situation”, skriver Friedrich Kittler med ett eko av Marshall McLuhan i inledningen till sin bok *Grammophon Film Typewriter* (1986).<sup>3</sup> I grund och botten, bortom de idealiseringar som psykologier, estetiker och semiologier förser oss med, finner vi de teknologier som sätter gränser för minnet, sägandet och tänkandet. Därför måste också litteraturen formas av dessa tekniska och materiella förutsättningar. Att så är fallet är knappast någon nyhet idag. Inte ens den lyriska genren har varit oanfrätt av denna insikt. Tvärtom låter sig nittonhundratalets poesi i hög grad beskrivas som en ”mediepoesi”: en poesi som fokuserat sina materiella inkarnationer som skrift och som ljud och som tvingats beakta de nya medietekniska möjligheterna att lagra och förmedla röster och bilder på mekanisk, elektronisk och digital väg.

Den konkreta poesi som koncipierades vid nittonhundratalets mitt i Sverige och på andra platser skulle på olika sätt införliva dessa den elektromekaniska tidsålderns villkor i sin praktik. Det handlade inte i första hand om en uppgörelse med tidigare former av dikt, utan om en affirmativ utforskning av språkets materialitet och de nya teknologier som kunde utnyttjas i den konstnärliga praktiken. Så skrev Bengt Emil Johnson i essän ”Semikolon; ny poesi – nya media”, i *Rondo*, 1964: ”Jag är övertygad om att det är av yttersta vikt att den unga litteraturen kommer i effektiv, fruktbar kontakt med de nya media som är typiska, representativa för vår värld, vårt samhälle. Att vi, för att använda John Cages ord, försöker lämna renässansen [...]” – och exemplen på denna hållning låter sig, som vi ska se, förmeras.<sup>4</sup>

Även om nyheter som TV och datorer knappast kom att användas i någon större omfattning i den poetiska praktiken, kunde man ändå notera hur avgörande sidor av poesin skulle underkastas en omvandling i det gränsområde som öppnade sig mellan ”renässansens” skriftkultur och den nya medievärld som väntade bortom Gutenberggalaxen. Den konkreta poesins utforskning av diktens ytskikt, av spelet signifikanter emellan – såväl det foniska som det grafiska – skulle anta en annan skepnad än det spel som förband ord, klang, subjekt och erfarenhet i en tidigare lyrik. Ett annat fonografiskt rum öppnades i poesin, där ljud och visuella valörer och former som sådana hamnade i fokus istället för att tjäna hermeneutiska och syntetiserande tolkningsmodeller.<sup>5</sup> Man skulle kunna säga, att diktens fonografi genomgick en dubbel transformation i hägnet av skrivmaskiner och bandspelare. Å ena sidan fick den röstbaserade, den på det naturliga talet koncipierade dikten ge vika för en skriftorienterad och grafisk fantasi. Å den andra gjorde rösten en comeback: men det var en externaliserad och teknologiskt filtrerad röst som närmade sig ljudet och oljudet. Reuterswårds *Prix Nobel* placerar sig förvisso – i sin asketism och sin renodlade fokusering av materialet – i den konkreta poesins utkanter, men tendensen delas av ett otal verk från samma tid. Och även om poeten inte reducerades till en mediaspecialist (Kittler), skulle såväl den skrivandes som den läsandens positioner komma att förskjutas i denna poesi. Inte bara ordet, talet och rösten, utan även möjligheten att konstruera ett subjekt och



en levd erfarenhet i det skrivna skulle kompliceras.

Den svenska konkreta poesins historia har berättats tidigare, men vad jag hoppas göra i det följande är att vrida perspektivet ett snäpp och etablera en annan optik.<sup>6</sup> I fokus står verk från sextiotalets första hälft (eller fram till 1966), som uppvisar en tydlig uppmärksamhet vid "språket som materia" – främst visuellt eller akustiskt orienterad poesi, bokbunden eller inte. Men istället för att placera denna poesi i raden av "modernismer" skulle jag vilja komplettera det estetiska och historiska betraktelsesättet med ett medieanalytiskt och mediehistoriskt. Själva utgångspunkten är den rörelse från en röstorienterad lyrik till skriftpoesi och grafik som äger rum i denna litteratur, men som snart dubbleras av en motriktad rörelse: från skrift till röst till ljud – en rörelse som främst uppträder i de ljudpoetiska verk som producerades under sextiotalet. Dessa tendenser kan sättas i relation till den medieålder (i många bemärkelser) som tog gestalt efter andra världskriget, med expanderande massmedier, nya medieteknologier, ny kommunikationsteori och nya perspektiv på språk, människor och maskiner. Frågan är hur poesins förändringar kan förbindas med denna kontext, vilken roll teknologier som skrivmaskin och bandspelare spelade och i vilken utsträckning dessa påverkade poesins former, dess skrivande och läsande subjekt. Avslutningsvis ska jag diskutera denna problematik i relation till den kommunikationsmodell som cybernetiken formulerade under 1940–1960-tal och som kan belysa vissa aspekter av den poetiska genrens metamorfoser.<sup>7</sup>

### *Skrivmaskiner: från röst till skrift*

Om nittonhundratalets poesi är en mediepoesi är det kanske i första hand genom dess upptagenhet vid skriften som medium. Hegel hade i sina föreläsningar i estetik tillskrivit rösten en central funktion, som den metaforiska kanal via vilken det skrivna ordet i dess råa, materiella skick lät sig transponeras till läsarens medvetande.<sup>8</sup> Genom det upplästa ordet sattes medvetandet i svängning och den fysiska skriften kunde assimileras och översättas till ren mening. Språkklang, inre stämma och innebörd förbands i en krans som snart skulle omvandlas till en hermeneutisk cirkel. Rösten gjordes till lyrikens semiotiska grundkategori. Det var den som kunde ingjuta betydelse i de stumma tecknen på papperet. Det var den som säkrade en förbindelse mellan det skrivna och ett subjekt och ett erfarenhetsinnehåll. På ett besläktat vis privilegierades det naturliga *talet* av engelska romantiker, i synnerhet av Wordsworth.<sup>9</sup> I bägge fallen var det av yttersta vikt att den poetiska skriftens materialitet idealiserades och löstes upp vid läsning.

Lyriken under artonhundratalet låter sig följaktligen beskrivas som en röstens konst – en generalisering som givetvis skärper blicken för undantagen, som arabesken. Men villkoren skulle förändras. Den tyske litteraturvetaren Klaus Schenk skriver i sin studie *Medienpoesie* om hur en förändring eller "kris" uppträder kring 1900:

Ende des 19. Jahrhunderts wurde im Bereich moderner Lyrik eine Krise offensichtlich, in der sich die antropologische fundierte Verschränkung von phonischer Materialität und lyrischer Subjektivität durch die Mittel des poetischen Ausdrucks im Konkurrenzfeld technischer Medien als problematisch erwies. Angesichts der technischen Innovation, daß Stimmen und Klänge auch außerhalb der Schrift in anderen Speichermedien aufgezeichnet werden konnten, mußten die Möglichkeiten des phonographischen Schriftraums von Literatur neu überdacht werden.<sup>10</sup>

Fonografer lagrade faktiska röster och filmer tog hand om kroppar och skeenden – för poesin återstod svarta tecken på vit botten: Mallarmé, Morgenstern, Marinetti. Poeten hade dessutom ett nytt redskap till sitt förfogande, vilket ytterligare komplicerade kopplingarna mellan subjekt och skrift. Med skrivmaskinen placerades en mer påträngande teknologi än pennans mellan poet och papper, och metaforen kring hjärta, blod och bläck förlorade sin tillämplighet. Istället för utgjutelse blev skrivandet en fråga om placering, om arrangering.<sup>11</sup> Med viss följdriktighet fick den visuella poesin en renässans inom det tidiga seklets avantgarde: i skrivmaskinens värld inbegrep den poetiska praktiken ett rumsliggörande, som reaktiverade en lång tradition av visuella poesier, från antikens *technopaegna* till barockens figurdikt – under nya betingelser – och som upprättade en intim relation till grafiken och måleriet.<sup>12</sup> Historien är redan skriven – futurism, imagism, dadaism, konstruktivism, lettrism – men låter sig skrivas igen. Inte minst låter den sig fångas upp av det expansiva forskningsfält, som idag undersöker modernismer i relation till modernitetens diskursiva tekniker och teknologier.<sup>13</sup>

När den konkreta poesin koncipierades på olika håll vid seklets mitt hade alltså en modern litterär tradition utbildats, en tradition som gärna beskrevs utifrån en negationens eller bristens tematik, antingen man postulerade den som gränsöverskridande och provokativ eller som i avsaknad av stil, personlighet och röst. Men de konkreta poeterna skulle bejaka det tidiga seklets praktiker i deras positivitet. Fokuseringen av språkets materiella bas blev själva utgångspunkten. Och man kunde inte heller, helt och hållet, förlita sig på en provokationens estetik, eftersom de sociala och tekniska incitamenten – reklamen, pressen, skrivmaskinen, filmen och fonografen – som hade brutit mot den lyriska genrens integritet 1900 i stor utsträckning hade "naturaliserats".

Att den konkreta poesin skulle utformas som en medieålderns poesi var tydligt i de manifest och program som producerades av brasilianska och tyskspråkiga konkretister. Så anknöt man exempelvis till nyskapade discipliner som cybernetik och informationsteori – inom Noigrandresgruppen beskrevs rörelsen mellan materia och mening i dikterna som en "feedback loop" och Max Bense skapade en direkt förbindelse genom att skriva såväl konkret poesi som informationsteoretiskt baserad estetik.<sup>14</sup> I Sverige skulle det dröja till sextioalets mitt innan cybernetik och medieteorier tematiserades och parades med spekulationer kring CE-droger i den litterära kalendern Gorilla.<sup>15</sup> Men redan i Öyvind Fahlströms

manifest "Hätila ragulpr på fåtskliaben" (1954) fanns en medieteknisk (om inte alldeles tydlig teoretisk) framsynthet genom referenserna till Pierre Schaeffers konkreta musik, som byggde på inspelningsteknologi, och vars manipulativa aspekter blev en utgångspunkt för Fahlströms poetik.<sup>16</sup>

Viktigast var emellertid att den konkreta poesin signalerade en förskjutning från mening till media som löpte längs olika vektorer: subjekt-objekt, representation-presentation, djup-yta. Bortom expressiva och symbolistiska poetiker skisserade Fahlström ett "konkret alternativ", där språkets akustiska och visuella och – metaforiskt betraktat – taktila potentialer hamnade i förgrunden.<sup>17</sup> Dessa förskjutningar slog upp en bräsch i den kedja som tidigare förbundit ett subjekt och en upplevelse med skriften på baksidan – och det är talande att hans artikel flödar över av termer som "struktur", "system", "kombination", medan "röst" exempelvis spelar en nedtonad och ironisk roll. De anti-psykologiska dragen i texten kan delvis betraktas som genremarkörer – Fahlström hämtar mycket retorisk energi ur det tidiga seklets manifestkonst – men samtidigt är det en självklar effekt av att man fokuserar mediet. Texten likställs så att säga med sitt material och kopplingarna mellan dikt och liv brister.

En uppenbar effekt av denna förskjutning är att sambanden mellan ljud och mening problematiseras. Schenk skriver hur "Die konkrete Poesie [...] unterläuft eine Eintracht zwischen Lautgestalt und Bedeutungskonstitution, die im wesentlichen auf der phono/graphischen Funktion von Schrift beruht, indem sie sich nach verschiedenen Materialaspekten ausdifferenziert."<sup>18</sup> Och utvecklar något längre fram:

Analog zu den Möglichkeiten technischer Medien haben sich die Formen der elementaren Einheiten von Poesie erweitert. Der artikulierte Ton als Grundkonstituens von Poesie, wie ihn Hegel in seiner *Ästhetik* festschrieb, verlor sein Primat über das Subsystem der Dichtung. Radikale Formen der visuellen oder auditiven Präsentation von Buchstabenmaterial sind folglich Hypertrophien der Elemente von Dichtung im funktional zu Subsystemen ausdifferenzierten Kommunikationsraum einer modernen Gesellschaft.<sup>19</sup>

Hans ord gäller främst den tyska konkreta poesin, men har relevans också för den svenska. Precis som en mediaspecialisering har ägt rum på teknologins område finner man en differentiering inom poesin. Det betyder inte, att inga förbindelser står att finna mellan akustiska, visuella och semantiska aspekter av den poetiska texten. Men i och med att ljud eller visuella konfigurationer får en mer framträdande position – vilket relativiserar förbindelsen mellan skrift/ljudform och betydelse – försvagas den förmedlande funktionen (mellan materia och mening) hos kategorier som röst och tal. Översättningen hävs. Idealiseringen, reduktionen av foniska och grafiska element kompliceras.

Rörelsen bort från rösten och det talade ordet tog sig skiftande former i det tidiga sextioalets svenska konkretismer. Vad som framför allt skapade en distans var den visuellt orienterade dikt, som satte "grafi" före "foni" (även om man aldrig finner dessa helt och hållet separerade i en svensk kontext – till och med *Prix*

*Nobel* undkom ju detta öde genom skrivinspelningen). Utprovningen av skriftens visuella kvaliteter gick i flera olika riktningar: handskrift, teckning, collage, skrivmaskinsgrafik och typografisk variation var några av de tekniker som utnyttjades.<sup>20</sup> Formerna varierade likaså: allt från extrema fall av ikonisk konfiguration till emblematiska collage i ord och bild till verbivisueella kluster.<sup>21</sup> I sin andra stora artikel om konkret och formellt innovativ poesi, "Bris", diskuterade Fahlström betydelsen av denna aspekt.<sup>22</sup> Med utgångspunkt i sin egen dikt "MOA (1)" från 1953, ett rasterformat poem, bestående av enkla ord och fraser som permuterats och organiserats i kolumner och rader, skriver han:

I sådana fall är dikten särskilt beroende av typografin och av att läsas, att höra den uppläsas skulle omskapa hela dikten, oftast till det sämre. För de flesta konkreta dikter är typografi inte mindre viktigt än kompositionen för en målning – vi kan finna fall när en dikt är både gränfall till musiken och till bildkonsten. Skrivmaskinens begränsningar är för Emmett Williams' konkretioner och Diter Rots ideogram lika fundamentala och stimulerande som kamerans för fotografen. Radavstånd, marginaler, kursivering, interpunktion, parenteser blir viktiga material, varje dikt blir ett abstrakt kalligram.<sup>23</sup>

Fahlström pekar främst på skrivmaskinens möjligheter, trots att typografiska experiment egentligen skulle kunna erbjuda större visuell variation. Men det var samtidigt skrivmaskinen – som instrument för komposition (McLuhan) eller som determinerande teknologi (Kittler) – som hade skapat förutsättningarna för ett nytt tänkande kring boksidan som yta eller rymd.<sup>24</sup>

Skrivmaskinen användes för visuell poesi av ett flertal svenska poeter, som Mats G. Bengtsson och Åke Hodell. Det mest dynamiska exemplet är emellertid Bengt Emil Johnsons bok *Essäer om Bror Borsk och andra dikter* (1964).<sup>25</sup> Dessa dikter hade tidigare ställts ut på galleri och de uppvisade en vild visuell fantasi, präglad av organiska former. Samtidigt var det en bok producerad med en maskin, som aldrig hade kunnat tillkomma utan en maskin. Och frågan är hur man läser de vibrerande topografier av ord och bokstäver som ögat möter på bokens sidor. Förhållandet mellan det skrivna och ett subjekt är minst sagt diffust och vi befinner oss långt ifrån varje smidigt sammanfall av verbal och visuell referens eller mening. Johnsons fantasi är betydligt mer vildvuxen och heterogen än den omsorgsfulla kalkyl som reglerade de dominerande formerna av puristisk konkretism på den internationella scenen. Det skulle dröja ytterligare en tid innan en mer "smutsig" konkret poesi skulle bryta fram på andra håll – en poesi som ägnade sig åt suddigheter, missgrepp och överlagringar av text.<sup>26</sup>

Johnson gav en ledtråd i en poetisk självdeklaration vid denna tid:

Mycket av vår nya dikt handlar om hur svårt det i själva verket är att på detta sätt upprätta kontakt med verkligheten; om hur språket tycks snarare skilja än förena människan och "verkligheten". I detta läge finner jag det både naturligt och fr.a. konstruktivt att betrakta språket som den del av verkligheten som det i själva verket är: kasta överbord alla motsättningar mellan dikt och verklighet, innehåll och form: "skriva" i stället för "beskriva": acceptera att poetiska upplevelser kan framkallas av *språkliga* händelser och fakta.<sup>27</sup>

Man bör beakta detta poetologiska uttalande när man läser *Essäer*. Mer än någon annan av Johnsons böcker bjuder den motstånd mot den avkodande och mot en referens orienterande läsningen. Förvisso låter sig teman och historier konstrueras lokalt, men att skapa koherens är svårare. Boksidan är inte längre ett konventionellt utformat raster för semiotisk selektion, omvandling och assimilering. Genom att dela sidan i olika fält, genom att lägga lager av text på varandra och placera dem bredvid suddiga eller enskilda ord skapas en känsla av rymd på boksidan. Den förvandlas till en plats för olika skeenden. Det som sker sker där och i själva läsakten, inte någon annanstans.

Ett grafiskt landskap låter sig alltså konstrueras i dikterna, men det tycks bara öppet för metaforiska promenader. Likväl kräver Johnsons bok en mer omfattande motorisk aktivitet av läsaren än vad som brukar vara fallet och den påminner om att vi också alltid läser med våra kroppar.<sup>28</sup> Man måste röra på sig när man läser *Essäer*. Man måste hålla boken på ett visst avstånd för att urskilja visuella former. Man måste se efter närmare för att urskilja orden i en del kluster – och inte minst måste man vrida och vända på boken, eftersom vissa ord och meningar har vridits både nittio och hundraåttio grader. Det är en medskapande aktivitet som sträcker sig utöver receptionsteoriens hermeneutiska och psykologiska spiral. Bortom tolkningsmöjligheterna av denna bok finner vi konturerna av vad Espen Aarseth kallat en "cybertext": en text som inbegriper fysisk aktivitet från läsarens sida.<sup>29</sup>

Samma slags aktivitet delar läsaren faktiskt med den skrivande, som har gnidit färgbandet och vikt, vändit, vrängt papperet. *Essäer* låter ana konturerna av ett annat skrivande och ett annat läsande subjekt än det som tecknades inom ramar för ett röstens och interioriseringens paradigm i den lyriska genren. Boken faller kanhända ur händerna – men inte beroende på att läsaren med ordens klanger drömt sig bort från sin schäslong – utan för att han eller hon aldrig ens har kunnat sitta stilla.

Även om den visuella orienteringen var tydlig i svensk konkret poesi, bildade Fahlströms materiella poetik – hans utforskning av språket som konkret materia såväl som hans fascination för tingen snarare än psykologiska frågor – den allt överskuggande bakgrunden. Och den dominerande tekniken var det "anagrammatiska" skrivsätt som han hade beskrivit med begrepp som "knåda", "krama" och "späcka": ord och syntax utsattes för substitutioner, ellipser, dubblingar och omkastningar. När vad som allmänt betraktades som den första, brett anlagda "konkretistiska" diktsamlingen, Bengt Emil Johnsons *Hyllningarna*, gavs ut 1963, var det främst knådandet som stod i förgrunden.<sup>30</sup> Processen tog fart redan i den inledande titelsviten, vars första rad – "duande sjunger ihop till en munparkering" (9) – några sidor längre fram omvandlats till "du slum-nu-mun sjung-dun an-kvar-tan hop-hop en-ke-de si-li" (12). Det är inte utan ironi att det är den lyriska apostrofens privilegierade "du", liksom sången, som här kastats in i ett sällsamt poetiskt maskineri. Tilltalet blir istället ett lallande ("duande"), ett slags stam-

mande ("du slum-nu-mun") och istället för att träffa ett subjekt tycks orden kastas runt i en munhåla, en "munparkering", en anatomisk relästation, en fysiologi. Samtidigt är Johnsons dikter mer väklingande än det mesta som skrivs och sägs på svenska och närmar sig därför ändå det sångbara via en bakväg. Men spänningen mellan en lyrisk konst och en materiell poesi är påfallande.

De stämmor eller de tal eller de ljud som Johnsons poesi framkallar låter sig heller inte reduceras till den mänskliga röst som tidigare agerat garant för det skrivna ordet – de kan snarare liknas vid naturens röster, ljud och vågspel. De retoriska, kakografiska operationerna släpper in ett brus i språket: visuella "fläckar" på baksidan – oljud och dissonanser i det man försöker transponera det skrivna från sidan: "slprlnthgtäää" (45). Samma desintegration finner vi i dikter av till exempel Jarl Hammarberg och Åke Hodell. Den senares poesi i *igevär* (1963) är av denna art, även om den retoriska processen här är något enklare, mer renodlad: enstaka fonem som extraheras sida efter sida och överskrider ordets semantiska sfär för en affektiv, tensorisk dimension.<sup>31</sup> Och snart skulle denna *vox confusa* erhålla faktisk, fysisk gestalt. Med bandspelarens hjälp omvandlades skriftlandskapet till ett ljudlandskap.

### *Ljudmaskiner: från skrift till röst till ljud*

"Secondary orality is founded on – though it departs from – the individualized introversion of the age of writing, print, and rationalism which intervened between it and primary orality and which remains part of us", skriver Walter J. Ong i sin bok *Rhetoric, Romance, and Technology* (1971).<sup>32</sup> Den muntlighet, den röst som skulle odlas i den konkreta poesin – liksom i mycket annan innovativ efterkrigsdikt – avvek mycket riktigt på flera punkter från den "individualized introversion", som lyrikens röst tidigare hade förbundits med i en hermeneutisk tradition. Det flytande skriftlandskap vi mötte i Bengt Emil Johnsons *Essäer om Bror Borsk och andra dikter* motsvarades av ett lika diffust och heterogent ljudlandskap, som förvisso uppvisade mänskliga stämmor, men som knappast lät sig reduceras till en röst som indikerade en viss identitet, en viss mening, ett visst subjekt som ordens avsändare. Därmed inte sagt att Johnsons poesi var oskiljbar från andra konkreta poeters. Tvärtom. Men detta visar att skrivsätt (eller stil) inte nödvändigtvis har att göra med en textens röst eller tonfall eller persona.

Vad som främst ägde rum i den sekundära muntlighetens elektromekaniska värld var en externalisering av rösten. Den blev ett objekt, ett föremål att leka med i poesin. Paul Zumthor har påpekat hur detta är fallet i alla former av muntlig poesi, men möjligheterna till en separation mellan talande person och tal blir förstås oändligt större med nya teknologier som grammofonen, radion och bandspelaren.<sup>33</sup> Förhållandet mellan subjekt och röst blir ett annat. Upplevelsen av att höra sig själv tala, liksom föreställningen om den andre, kompliceras. Denna erfarenhet var kanske som mest omvälvande med de första sprickbildningarna i det

gutenbergska skriftmonopolet. När Edisons fonograf offentliggjordes 1877 utbrast den anrika tidskriften *Scientific American*: "Speech has become, as it were immortal" – en människas stämma kunde plötsligt spelas in, lagras och överföras till en tid och ett rum som inte var beroende av de gränser förgängligheten stakade ut.<sup>34</sup> Den var inte längre bunden till en specifik kropp. Röstens källa blev lika nomadisk som den adressat den riktade sig till – en omständighet som alltid hade gällt för den tryckta litteraturen, och som man helst hade glömt bort.

De konkreta poeterna såg i den nya teknologin dels en möjlig väg tillbaka till äldre muntliga former, dels en väg till innovationer. Så skrev till exempel Sten Hansson i en enkät i *Rondo* 1963:

I långa tider har poesin varit hänvisad till den tryckta boken, och därför har mycken poesi tappat kontakten med det ursprungliga stadium där dikten sjöngs eller framsades rytmiskt på ett eller annat sätt. Vi har läspoesi men ingen oral poesi. Nu, när poesin lika gärna skulle kunna mångfaldigas på band eller grammofonskivor finns det ingen anledning till att inte utnyttja språkets orala element. Man kan också tänka sig att behandla materialet på elektronisk väg som de nya ljudkonstnärerna gör.<sup>35</sup>

Uttalandet rymmer i all sin enkelhet flera viktiga saker och framför allt pekar det på hur mediet, den teknologi som lagrar poesi, har effekter på diktens utformning. Dessa estetiska och poetologiska konsekvenser skulle Bengt Emil Johnson ge viss konkretion något år senare i samma tidskrift:

Men det allra mest fascinerande är ändå de nästan helt nya (i detta sammanhang) media. T.ex. radion. [...] På samma sätt som en utökad kunskap om typografi skulle kunna resultera i en medveten differentiering av den tryckta texten, kunde studium av och experimenterande med inspelningsstudions apparatur leda till en differentiering av det auditiva elementet, som svårigen eller omöjligt går att uppnå vid direktläsning. Även relativt enkla manipulationer, som kan utföras i en helt ordinär studio (t.ex. överlagringar, filtrering, hackning, användande av olika grader av eko, uppspelning av baklänges inläst text rättvänd o.s.v.) kan ge mycket intressanta resultat. Och ännu större blev möjligheterna om poeten så småningom i likhet med tonsättaren finge möjlighet att arbeta i en komplett elektronisk studio (en sådan är som bekant f.n. under framväxt vid Sveriges Radio).<sup>36</sup>

Denna medieteknologiska framsynthet hade som redan antytts varit på plats från första början. Fahlström framhöll hur den franske ingenjören och kompositören Pierre Schaeffers "musique concrète" vackrast illustrerade "den fundamentala konkreta principen", då denne lagrade ljud från ett lok, som han sedan klippte och manipulerade genom att ändra tonhöjden. "Då först hade han skapat", skriver Fahlström: "[H]an hade gjort ett ingrepp i själva stoffet".<sup>37</sup> Det handlade inte om uttryck eller symbolisering, utan om ingrepp, manipulation: ett förhållningssätt som skulle bli helt avgörande för Fahlströms multimediala konstnärskap.<sup>38</sup>

Vad som främst riktade uppmärksamheten mot denna manipulativa, lekfulla praktik var möjligheten att lagra ljud och röster genom bandspelaren. Även om den kom till världen redan under 1900-talets första år, genom den danske ingenjören Valdemar Poulsen, skulle det dröja till efter andra världskriget – med över-

gången från otympliga stålband till plastfilm, och inte minst med hi-fi-tekniken – innan teknologin hade utvecklats för en marknad. Under åren efter kriget utvecklades ljudkvaliteten ytterligare och konsumismens gyllene femtiotal såg de första privatpersonerna strömma iväg till butikerna för att inhandla en ny hushållsteknologi.<sup>39</sup> Kanske var man inte säker på vad den skulle användas till, men sådant fanns det bot på. ”Den är er lekkamrat”, ”lärare”, ”sekreterare”, eller och till och med ”ert minne”, som Joseph M. Lloyd klargjorde i sin praktiska handbok *Allt om bandspelare* (1959), och förtydligade sig genom ett exempel:

På några få veckor har den samlat ihop så många av era favoritutsändningar att ni har ett helt bibliotek, som ni kan bläddra tillbaka i, antingen det gäller en enda kort melodi eller en hel konsert. Och när ert bibliotek börjar bli för gammalt, kan ni sudda ut alla sidorna och börja om på nytt!<sup>40</sup>

Ett bibliotek som kan raderas och bytas ut på ett ögonblick. Bandspelaren kunde kanske te sig som en skänk från ovan i ett informationssamhälle, där nya data hela tiden attackerade människors kroppar. Välja, lagra, lyssna, slänga och börja om på nytt. Den är ert minne, men den saknar ett omedvetet, och till skillnad från Freuds palimpsestlika vaxtavlor, låter sig de utraderade magnetiska mönstren på banden inte lockas fram på nytt, inte ens av den underkunnige analytikern. Det har inget djup, inget inre rum, utan består endast av de tillfälliga mönstren på en yta.

Bruket av bandspelare och inspelningsteknologier varierade hos de svenska konkreta poeterna. Men snart sagt alla som identifierades som ”konkretister” av samtiden kom att utnyttja dess potential. Som vi noterade hade den redan indirekt inspirerat Fahlström till ett knådande – till en manipulerande ”cut-up” – av ord och satser i de dikter han skrev under femtiotalet. En av dess effekter rörde alltså utformningen av det skrivna ordet.

De ingrepp i det skrivna på olika nivåer – grafisk, semantisk, syntaktisk, fonetisk – som Schaeffers metod gav uppslag till var självfallet inte utan föregångare. De låter sig spåras tillbaka längs en lång manieristisk tradition inom litteraturen, och de skulle få en kraftig uppgång med det tidiga 1900-talsavantgardet. Inte minst finns affiniteter med den collageteknik som utarbetades av Picasso och andra inom måleriet, och som snart skulle utprövas av poeter och författare som Apollinaire och Schwitters. De parataktiska eller seriella ordningar man ofta finner i Fahlströms dikter låter sig alltså kopplas till tidigare poesi. Samtidigt finns i hans arbete med permutationer och kombinationer av ett givet ordmaterial, till exempel i hans långa serie ”Bobb”-dikter, en tydlig förbindelse till inte bara Schaeffer, utan också andra kompositörer som utnyttjade ny teknologi under femtiotalet.<sup>41</sup> Detsamma gäller bland annat för Johnsons poesi i *Hyllningarna*.

Svenska konkreta poeter betraktades annars som betydligt mindre ”teknifierade” än exempelvis tyskspråkiga. Och den poet som tycktes befinna sig på störst avstånd från denna linje var Jarl Hammarberg, som kunde förses med epitet som ”naivistisk” och ”spontan”. Men dessa drag, som är svåra att förneka, placerar



honom inte nödvändigtvis i en strikt motsatsställning till den mer hårdkokta och tekniska linjen inom den konkreta poesin. Framför allt är de inte synonyma med en medieteknisk oskuldsfullhet. Han skulle exempelvis spela in poesi på skiva mot slutet av sextioalet, och i en intervju jag gjorde med honom häromåret framhöll han – överraskande, trots allt – i mikrofonen till min bandspelare – vilken betydelse bandspelaren hade haft när han skrev sin debutbok:

[...] det började mycket med att jag kunde ha väldigt stor nytta av bandspelare när jag skrev dikter, och det var jätteroligt. När jag skrev min dikt "Till bords i stöten", då märkte jag att jag kunde göra så att jag läste in någonting, och så hörde jag på det, och då ändrade någonting efter vad som lät på bandet, så kunde jag förstärka vissa saker och variera saker på ett helt annat sätt ... och då var jag också inspirerad av Öyvind, att han hade kunnat göra så mycket mer med ljudet än ... så jag såg min röst då som något instrument samtidigt som ... [någon kommer in, avbrott] <sup>42</sup>

Hammarberg talade alltså in ord och meningar i en mikrofon som kopplats till en bandspelare, vilka sedan omvandlades till elektroniska impulser, som i sin tur transformerades till ett mönster på den magnetiserade plasttejpen – och eftersom det är en reversibel process kunde han snart spela upp samma (?) ord och meningar, för att med penna eller på skrivmaskin skriva ner dem – inte nödvändigtvis i samma ordning – och skicka texterna på papper till ett förlag som lät trycka och publicera en bok med titeln *Bord duka er!* (1964) och genrebeteckningen "dikter". Så kunde poesi skapas i ett medieeuforiskt sextioal.

Och visst låter sig effekterna spåras i boken. Att den omnämnda dikten bär undertiteln "Manöverbord" tycks inte längre vara en tillfällighet. Medielänkar börjar dyka upp här och var i dikternas motiv (pennor som växer ut på kroppar till exempel) och den plastiska syntaxen ("det är DAG och det SKOG; VATTEN är det BERG") hamnar i ett nytt ljus. När ett litet "tick" dyker upp i texten är bandet slut.<sup>43</sup> Åtminstone kan man sätta punkt där, eftersom läsningen bara kan bli självbegränsande. Däremot – och betydligt mer intressant – vittnar Hammarbergs metod om, liksom Johnsons tidigare, hur ett annat skrivande subjekt installerat sig i poesin, vilket även påkallar en annan läsare.

Den poet som placerat sig bakom bandspelaren skulle emellertid också överge boken som det privilegierade mediet för poesi, och låta lagra och distribuera dikter via radio, grammofonskivor och band. Skivinspelningar av poesi hade förstås ägt rum sedan fonografens födelse och Edison betraktade poeten som en viktig kugge i den fonografiska praktiken.<sup>44</sup> I första hand var det uppläsningar av mer traditionellt slag som fanns att tillgå på grammofonskiva – man bör dock tänka på att traditionell i det här fallet mer än någonsin är en vansklig term: den bardiska stämman vi så gärna förknippar med en poesins urton kan delvis betraktas som en konsekvens av fonografen – men också det tidiga seklets experimentatörer, som Marinetti och Schwitters hade spelat in sin ljudpoesi.<sup>45</sup> Skillnaden var, att de inte hade en bandspelare till hands, utan hade att underkasta sig ingenjörernas kunskap. Femtio- och sextioalens poeter kunde utnyttja teknologin som instrument

för komposition, och de hade dessutom en ljudpoetisk tradition – från Christian Morgenstern och Paul Scheebart och framåt – att förhålla sig till.

I Frankrike tog till exempel utvecklingen fart under femtiotalet, men det skulle dröja ytterligare några år innan de svenska konkreta poeterna började utforska den nya teknologin. När Fahlström spelade in sin dikt ”Stora och lilla rokokopalliativet” för Sveriges Radios program Nattövning våren 1961, tog han tekniken i bruk för att vidga poesins fonografiska rymd. Med ekon, panoreringar och baklängsläsning överskred dikten inte bara talet och den poetologiska rösten, utan också de fysiologiska möjligheter lungor, strupe och mun besitter. ”Die medienreflexive Komponente in der experimentellen Poesie wird bestimmt von einer intermediären Konzeption, die nicht nur den visuellen Grenzberiech von Schrift und Graphik, sondern auch die Grenze zwischen Laut und unartikulierten Geräusch einbezieht”, skriver Klaus Schenk i sin tidigare nämnda *Medienpoesie*, och det senare är kanske vad som är mest intressant med denna ljudpoesi och dess förhållande till poesins röst.<sup>46</sup> Den medietekniskt iscensatta poesin beredde utrymme för helt andra ljudvärldar; den kunde spänna över ett vidare sonort register än vad som definierades av termer som röst och klang. Förvisso hade redan brus och störningar trängt sig in i det poetiska ”talet” genom de kakografiska tekniker som aktiverats: Johnsons överlagringar och utsuddningar, Fahlströms felstavningar, Hammarbergs aviga syntax.<sup>47</sup> När sedan bandspelaren fungerade som poetisk medieteknologi införlivades inte bara de stumma skiljetecknen i den poetiska rösten, utan även sådant som suckar och stön. Det ”reala” i språket, för att tala med Kittler, och med Lacan, hade blivit en komponent i poesin.<sup>48</sup>

”Bandspelare, kontaktmikrofoner och förnämlig högtalarapparat, projektionssapparater etc. är medel som idag genom sin existens förändrar förutsättningarna för det konstnärliga arbetet”, framhöll Lars Gunnar Bodin och Bengt Emil Johnson i Rondo 1963 och under åren som följde producerades en rad ljudpoetiska verk för de nya medierna – utöver Reuterswårds skiva till exempel Bengt Emil Johnsons *Gubbdrunkning* (1965) och Åke Hodells *Lågsniff* (1966).<sup>49</sup> Det mest iöronenfallande verket var emellertid Fahlströms ”radiofoniska” dikt *Fåglar i Sverige*, som sändes i radion 1963 och som var den omedelbara förelöparen till de text-ljudkompositioner som senare under decenniet skulle utvecklas.<sup>50</sup> Här hade drömmen om att via teknologin återvinna en förlorad muntlighet i poesin – i formen av en romantikens suck eller ett adamitiskt urspråk – överflyglats av en artefaktisk fantasi, som samplade och samordnade element från en rad olika ljudvärldar. Fågelkvitter, kulsprutesmutter, Verdi, elefanter, popmusik och parapsykologi i suggestiva kombinationer kunde självfallet inte härbärgas av boken med samma övertygelse och kraft. När Fahlström under brusets från ett dånande jetmotorcrescendo vänder sig till lyssnaren och ber denne räcka ut tungan har den poetiska rösten och tilltalet på en gång övergett tidigare bestämningar samtidigt som den funnit sin mest rena form i radions endimensionella rum, dess absoluta nu.<sup>51</sup> Poeten har blivit mediemanipulator och poesin ”positiv feedback” – enligt Kittler ”litteraturens” kritiska potential idag.<sup>52</sup>

### *Den cybernetiske poeten*

Informationssamhället var inget som uppstod under femtio- och sextiotal, men vad som ägde rum i takt med att massmedieindustrin eskalerade – radio, TV, tidningar, reklam – och de kommersiella medieteknologierna blev fler var en förhöjd uppmärksamhet på de medier som lagrar och överför information, och de teknologier vi använder i dessa syften. McLuhan beskrev den elektroniska utbyggnaden av våra kroppar och den konkreta poesins medieanalytik, dess fokusering och separation av ljud, visuella former och skrift, var – vilket inte minst poeternas egna kommentarer visar – sammanlänkade med bruket av teknologier som skrivmaskin och bandspelare. Lika väl som man kan tala om en pånyttfödelse av "allkonstverket" under dessa år tycks man med viss konsekvens kunna tala om en uppkomst eller kanske ett erkännande av poesin som ett medietekniskt system, där kroppar kopplas samman via böcker, bandspelare, grammofoner, mikrofoner och högtalare. Bengt Emil Johnsons bruk av skrivmaskinen förvandlar så att säga boken till en maskin som läsaren måste hantera fysiskt – eller den visar snarare att boken alltid varit av detta slag. På samma sätt måste lyssnaren till Öyvind Fahlströms *Fåglar i Sverige* åtminstone trycka på en knapp och skruva på en annan, för att med sina öron, sin kropp, sin tunga ta del av eterpoesin.

Dessa och många andra "konkretistiska" verk blottlade hur skrivandets liksom läsandets aktiviteter alltid äger rum i samspel med teknologier: poeter och läsare var och är "cybernetiska" subjekt. Det är en gammal sanning, som bara manifesterades så mycket mer effektivt när man var tvungen att hantera reglage eller vrida och vända på böcker för att lyssna eller läsa istället för att luta sig tillbaka och glömma bort de fysiska villkor akten kringgärdades av. Poesins aktörer tycks närma sig det "maskiniska släkte" som Deleuze och Guattari apostroferar i *Mille plateaux*.<sup>53</sup> Man påverkas av teknologier såväl som av sina egna avsikter, men det medför inte nödvändigtvis en underkastelse under de materiella betingelserna: man finner vägar att agera både med och mot (minns Johnsons suddiga maskinskrift).

Bilden av poeten som en varelse uppkopplad med teknologin fick sin mest direkta och påtagliga manifestation i Åke Hodells konkreta poesi. Hodells författarskap var från börjat färgat av hans biografiska bakgrund som pilot under andra världskriget, och när han kommenterade sina tidiga försök med formellt innovativ poesi – vad han kallade "elektronismer" – knöt han an till dessa erfarenheter:

I denna låt vara extrema verklighet av elektroniska instrument, hemliga kods signaler, motorljud och radioanrop satt en bombpilot psykiskt testad och välanpassad för sitt uppdrag – men ändå inte så helt hjärntvättad att inte hans personliga tanke- och känslvärld fortfarande fungerade. Jag frågade mig om inte t.ex. instrumentpanelens språk skulle kunna användas, om det inte skulle kunna ge något *mer* än enbart data, ja om det inte ibland skulle kunna ersätta

poesins konventionella "språk" och på ett nytt sätt meddela något om en människa.<sup>54</sup>

Förvisso är det som Hodell påpekar en extrem situation, men samtidigt var det en erfarenhet som inte tycks alldeles avlägsen den där en poet arbetar med "Bandspelare, kontaktmikrofoner och förnämlig högtalarapparat" – eller för den delen en "läsare" vid grammfonen.

Hodell skulle mer än någon vinnanståns odla sina "elektronismer" i det verk som han kallade *Lågsniff* (1966) – en flygarterm vars betydelse väl står klar – och som skulle iscensättas på flera sätt: som bok, som skiva, som happening.<sup>55</sup> På bokens omslag finner vi mycket riktigt en pilot i sin cockpit och innanför pärmarna möter vi inte bara det språk människor kommunicerar med till vardags – det utgör snarast ett undantag – utan också morsekod, kryptografi, diagram, tabeller och kartbilder. Dessa andra, formaliserade "språk" pekar ut en kontext för den konkreta poesin, som tidigare nämnts, men som här är värd att närma sig igen: cybernetiken och den informationsteori, utvecklad av Claude Shannon, som låg till grund för dess tänkande.<sup>56</sup> Precis som morsekoden består av signaler var cybernetikens kommunikationsmodell abstrakt och formaliserad, avpassad för att fungera oberoende av kontext: meddelanden skulle kunna skrivas med ettor och nollor, som man kunde uttrycka saken idag. Istället för ord, satser, syntax och mening laborerade man med signaler och brus som avgörande parametrar i en modell som man förvisso känner igen: avsändare, mottagare, kanal och kod. Men i och med den extrema formaliseringen gjordes ingen skillnad på vem som var avsändare och vem som var mottagare – eller ens vad det var. De ontologiska och existentiella villkoren var åsidosatta; människor, maskiner och djur hamnade på samma nivå. Det var följaktligen en idealistisk modell av yppersta snitt.

Cybernetiken skulle föda många om inte monster åtminstone "cyborgar" (*cybernetic organisms*) i filmer och litteratur, inte minst inom SF-genren, och det kommer knappast som en överraskning att dessa motiv också lockade konstnärer och poeter med bakgrund i konkret poesi: Lars Gunnar Bodin kallade exempelvis sin första text-ljudkomposition för "CYBO I" (1967), och Fahlström låter en cyborg figurera i sitt radioverk, "blindfilmen" *Den helige Torsten Nilsson* (1966).<sup>57</sup> Men förskjutningen mellan människa och maskin hade som vi noterat redan ägt rum, även om den inte hade artikulrats som en cybernetisk relation.

Likväl kastar cybernetikens kommunikationsmodell och de implikationer den hade på relationen mellan människor och teknologier ett visst ljus på den innovativa poesins praktiker under femtio- och sextiotal. Och kanske låter sig temat utvecklas en aning. Den språkmaterialistiska orienteringen inom konkret poesi, fokuseringen av ljud, visuella former och så vidare medförde som vi noterat en uppluckring av förbindelserna till ett talande subjekt – möjligheten att konstruera ett sådant – i dikten. Schenk uttrycker det koncist, när han skriver: "Während im traditionellen Verständnis von Lyrik die Frage nach dem *Erlebnis* zu einer in die Gattungsgeschichte eingeschriebenen Verwechslung von *Dichtung und Leben* führte, tendiert die poetische Avantgarde zur materialistischen reduktion: der Text

wird gleichgesetzt mit seinem Material".<sup>58</sup> Och material ska här inte ställas i motsättning till utan snarare kopplas till form: till akustiska, visuella och andra materiella mönster – det vill säga mönster som inte bygger på semantiska eller syntaktiska eller etablerade retoriska förbindelser. Denna tendens låter sig förbindas med skrivmaskinens uppluckring av kopplingen mellan ett subjekt och det skrivna, och den låter sig knytas till de manipulativa möjligheter bandspelaren erbjöd: rösten var inte längre någons egendom, ett tecken på identitet, utan ett ljud bland andra ljud, möjligt att lagra, manipulera och överföra. Men den kan också betraktas i samband med cybernetikens – i viss mening – "subjektlösa" kommunikationsmodell, där signaler och brus bildar meddelandet och där avsändare och mottagare inte behöver vara mänskliga subjekt.

Mot denna bakgrund kan man vända sig till Katherine Hayles läsning av cybernetikens historia, för att finna ett komplement till lyrikens "*Dichtung und Leben*"-matris. I sin bok *How We Became Posthuman* diskuterar hon hur cybernetikens kommunikationsmodell närmast bygger på ett spel mellan mönster och slump (eller avvikelse). Signaler uppträder i mönster (– · –), men när de överförs via elektronisk teknologi utsätts de för risken av brus och störningar. De "virtuella kroppar" och "flimrande signifikanter" som dagens digitala och avancerade informationsteknologier producerar är en effekt av denna modell. Hon skriver: "The contemporary pressure toward dematerialization, understood as an epistemic shift toward pattern / randomness and away from presence / absence affects human and textual bodies on two levels at once, as a change in the body (the material substrate) and as a change in the message (the codes of representation)."<sup>59</sup> Cybernetikens idealistiska modell innebär alltså ett radikalt avsteg från det spel mellan närvaro och frånvaro som bildar navet i traditionella subjektsteorier. Den konkreta poesins "textuella kroppar" låter sig delvis beskrivas utifrån ett sådant informationsteoretiskt perspektiv: som ett spel mellan signaler och brus, mellan mönster och avvikelse. De flimrande signifikanterna i *Essäer om Bror Borsk och andra dikter* iscensätter ett spel mellan ordning och oordning, mönster och slump – och detsamma gäller de klanger och brus som samordnats i *Fåglar i Sverige*: skrift och ljud har externaliserats och kan inte längre, utan stort motstånd, införlivas i det enskilda subjektets slutna rum. Det är knappast någon tillfällighet att verk som dessa pekar framåt inte bara mot senare former av språkmaterialistiskt intresserad svensk poesi (Katarina Frostensons eller Jörgen Gassilewskis till exempel), utan också låter sig jämföras med dagens digitala texter – "ickelinjariet" finner vi utomordentliga exempel på i Johnsons visuella poesi – liksom med samtida former av ljudkonst, ambient och techno.

Men Hayles studie är samtidigt en påminnelse om, att cybernetiken inte kan tillåta oss att glömma bort kroppar och materiella substrat.<sup>60</sup> Även om den konkreta poesin – utifrån ett visst perspektiv: röstens, det naturliga talets, vardagsspråkets – närmar sig en lek med visuella former och ljudmönster, vilket komplicerar konstruktionen av en röst, finner vi en akut uppmärksamhet vid det fysiska och faktiska. Precis som skrivfel, suddigheter och oljud kunde slå in en kil mellan dikt

och subjekt, fungerar samma element som brus, störningar, avvikelser i en lika idealistisk informationsteoretisk modell. Fläckarna i Johnsons visuella poesi eller utropet ”Vi dyker” inskrivet i ett raster av diagonala linjer i Hodells utomalfabetiska *Lågsniff*, är avvikelser som påminner om att varje kommunikationsakt inbegriper dels kroppar och teknologier, dels mänskliga subjekt, att det handlar om en rörelse mellan olika positioner. Man kanske kan kalla dessa avvikelser för punkter av motstånd mot medieteknologiernas normaliserande effekter, men man kan delvis också betrakta dem som oundvikliga spår. Som Michel Serres konstaterat är det empiriska den första demonen.<sup>61</sup> Varje meddelande, varje språk kräver materiell förkroppslig – och har det kropp är det utsatt för störningar. Därav behovet och omöjligheten av idealismer, vare sig de åkallas som röst eller information eller något annat.

Den konkreta poesin låter sig, som påpekats, i många fall förbindas med det tidiga seklets avantgarde: i upprottet från poesin som en röstens konst, i anti-psykologismen, i strävan efter denaturaliseringseffekter och så vidare. Och de formella likheterna mellan den poesi som producerades under 1910–20-tal och den som skrevs femtiotalet är senare kan man inte bortse ifrån. Likväl kan den ”konkretistiska” praktiken vid seklets mitt tilldelas andra betydelser. De teknologiska, sociala, kulturella betingelserna hade förändrats. Skrivmaskiner, bandspelare, nya teorier om kommunikation placerar poesin i en annan kontext och förskjuter villkoren för såväl produktion som reception. Inte minst kan dessa företeelser skärpa blicken för vissa sidor, som gärna reduceras eller glöms bort i idealistiska teorier: språkets materialiseringar i skrift och ljud, skrivandets och läsandets fysiska villkor, kroppars och teknologiers betydelse. Det innebär inte, vilket har framhållits, en underkastelse under det främmande – naturen eller maskinerna eller något annat – utan pekar snarare ut en konfrontation och ett samspel mellan idealitet och materialitet liksom mellan människor, maskiner och andra ting, ett samspel som alltid varit för handen. Detta utpekande tycks inte minst betydelsefullt i en tid där medier får allt större betydelse, och där man gärna uppehåller sig vid dess förföriska och förfärande effekter, men bortser från hårdvarans betydelse. Från en blind punkt i ett brusfritt landskap av simulacra påminner den konkreta poesins nedsmutsade språk om att ord, bilder och budskap kräver pennor, kretskort och kroppar – sådant som lever och fungerar, går sönder och dör.

NOTER

- <sup>1</sup> Reuterswärd, Carl Fredrik, *Prix Nobel*, Stockholm 1966.
- <sup>2</sup> Reuterswärd, *CFR Håller Tal och Tand för Tunga*, Bonniers Författarskivor, Stockholm 1963.
- <sup>3</sup> Kittler, Friedrich A., *Grammophon Film Typewriter*, Berlin, 1986, s. 3.
- <sup>4</sup> Johnson, Bengt Emil, "Semikolon; ny poesi – nya media", *Rondo* 3–4/1964, s. 67.
- <sup>5</sup> Det var kanske ingen tillfällighet att Schleiermacher uteslöt visuella och dialektala dikter från poesin. Se Friedrich A. Kittler, *Aufschreibesysteme 1800/1900*, München 1995 [1985], s. 317.
- <sup>6</sup> Utöver handboksavsnitt, se t.ex. Amélie Björcks "Swedish Concrete Poetry in Focus", i *Experimental-Visual-Concrete. Avant-Garde Poetry Since the 1960s*, red. K. David Jackson, Eric Vos & Johanna Drucker, Amsterdam 1996, Bengt Höglunds "'TINGTJUT' och 'Känsliga vantar i tårtgasen'" i *60-talets två ansikten*, Jönköping 1996, Bernt Olssons kapitel 9 "Språket som materia. Konkretismen" i *Vid språkets gränser*, Lund 1995, och min egen "Bord, hyllor och radikala artfakter. Öyvind Fahlström och den konkreta poesin", *Ord & Bild* 1–2/1998. Vidare finns ett flertal essäer om enskilda konkreta poeter t.ex. i Torsten Ekbooms *Bildstorm*, Stockholm 1995.
- <sup>7</sup> Cybernetiken omnämns här och var i essäer och handböcker i samband med 1960-talets svenska poesi, t.ex. i Torben Broströms *Modern svensk litteratur: 1940–1972*, Stockholm 1974, ö.s. Benkt Erik Hedin, s. 182. Jonas Ingvarsson har i en uppsats, "Den cybernetiska gorillan och den multimediala utopin – om *Gorilla, Konst: Media*", *Tidskrift för Litteraturvetenskap* 3–4/1996, s. 108–128 visat hur det tilltagande intresset för cybernetik m.m. vid sextioalets mitt kom till uttryck i den litterära kalendern *Gorilla*, som gavs ut i två nummer under åren 1966–1967. Ingvarsson har dessutom behandlat förhållandet mellan cybernetik och sen 60-talsprosa i "Seeberg/Cyborg. Svenskt 60-tal och den mediaimpregnerade prosan", *Human IT* 1/1999, s.165–193. Däremot har mig veterligen inga utförligare kopplingar gjorts mellan cybernetik och svensk konkret poesi.
- <sup>8</sup> För en redogörelse av Hegels definitioner av lyriken som en röstens konst och hur dessa traderades av hermeneutiker som Dilthey och Gadamer, se Klaus Schenk, *Medienpoesie. Moderne Lyrik zwischen Stimme und Schrift*, Stuttgart 2000, s. 15–21. Min följande redogörelse utgår från Schenk.
- <sup>9</sup> Se t.ex. Perloff, Marjorie, *Radical Artifice. Writing Poetry in the Age of Media*, Chicago 1991, s. 31ff.
- <sup>10</sup> A.a. s. 56.
- <sup>11</sup> Analysen av de nya diskursiva och tekniska villkoren kring 1900 och vilka effekter dessa hade på poesi, skrivande, subjekt, fantasi, minne o.s.v. finner man i andra delen av Kittlers *Aufschreibesysteme 1800/1900* – och att den haft ett inflytande på Klaus Schenks studie är givet. Kittler diskuterar på ett flertal ställen skrivmaskinens "spatialiserande" effekter och skriver bl.a. "Räumlich bezeichnete und diskrete Zeichen – das ist über alle Temposteigerung hinaus die Innovation der Schreibmaschine", Kittler, 1995 [1985], s. 243 (se även de följande sidorna).
- <sup>12</sup> En presentation av denna tradition finner man t.ex. i Higgins, Dick, *Pattern Poetry. Guide to an Unknown Literature*, New York 1987.
- <sup>13</sup> Nämnas kan exempelvis antologin *Reading Matters. Narratives in the New Media Ecology*, red. Joseph Tabbi & Michael Wutz, Ithaca 1997, Armstrong, Tim, *Modernism, Technology, and the Body*, Cambridge 1998 och Danius, Sara, *Senses of Modernism. Technology, Perception, and Modernist Aesthetics*, (diss.) Uppsala 1998.
- <sup>14</sup> Se Noigandresgruppens programtext "Plano-piloto para poesia concreta", ursprungligen i tidskriften *Noigandres* 4/1958, omtryckt och i engelsk översättning i Mary Ellen Solts antologi *Concrete Poetry: A World View*, Bloomington 1968, s. 71f. Bense var en av de teoretiskt mest drivna tyska konkreta poeterna under femtio- och sextioalet och han har skrivit flera böcker om estetiska frågor, nämnas kan t.ex. *Einführung in die informationstheoretische Ästhetik*, Reinbek bei Hamburg 1969.
- <sup>15</sup> Se not 7.
- <sup>16</sup> "Hätla ragulpr på fåtskliaben" trycktes första gången i stenciltidskriften *Odysse*, 2–3/1954 (opag.), men återfinns i något reviderad form i utgåvan av Fahlströms konkreta poesi, *Bord. Dikter 1952–1955*, Stockholm 1966, s. 57–61 (som används i det följande). "Hätla ragulpr på fåtskliaben" är f.ö. hämtat från

A.A. Milnes böcker om Nalle Puh, närmare bestämt från Brita af Geijerstams briljanta översättning av Ugglas sätt att stava hjärtliga gratulationer på födelsedagen.

<sup>17</sup> Fahlström skriver bl.a. polemiskt: "Idag när knaggliga symbolkryptogram, romantiskt skönordsjönsande eller desperata grimaser utanför kyrkgrinden framstår som de kuranta alternativen, måste också det konkreta alternativet ställas upp", a.a. s. 58. För en utförligare diskussion, se t.ex. min tidigare nämnda essä i Ord&Bild 1-2/1998.

<sup>18</sup> A.a. s. 156.

<sup>19</sup> A.a. s. 161.

<sup>20</sup> Åke Hodell använde sig t.ex. av collage i *General Bussig*, Stockholm 1964 och av (simulerad) handskrift i CA 36715 (J), Stockholm 1966. Mats G. Bengtsson utforskade teckningens och klotrets möjligheter i de serieteckningsinspirerade *Det är bara en kvar*, Stockholm 1965, och *Äventyr i Riemannrummet*, Stockholm 1966. Typografiska variationer förekom i flera diktsamlingar, men oftast i liten skala.

<sup>21</sup> "Ikonisk konfiguration" betecknar en konvergens mellan visuell och verbal referens i dikten, och själva bruket av "ikonisk" knyter an till C.S. Peirces semiotik. Bernt Olsson framhåller denna aspekt, se Olsson 1995, s. 412. Sammanfallen mellan visuell och verbal referens eller mening är dock inte särskilt påfallande i svensk konkret poesi.

<sup>22</sup> Publicerad i Rondo 3/1961, Stockholm, s. 24-32.

<sup>23</sup> A.a. s. 30f. Dikten "MOA (1)" publicerades tillsammans med "Hätla ragulpr på fåtskliaben" i *Odysse 2-3/1954*, och trycktes om i något reviderad form i Fahlström, 1966, s. 46-47.

<sup>24</sup> McLuhans diskussion om skrivmaskinens kompositionsmässiga betydelse återfinns i *Understanding Media. The Extensions of Man*, London 1968 [1964], s. 275ff. För Kittler, se not 12 ovan.

<sup>25</sup> Johnson, *Essäer om Bror Borsik och andra dikter*, Stockholm 1964 (opag.).

<sup>26</sup> För en jämförelse mellan "ren" och "smutsig" konkret poesi, se t.ex. Perloff, 1991, s. 114.

<sup>27</sup> Rondo, 2/1963, s. 7f.

<sup>28</sup> Se Erich Schöns *Der Verlust der Sinnlichkeit / oder Die Verwandlungen des Lesers*, Stuttgart, 1987, för en studie över förhållandet mellan interiorisering av texter och glömska av läsaktens fysiska villkor.

<sup>29</sup> Aarseths term "cybertext" är en avledning av Norbert Wieners "cybernetik" och han beskriver dess innebörd som: "The concept of cybertext focuses on the mechanical organization of the text, by positing the intricacies of the medium as an integral part of the literary exchange. However, it also centers attention on the consumer, or user of the text, as a more integrated figure than even reader-response theorists would claim [...] During the cybertextual process, the user will have effectuated a semiotic sequence, and this selective movement is a work of physical construction [...]" (min kurs.), Aarseth, *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature*, Baltimore 1997, s. 1. Denna läsarakivitet var en av grundpelarna i den öppna konstens estetik – den gren som de konkreta poeterna utvecklade. Och temat skulle säkerligen kunna utvecklas i denna kontext, men tyvärr har det inte funnits möjlighet att göra det här.

<sup>30</sup> Johnson, *Hyllningarna*, Stockholm 1963.

<sup>31</sup> Jean Francois Lyotard använder termen "tensor" i sin *Économie libidinale*, Paris 1978, för att beskriva en fysisk, energetisk dimension av tecknet, som inte låter sig inkluderas i ett strikt semiotiskt perspektiv.

<sup>32</sup> Ong, Walter J., *Rhetoric, Romance, and Technology*, Ithaca 1971, s. 285.

<sup>33</sup> Zumthor, Paul, "Body and Performance", i *Materialities of Communication*, Stanford 1994, red. Hans Ulrich Gumbrecht och K. Ludwig Pfeiffer, ö.s. William Whobrey, s. 224. Se även Zumthors stora studie *La lettre et la voix*, Paris 1987.

<sup>34</sup> Uttalandet från Scientific American cit. e. Kittler 1986, s. 37.

<sup>35</sup> Rondo, 2/1963, s. 4.

<sup>36</sup> I den tidigare citerade essän "Semikolon; ny poesi – nya media", Rondo, 4/1964, s. 66.

<sup>37</sup> Fahlström, 1966, s. 60f.

<sup>38</sup> Fahlströms återbruk av ikoner och artefakter ur den samtida kulturen återfinns i såväl hans bild- som ljudkonst under sextiotalet, och han skulle själv tematisera "manipulationen", bl.a. i sin programtext "Manipulera världen" från 1962, publicerad i *Öyvind Fahlström*, Stockholm 1967.

<sup>39</sup> Min historiska skiss baseras på N. Katherine Hayles, *How We Became Posthuman*, Chicago 1998, s. 209 f.

<sup>40</sup> Lloyd, Joseph, *Allt om bandspelare*, Stockholm 1959, ö.s. Ole Pedersen, s. 9-11.

<sup>41</sup> Fahlström, 1966, s. 37-41. Fahlström skulle publicera ytterligare en svit "Bobb"-dikter i Ord&Bild 2/1964, s. 119ff.

<sup>42</sup> Samtal 1998.05.28.

<sup>43</sup> Hammarberg, Jarl, *Bord duka er!*, Stockholm 1964, s. 7 och 17.



<sup>44</sup> Se Rasula, Jed, "Understanding the Sound of Not Understanding", i *Close Listening. Poetry and the Performed Word*, Oxford 1998, red. Charles Bernstein, s. 235. Jmf Douglas Kahns "Death in the Light of the Phonograph", i *Wireless Imagination. Sound, Radio, and the Avant-Garde*, Cambridge 1992, red. Douglas Kahn och Gregory Whitehead.

<sup>45</sup> Ibid. s. 234ff, för en utläggning av poesiuppläsningen och den bardiska stämman i förhållande till fonografen.

<sup>46</sup> A.a. s. 162.

<sup>47</sup> Fahlström brukade exempelvis regelmässigt stava brukade "brukede", se t.ex. Fahlström, 1966, s. 37.

<sup>48</sup> Kittler förbinder de olika medieteknologierna fonograf, film och skrivmaskin med de tre ordningar Lacan laborerade med i sin psykoanalytiska teori: det reala, det imaginära och det symboliska. Om det symboliska kan förknippas med språket och det imaginära med det omedvetnas fantasmer består det reala av det som inte låter sig inordnas i dessa två ordningar: den fysiska kroppen, döden. Temat återfinns i de flesta av Kittlers studier. Om "språkets reala" och poesin, se t.ex. Kittler, "Goethe I: Lullaby of Birdland", *Dichter Mutter Kind*, München 1991, s. 103–118.

<sup>49</sup> Bodin, Lars Gunnar och Johnson, Bengt Emil, "Semikolon", *Rondo*, 3/1963, s. 14.

<sup>50</sup> *Fåglar i Sverige* sändes i Sveriges Radio 13 januari 1963. Den har nyligen utgivits på CD i Teddy Hultbergs bok *Öyvind Fahlström i etern – Manipulera världen*, Stockholm 1999, som även innehåller manuskriptutdrag, en transkription och en kommenterande essä. För en historik över utvecklingen från konkret poesi till text-ljudkompositioner, se Hultbergs "Från Hätiia ragulpr på fåtskliaben till Hej Tatta Görem" i *Fylkingen. Ny musik & intermediakonst*, Stockholm 1994, s. 61–83.

<sup>51</sup> I essän "Hören und Vergessen. Über Nicht-Analoges Sprechen im Radio", i antologin *Arsenale der Seele. Literatur- und Medienanalyse seit 1870*, red. F.A. Kittler och G.C. Tholen, beskriver Wolfgang Hagen radion som "Das Medium des Jetzt", och hur dess klangström skapar ett rum som bara känner en dimension, s. 146–147. Dess effekt är alltså, s.a.s., punktuell.

<sup>52</sup> Kittler talar i *Grammophon Film Typewriter* om hur teknologins bundsförvanter upprätthåller makt och kontroll över de budskap som medier förmedlar eller producerar genom "negativ feedback", dvs. ur ett informationsteoretiskt perspektiv kan brus och störningar sällas bort genom en reaktiv eller reflexiv kontrollmekanism. Positiv feedback är alltså, med samma vokabulär, produktionen av störningar och brus, vilket Kittler exempelvis finner i William S. Burroughs fiktioner om och bruk av bandspelaren. Se Kittler 1986, s. 169f.

<sup>53</sup> Se kapitel (eller "plateau") tolv i *Mille plateaux*, Paris 1980. För en närmare definition, se s. 409–410 i den engelska ö.s. av Brian Massumi, *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*, Minneapolis 1998 [1987].

<sup>54</sup> *Rondo*, 2/1963, s. 5.

<sup>55</sup> Hodell, *Lägsniff*, Stockholm 1966 (opag.).

<sup>56</sup> För en icke-matematisk utläggning av Shannons teori, se Warren Weavers inledning till Shannon / Weaver, *The Mathematical Theory of Communication*, Urbana 1964 [1949]. I Norbert Wieners klassiska *The Human Use of Human Beings. Cybernetics and Society*, 1950, och omtryckt många gånger, finner man en diskussion av teorin i en social och kulturell kontext.

<sup>57</sup> För cyborgmotivet i framför allt amerikansk efterkrigslitteratur och film m.m., se Bukatman, Scott, *Terminal Identity*, Durham 1993. Se även Svante Lovéns uppsats "Den tänkande maskinen. Datorerna i science fiction", i *Tidskrift för Litteraturvetenskap* 3–4/1999, för presentationen av ett besläktat tema.

<sup>58</sup> A.a. s. 161.

<sup>59</sup> Hayles, 1998, s. 29.

<sup>60</sup> Överhuvudtaget låter sig detta beskrivas som ett av bokens ledmotiv, "how information lost its body", s. 2, och hur information ändå kräver materiell substans (självklart) för att existera.

<sup>61</sup> Serres, Michel, "Le dialogue platonicien et la genèse intersubjective de l'abstraction", i *Hermès I. La communication*, Paris 1968, s. 44f.

Jakob Staberg

## FANTASINS GRÄNSSNITT

C.J.L. Almqvists konstsaga *Guldfågel i paradiset*

I sin ungdom skrev C.J.L. Almqvist några sagor, som trots att de givits en inte oväsentlig plats i den esoteriska delen av Törnrosboken, mer eller mindre marginaliserats av Almqvistforskningen.<sup>1</sup> Under rubriken *Mythopoiesis* trycktes de som *Guldfågel i paradiset* och *Rosaura eller Sagan om Behagets vingar* i andra bandet av Imperialoktavupplagan av Törnrosens bok 1849. Sagorna som publicerades första gången i *Opoetisk kalender* 1821-22, åtföljs i Imperialupplagan av den senare författade *Arctura*. Det är betecknande att de under Fredrik Bööks redaktion utgivna *Samlade skrifter*, grumlar sagornas position i Törnrosboken genom att utesluta dem ur den samma för att istället placera dem tillsammans med Almqvists ungdomsdiktning. I det följande ska en av dessa konstsagor analyseras, nämligen *Guldfågel i paradiset*.

Almqvists sagodiktning diskuteras i uppsatsform utförligt av Karl Warburg, Ragnar Ekholm och Martin Lamm. Henry Olsson uppehåller sig vid texten i avhandlingen *C.J.L. Almqvist före Törnrosens bok*.<sup>2</sup> Dessa forskare har å ena sidan placerat sagan i en estetisk diskurs som utgår från dikotomin symbol/allegori, och de har å den andra sidan satt den samman med hans biografi, där sagan fått illustrera Almqvists tillkortakommande som författare såväl som hans swedenborgianism. I inget av fallen har någon egentlig läsning genomförts. Förståelsen av Almqvists religiösa ansatser har i Martin Lamms efterföljd reducerats till att uppfattas som ett reproducerande av Swedenborgs andelära.<sup>3</sup> I den estetiska diskussionen kring symbolens respektive allegorins betydelse utmynnar forskningen i konstaterandet av Almqvists svaghet som teoretiker.

I forskningen ställs Almqvists sagodiktning ofta i kontrast mot romantiken. Det har två orsaker – dels i ett överbetonande av den religiösa diskursens betydelse, dels i en illa dold motvilja mot texterna. Henry Olsson: "För Atterbom löper

emellertid sagodiktningen ut i romantisk förtrollning, under det att kärnan i Almqvists saga blivit ett stycke religiös didaktik".<sup>4</sup> Den förmodade didaktiska tendensen kommer att ställa till problem vid läsningen av Almqvists försök i sago-genren, varför Olssons läsning strandar vid en värdering som måste bli negativ. Stilen i *Guldfogel i paradiset* "vimlar av preciösa bildningar", heter det; texten kan inte ses som annat än ett "misslyckat försök till folklighet".<sup>5</sup> Hans konklusion blir därmed otillfredsställande. De sprickor som löper över och korsar diskursen fångas endast upp i Olssons läsning för att reduceras till ett individuellt tillkortakommande från Almqvists sida.

Vad dessa forskningsperspektiv har gemensamt är ett misstroende gentemot Almqvists text; en text som inte anses bära för en läsning. Men vad händer om man genomför en läsning av texten? Vilka diskursiva fält blir synliga? Vilken inre logik styr berättelsen? Uppgiften här blir dubbel – det handlar om att på nytt lyfta fram en av dessa texter, för att se vilken funktion de fyller i relation till det romantiska projektet. Men det handlar också, och framför allt, om att frilägga de diskurser som undgår självförståelsens hermeneutik. I det följande kommer att visas hur sagan diskursivt artikulerar ett sammanhang mellan en ny diskurs om sexualitet och en lästeknik som kring 1800 sätter sin prägel på de dominerande institutionerna.

Omkring 1800 är en ny medelklass i färd att etableras i Sverige.<sup>6</sup> Dess spelplats är inte endast en ny dynamisk ekonomi och en expanderande förvaltning, utan väsentligen även en ny familjebildning. Det tidiga 1800-talet bevitnar kulmen på en lång process där det större hushållet ersätts av den mindre familjenheten.<sup>7</sup> Denna kommer att forma en skyddad sfär omgärdad av och avgränsad från det offentliga livet. Den lilla familjen till vilken i princip endast föräldrar och barn räknas, präglas i högsta grad av intima band familjemedlemmarna emellan, dess emotionella mittpunkt står att finna i relationen mellan mor och barn.

Denna konstellation har utgjort ämne och bakgrund för den romantiska poesin och litteraturen. Allt sedan Rousseau har modersbilden ställts i centrum, liksom bilden av barnet – dess känsloliv och dess mognadsprocess. I den romantiska litteraturen har även familjescenen konkretiserats till en bestämd situation: läsningen.<sup>8</sup> Barnets initiering i en lästeknik där bokstäverna på papperet blir transparenta medel för att låta världar projiceras i det inre, blir ett tema av vikt. Då modern, idealt sett, är den första att läsa för barnet kommer hennes röst för alltid att föresväva individen vid läsningen.<sup>9</sup> Detta förhållande har i den romantiska litteraturen erotiserat lässituationen. Det är den lilla modersstämman som väcks vid den poetiska läsningen, liksom detta första kärleksobjekt kommer att ersättas av den älskade kvinnan som då identifieras med textens tilltal. Den nya lästekniken hänger samman med en pedagogisk diskurs vars främsta företrädare var Heinrich Pestalozzi, Johan Bernhard Basedow och Heinrich Stephani. I Sverige spelade Almqvists morfar, C.C. Gjörwell, en central roll vid dess förmedling, liksom hans hem utgjorde förebild för den nya familjebildningen.<sup>10</sup>

Analysen kommer i det följande att delas upp i två moment. Dels analyseras nät-

verk av relationer som bildar familjediskursen och den begärslogik som bestämmer dessa förhållanden; dels kommer friläggandet av det uppskruvade flödet av sinnesdata att utgöra förutsättning för en analys av återkopplingen mellan en ny lästeknik och familjeinstitutionen. Men allra först en skiss över folksagans funktion i föreställningen om en ny mytologi.

Almqvists saga etablerar kontakt med och skrivs medvetet mot en rad genrer såsom den fantastiska folksagan, legenden, sägnen och den religiösa uppbyggelselitteraturen. Men den speglar framför allt romantikens idé om sagan som poesi i symbolisk form, en estetik Novalis artikulerat i sina fragment.

Med romantiken inleds uppteckningen av de nationella folkvisorna, sagorna och därmed hela föreställningskomplexet om en medeltida konstskatt, djupt sammanvävd med nationens identitet. Sagodiktningen betraktades som förankrad i nationens utveckling då förstådd som en organisk helhet, den var "national-själens omedelbara uttryck"<sup>11</sup>. Den knyts därmed till en ny föreställning om *språket*, där detta kommer att tänkas samman med ett folk och dess historia. Språket finner inte längre sin grund i tingen utan i ett aktivt subjekt. Det är inte längre verk, utan en ständig aktivitet – och i alla språk är den talande *folket*.<sup>12</sup> Den muntliga litteraturen uppfattas således inte som konst i en modern mening utan som omedelbara uttryck för ett subjekt identifierat med folket. Det är folket som är visornas och sagornas diktare.<sup>13</sup> Två traditioner lyfts fram som härbärgerande detta subjekt – medeltidens folkvisa och den isländska fornsagan.

I Tyskland hade dessa tankar utvecklats av Herder och August Wilhelm Schlegel. I deras texter artikuleras föreställningen om en naturligt given, organisk diktning, sprungen ur folkdjupen och överskridande alla ståndsbarriärer. Parallellt med denna teoretiska utveckling vittjades landsbygden i hopp om att finna ännu levande spår av denna nationalpoesi. Försök som inte endast bär frukt i sago- och vissamlingar, utan även fröet till en vetenskap om de nationella språken; en jämförande grammatik. De främsta representanterna för dessa strävanden är naturligtvis bröderna Grimm, inte endast genom sina uppteckningar av tyska folksagor, *Kinder und Hausmärchen* (1812-22); med *Deutsche Grammatik* (1819-37) lades även grunden för den vetenskapliga germanistiken. En annan betydande insats var Clemens Brentanos och Achim von Arnims samling av gamla tyska visor - *Des Knaben Wunderhorn* (1805).

På svensk mark motsvaras väl dessa närmast av Atterboms samling av medeltida visor, *Nordmansharpan*(1816), vars inledande anmärkningar också programmatiskt kan knytas till liknande föreställningar. Tankarna på en naturlig eller "verklig Poesi", som identifieras med en "Folkpoesi", utvecklas där samtidigt som han känner sig nödd att låta denna genomlysas av en "konstpoesi". Folkvisorna som huvudsakligen hämtats från Bröms Gyllenmärs visbok, ges nämligen en mer konstnärlig utformning. Ett annat exempel är Geijer-Afzelius' *Svenska folkvisor från forntiden*(1814,1816,1817), liksom den senares samarbeten med språkforskaren Rask vari intresset för den isländska litteraturen kommer till uttryck. Geijer talar i inledningen till *Svenska folkvisor* om medeltidens

oskuldsfulla tillstånd, där en harmoni genomsyrar diktningen.<sup>14</sup>

I Manhemsförbundets bildningsprogram från 1816, märks Almqvist intresse för folksagan. Den blir del i mansförbundets pedagogiska projekt, vilket också svarar mot viktiga tendenser i tiden.<sup>15</sup> I intresset för sagan manifesteras inte bara föreställningen om en nationell litteratur sprungen ur folkdjupen, där accentueras även behovet av samhällelig legitimitet i en gemensam historia.

Sagan och visorna upprättar alltså kontakt med en ursprunglig nationell identitet, på vars grund en ny litteratur kan skrivas. Den andra rörelsen i den här processen är *konstsagan*. Konstsagan kan definieras som litterära, historiskt och individuellt präglade bearbetningar av utomlitterära, historiskt obestämda och anonyma folksagor eller folkvisor.<sup>16</sup> Som termen antyder rymmer den en svävning – konstsagan är konst men ändå saga, saga men ändå konst. Man förutsätter då att den *muntligt* berättade sagan inte är konst, att först konstsagan upphöjer den till poesi. I den meningen är den konst först då en namngiven författare *skriver* ett unikt verk. De centrala namnen i denna genre är Novalis, Ludwig Tieck och E.T.A. Hoffmann. Hos dessa författare utvecklas vad man betraktar som sagans ”underbara” karaktär, där fantastiska fenomen eller föremål omedelbart framträder likt en verkan utan orsak. Det är en sådan diktning Almqvist knyter an till åren kring 1820.<sup>17</sup>

I ett par efterlämnade skrifter och tal, bl. a. inledningarna till Harald Eystensons saga och Dalmina<sup>18</sup>, lägger Almqvist själv ut litteraturens roll i det mytologiska projektet; drömmen om en ny religion. I *Talet om poesins närvarande tillstånd*, 1816, pekar Almqvist uppskattande på Atterboms diktning; det är ansatserna i sagans och folkvisans genrer som lyfts fram.<sup>19</sup> Bland den ”originalt svenske” författarens arbeten ”utmärker sig genom obeskrivlig skönhet bearbetningen av en gammal folksaga från medeltiden, vid namn Fågel blå”(20). *Nordmansharpan* prisas av Almqvist som en ”dyrbar samling av äkta svenska poesier från medeltiden”(20). Liksom hos Geijer i inledningen till *Svenska folkvisor* betraktas dessa ansatser som ett uttryck för ett ”nationellt patos”<sup>20</sup>. Folkvisorna uppfattas som en medeltida kristen poesi, uppgiften blir att återskapa denna diktning på en högre nivå. Almqvist vill ”skapa ett folkpoem”, - han vill ”återuppliva den romantiska tidens ande”, - det skulle vara att ”åstadkomma en *ny* folkdiktning”.<sup>21</sup> Det är med Olssons ord en ”strävan att skapa en folkets ’egendomsläsning’, som skulle religiöst omgestalta dess inre”<sup>22</sup>.

Med konstsagan *Guldfågel i paradiset* tar Almqvist flera steg bort från den traditionella folksagan. Berättelsen aktualiserar negativt en rad drag som präglar den europeiska folksagan – ytlighet, en abstrakt stil, figureernas konstans och isolering, frånvaron av en transcendent förklaringsmodell inför de övernaturliga fenomen den berättar om.<sup>23</sup> Mot dessa karakteristika svarar i Almqvists text berättandets övermått av ornamenterande utsmyckningar och utvikningar, karaktärernas tillskrivna djup och de själsliga förvandlingsprocesserna, samt närvaron av en religiös dimension.

I berättelsen sätts förbindelser mellan saga, sägen och legend i spel. *Guldfågel*

i *paradis* har underrubriken "Poesiens legend" och bär motto hämtat från psaltaren: "Tusende år äro såsom en dag hos Gud, och en dag såsom tusende år". Mottots första sats illustreras av det första kapitlets "sägen" om en munk som "blev så betagen" av "en fågels sång" att han "glömde, att tusen år förgingo". I sägnen lämnar munken sitt kloster, då sången försätter honom i ett extatiskt tillstånd: "Leende smått geck han och avbet med läpparne rosor och blad, vetande ej väl vad han gjorde"(4). När han sent omsider återvänder till klostret har tusen år förlidit och hans kropp upplöses "till ett vitt stoft"(5). Denna legend finns återgiven i kalendern *Förgät mig ej*(1820) under titeln "Paradisfågeln. Rysk folksaga af Kamarasin". Almqvist har använt denna förlaga för berättelsen som kan läsas som den nyskrivna sagans "prolog"<sup>24</sup>. Om nu legenden om munken lade ut mottots första sats gestaltar sedan sagans huvudparti den andra, fördelad över sex kapitel.

Sägnen och legenden skiljer sig enligt Max Lüthi från sagan i relationen till det främmandes dimensioner. Där den endimensionella sagan lägger ut det främmandes former, dess fantastiska fenomen och figurer, utan förvåning och utan förklaring, är legendens verkan helt inriktad på att uppenbara och förkunna en sådan transcendent världs fordringar. Sagan som är utan djup, kroppsligt och själsligt, känner ingen inre känslövärld. Den förhåller sig inte heller till en värld bortom den närvarande annat än som handlingsfigurer som träder in i och försvinner ur skeendet. I sägnen däremot förlorar sig den andra sidan i ett dunkel dess figurer endast blint famlar i.<sup>25</sup> Att Almqvists saga placerar sig i snittpunkten mellan dessa förhållningssätt öppnar den för ironiska läsarter.

Folksagans hjältar och figurer åldras aldrig, de står fria i förhållande till tidens makt. I sägnen däremot tematiseras denna och det är just så den aktiveras i *Guldfågel i paradis*, genom den inledande berättelsen om munken som lyssnade till paradidfågeln sång och glömde tidens gång. Det motivet, att någon fördriver tusen år uppslukad av underbara toner och vid återvändandet till människorna sjunker samman "till ett vitt stoft"(5), är för övrigt i olika varianter ofta återkommande i legender.<sup>26</sup> Det ligger en poäng i att först då den förflutna tiden uppmärksammas – "när han omsider fann sitt eget namn såsom stående bland forntidas"(4) – först då faller kroppen samman till aska, i det ögonblicket nämligen, blir tidens makt synlig.

Almqvist har i sagans motto skrivit till en rad – "Tusende år äro såsom en dag hos Gud,/ och en dag såsom tusende år" – och därmed format en kiasm som ger berättelsen dess struktur. Han låter den första raden illustreras av sägnen om munken, medan sagans huvudstycke som även är en "poesiens legend" får förkroppsliga den andra. Den blir en berättelse om en inre tid, vilken man vinner tillträde till genom inbillningsförmågan. Denna förmåga kan emellertid ges en bestämd konkretion, en erotik närmare bestämt, vars fält utgörs och begränsas av familjen.<sup>27</sup> Ty *Guldfågel i paradis* berättar även om en familjebildning. I berättelsen om dess splittring och återvunna enhet visar sig familjen och den incestuösa kärleken som styrningsmekanismer för den nye individen och dennes fantasier och avsikter.

Familjen är det huvudsakliga ämne för det äventyr som i senare tider utspelas på samma plats och som tillika kretsar kring den förtrollade fågelsången. En ung flicka, Lili, dotter till en "förmäm riddare" kommer att höra paradisfågeln, bli hänförd av den och lämna sitt hem för att följa den. Brodern, Wingolf, som annat vad som skett axlar därför sin faders rustning och ger sig ut i världen att söka henne. Det hela blir därmed en berättelse om pojkens väg mot mognad och självkänedom. Flickan ges en inte oväsentlig funktion i denna bildningsgång, vars slutmål är återställandet av familjens enhet. Pojken ger sig alltså av i hopp om att "få höra denna sång och bli dragen till sin syster"(4), han ger sig av för att återställa den brist som inträtt med systemens försvinnande. Flickan blir, psykoanalytiskt sett, medlet att nå fullhet, hennes funktion blir att "säkra mannen i dennes självkänedom och sanning"<sup>28</sup>.

Pojken ber "till den Högste"(9) om att ännu en gång "få kyssa [sin] fromma systers mörkgula lockar", och som svar slås han av ett "tordön". Han förlorar sig i en "yrsel" och drabbas av hallucinationer varpå han "förekom sig själv [som] oändligen besynnerlig"(9). Allting, även han själv, framstår ett ögonblick främmande. Av denna omvälvning följer det avgörande beslut, som blir textens centrala rörelse: "att över hela vida jorden uppsöka sin syster". Nu öppnar sig tillvaron som en rad mäktiga dittills okända fält för hans inre syn: de breder ut sig som "ett stort hav, det han förr aldrig hört omtalas"(10).

Vad denna händelse gestaltar är framförallt läsningens makt och förmåga. I pas-sagen kan ett mönster utkristalliseras som också återkommer i några av Almqvists centrala texter.<sup>29</sup> Plötsligt, i ett tillstånd av djup förtvivlan, där allt hopp tycks ute slås den drabbade som av en blix. Allt försvinner ett ögonblick och när han kommer till sans har världen öppnats på nytt, i en oändlig mångfald. Det är lässituationen som överlagras på den religiösa, pietistiskt färgade, diskursen. Men den kan även teckna en sexuell upplevelse, i den mån en "orgasmisk"<sup>30</sup> struktur kan läsas i den.

Den unge riddaren träffar en sjöjungfru med ett ankhuvud vars fyra barn – isfågeln, draken, den mörkblå gäddan och duvan – i tur och ordning hjälper honom på hans resa. Färden slutar i Floramundas lustgård, där han får sällskap av en blind prins. I "lustparken" blir prinsen seende och Wingolf blind, enligt devisen: "Saliga de som äro blinde i världen, ty de skola visserligen se". Ur en uppslagen "rosenröd bok"(22) läser de sedan om paradisfågeln djupare betydelse, och om en inre förvandling genomlyst av en nimbus av "begär" och "oskuld"(29).

Här belyses läsningen på nytt och med andra medel. Genom att kontrastera pojken mot prinsen ställs två sätt att läsa mot varandra. Prinsen som dyker upp likt en pappfigur från sagans endimensionella värld får illustrera en äldre teknik där läsningen stannar vid ytan, vid bokstaven. Det nya sättet att läsa däremot ger upphov till ett inre seende, en själ och en erotik.<sup>31</sup>

I det sista kapitlet, "Uppvaknandet" uppövar den blinde Wingolf den "inre synen" varigenom han "just i inbillningen, såg många saker, ja nästan hela lustgården". Genom denna blir hela naturen levande, vibrerande av färg och rörelse:

”blommor böjde sig” och när ”silverbladen på popplarne”, ”smattrande sins emellan rörde sig, tyckte han, att de småskrattade åt honom”. Nu talar han till blommorna, han sjunger ”underbara toner” tills ”himmel och jord med varannan dansade i grannaste vimmel”(33). Pojken har vunnit tillträde till fantasins ort.<sup>32</sup>

Allt detta hans fantasi föder fram, all den ”fröjd” som gör honom ”yr”, förekommer honom som en omedelbar närvaro varför själva inbillningsförmågan blir transparent. Han ”kunde dock i sin enfald ej avgöra, antingen han såg det alltsammans i sitt inre, eller icke; ty det förekom honom nästan, som vore han alldeles genomskinlig”(32). Till sist igenkänner han även guldfågeln sång och i samma ögonblick framträder åter system. Den incestuösa laddningen träder i öppen dager: ”Helt vitklädd var hon och log mycket enfaldigt in i hans ögon. Mitt i grottan stod hon: ack, hennes gula lockar, de voro sig så lika”(34). På hennes gestalt projiceras den sexuella ambivalensen, de dubbla nivåerna av sexuell lust och ”enfaldig” oskuld.<sup>33</sup>

I det incestuösa mötet frisläpps ett flöde av sinnesförmimmelser. Klingande arabesker av toner förlöser örat liksom en mångfald av bilder får blicken att famla i en svindel. Ingen punkt är fast, orden lösgör ett obetingat, svävande pärlband av ljud och bilder. Språket uppenbarar en inre värld genom att taktila, optiska och akustiska dataflöden projiceras på medvetandet. Syskonens möte omgärdas av ”de ymnigaste toner, skimrande, brokiga, sorgliga”, det får ”deras ögon att svindla, så att rosor och granna snäckor, och kalcedoner och safirer, som i hållarne sutto, de vimlade allt omkring i en ring”(35). Allting förlorar sig i ett myller av bilder och toner, där den incestuösa fantasin når sin stegring. Pojken ”yrade omkring”, han rasar ”svärmande, berusad” och när system ”nu böjde sig över honom neder” drar han ”henne bort med sig”:

Och lockarne fladdrade, fladdrade; och kinderna glimmade, glimmade [...] de föllo tillsammans neder på en ståtlig bädd av golvivor.

Men när de båda åter vaknar utanför faderns borg har emellertid inte en dag förlidit. Allt ägde rum i fantasin. Således blev en incestuös kärlek, förverkligad i fantasin, sagans slutpunkt, omgärdad av ett flöde av optiska och akustiska effekter.

Det är inte endast de arabeska mönstren, hjältens mognadsprocess och den incestuösa erotikerna som skiljer Almqvists berättelse från folksagans form. Konstsagan och litteraturen kring den är även en effekt av den förändrade författarfunktionen som skapat ett nytt förhållande till den litterära texten.<sup>34</sup> Den fråga läsaren ställer är inte längre vad orden säger, utan vad deras skapare menat med dem. Trots att sagan, liksom de övriga texterna i häftet, saknar signatur sätter den den nya författarfunktionen i spel. Detta understryks också av korrespondensen mellan Almqvist och de ledande uppsalaförfattarna, där Almqvist försöker utlägga sagans innebörder och betydelseskikt. Om detta vittnar Almqvists korrespondens med uppsalaromantikens ledande kritiker Atterbom och Palmblad.

Den 11 mars 1822 skickar Almqvist till Palmblad en utläggning av sagan. Han



skriver där att, ”När jag för några år sedan skref Guldfogel, tänkte jag icke på någon Förklaring utan målade blott, hvad jag såg i min själ”.<sup>35</sup> Almqvist blir alltså läsare av sin egen text i syfte att lyfta fram de i verket sjunkna betydelsesammanhangen. ”I min inre Spegel ser jag att i Sagan, äfven den minsta omständigheter ligga förklarade”. Bortom bokstävernas ytskikt finns en själ, en betydelse, en idé. Brevet syftar till att delvis frilägga och peka ut de själsdjup sagan innefattar som en dold förtätning och ett inre sammanhang. Det är den nya vetenskapsformen, hermeneutiken, vars imperativ dikterar denna korrespondens: tolkningen. Läsningen handlar enligt detta om att frilägga en själsgemenskap.<sup>36</sup>

Med termerna symbol och allegori tecknar Almqvist den mall genom vilken sagan placeras i den romantiska estetiken. Sagan är, heter det i ett brev till Atterbom september 1821 ”en Symbolik ... öfver Poesiens historiska Öden” liksom över de människor som ”dragas till och gripas af Poesiens lif”.<sup>37</sup> Men Almqvist pekar i breven själv ut en annan läsart.<sup>38</sup> Sagan gestaltar förändringar av de ”Rörelse-lagar” som styr tanken och känslan, en förändring som den nya poesin visar väg för. Den gestaltar den ”Revolution” ett nytt sätt att handha data innebär. ”Anslås nu det menskliga sinnet af den inre sannfärdiga Poesiens enfaldiga Höghet, - då bryter det sig till en väldig Revolution”. Denna omvälvning rör inte ett nytt ”metriskt Språk” eller ett nytt sätt att ”sätta ihop subtila Liknelser”. Nej, det är ”fråga om något alldeles nytt”.

Sagan berättar om en hallucinatorisk läsning. Almqvist talar om de förändrade formerna för tankens och känslans rörelselagar som en ”resa till Poesiens värld”. Den exemplariska läsningen dikten kräver, väcker en rörelse i sinnena, ja, en veritabel ”Sönderskakning”. Det är denna omvälvning pojken Wingolfs äventyr gestaltar och Almqvist sammanfattar det i brevet: ”Det var som såg han allting i syne”. Poesin eller den exemplariska läsningen lossar tidens och rummets band och låter inre världar framträda, försvinna eller förändras. Det är innebörden i den poetiska revolution det är tal om; den är alltså frukten av en ny lästeknik.

Tidfriheten och Rumfriheten skulle då om jag fattat Sagans mening innebära att de som resa till Poesiens land, göra ideala resor. Och poesien sjelf – ehuru hon ofta tar till föremål Saker i den realiter bundna Tiden och Rummets hem – har dock i sitt eget inre lif (och i sitt Behandlingssätts kärna) en Tid och ett Rum, som äro långa – korta – uppstående – försvinnande – i alla skepnader vandelbara så som det roar hennes Ideer.<sup>39</sup>

En ”riktig” läsning låter ett ”inre liv” framträda, en tid och ett rum som projiceras på sinnena som långa, korta, försvinnande och föränderliga skeenden. Den skrivna texten erbjuder samtidens mest avancerade sätt att sända och lagra data. Sagan gestaltar det gränssnitt varigenom den kan låta ljud och bilder uppträda i medvetandet. Det är så vi bör förstå de återkommande och centralt placerade utbrotten av optiska och akustiska effekter. Texten driver till sin spets litteraturens funktion som medieteknologi; den visar hur den förmår bearbeta och förmedla rörliga bilder och ljud.

Att sagan gestaltar ett gränssnitt innebär därmed att den visar hur en viss läs-

teknik låter orden övergå i en mångfald av intryck. I brevet till Palmblad kallar Almqvist sagan för en berättelse om "Poesins land", om förmågan att "göra ideala resor", det är förmågan att fritt röra sig, inte bunden till "tidens och Rummets hem"<sup>40</sup>. En sådan berättelse är en berättelse om "intellektets tekniker".<sup>41</sup> Tekniker som omfattar "skrivandet och läsandet, böckerna och arkiven, de vetenskapliga institutionerna och reglerna för deras verksamhet".<sup>42</sup> Tekniker som antingen de utförs helt av "mänskliga sinnen och nerver"<sup>43</sup> eller om dessa ersätts av maskiner, fyller funktionen av att fånga upp, lagra och förmedla data. Dessa medier, som naturligtvis baseras i tekniska innovationer, betingar och begränsar villkoren för allt vetande. Oavsett om det gäller de antika bokrullarna, den av romarna uppfunna kodexen eller de digitalt processade inskriptionerna, måste det finnas en hårdvara till programmen. Först den som behärskar denna, behärskar kunskapens fält - vad som bestäms som data, hur dessa distribueras. Därmed "tycks makten finnas i kontrollen av de medier som förblir obekanta eller otillgängliga för de maktlösa"<sup>44</sup>. Det handlar om kontrollen av de regler som bestämmer möjliga data, som anger och begränsar systemen av informationsflöden. Följer vi Kittlers tänkande i spåren kan vi beakta möjligheten att utifrån estetiska medier rekonstruera bearbetningen av data i en given kultur.

Det innebär att man inte betraktar konsten som en sorts frizon eller spel, men inte heller ser den som "vår kulturs kritiska medvetande".<sup>45</sup> Istället kan den i en viss historisk kontext betraktas som "databearbetningens hårdvara".<sup>46</sup> I det tidiga 1800-talet är boken det främsta mediet och läsandet och skrivandet de tekniker med vilka dataflödet behärskas och sätts i rörelse.

I en kultur som endast kunde hantera seriella – det vill säga tidligt rörliga dataflöden – i bokform, måste det finnas ett paradigm för flödets grundläggande regler, alltså en diskurs om diskurser. Före allt positivistiskt vetande var det diktningens uppgift att ansluta människor till systemet. Man kan med Kant kalla detta för reflekterande inbillningsförmåga eller med hermeneutiken kalla det förståelse – men i grund och botten var det bara en teknisk förutsättning för makt.<sup>47</sup>

När Almqvist då skriver om "poesin sjelf", om dess "behandlingssätts kärna" i frammanandet för den inre synen en tid och ett rum "som äro långa – korta – uppstående – försvinnande – i alla skepnader vandelbara", är det just "ett paradigm för [data-]flödets grundläggande regler" hans text lägger ut. Därmed exemplifierar han de romantiska diktarnas kulturella funktion som att "praktisera och propagera för ett riktigt eller hallucinatoriskt läsande".<sup>48</sup>

Att detta läsande och de inre förvandlingar det ger upphov till i Almqvists text situeras i en bestämd kontext – familjen och en sexualitet bestämd och begränsad av den, liksom dikotomier inplanterade av en heterosexuell matris - är ingen bisak. Grundläggande kategorier som genus och begär är i själva verket effekter av denna maktformation.<sup>49</sup>

Almqvist som själv "fattat Sagans mening" som att "de som resa till Poesiens land, göra ideala resor", är alltså i någon mening införstådd med att intrigen i

sagan ”rätt och slätt förblir databearbetning”. Vi kan låna Kittlers formulering om Novalis oavslutade roman *Heinrich von Ofterdingen* och säga att den ”bekräftar en historisk databearbetningsteknik samtidigt som den beskriver den. Alltså är den en diskurs om diskurser.”<sup>50</sup> För att det ska framgå en värld ur bokstäver, med föränderliga figurer, färger och akustiska effekter, måste en viss teknik uppövas. Sagan på en gång handlar om och förutsätter den ”alfabetiseringsteknik” som gör ”skrivandet och läsandet automatiskt, immateriellt och allmänt”.<sup>51</sup>

Tendensen i Almqvists diktning under senare delen av 1810-talet kan sägas utgöra en anknytning till den folkloristiskt betonade ”nyromantiken”.<sup>52</sup> Men Almqvists texter bör även sättas i förbindelse med ett diskursivt skeende i samtiden som inte begränsar sig till en estetisk doktrin. Strävan att låta en ny litteratur genomlysas av folksagens omedvetna skapelser förstår romantiken själv som led i frambringandet av en ny mytologi. Men projektet går tillbaka på andra diskurser och praktiker. Den romantiska konstsgagan visar sig som effekt av kärnfamiljen och nya lästekniker.

Kopplingen mellan en sexualitet, bestämd av en kulturell kod, familjens, och det tal som förstår sig självt som poesi, är central. I begynnelsen var alltså familjen: ”en ärlig och förnäm riddare”, ”hans trofasta gemål” och ”en son och en dotter”. Denna patriarkala familj kom att fungera som bild för den nya familjens emotionella relationer. Dess gestaltning organiserades runt en incestuös laddning och i en köns polarisering där kvinnan i relation till mannen stod för ”skillnad och förlust”.<sup>53</sup> Handlingen grundades i pojken bindning till sin syster, förlusten och återfinnandet av henne som ägde rum i ett imaginärt rum, i fantasins ”lustgård”. Systemen fungerade som det den lacanska psykoanalysen benämner som ”objekt lilla a”. Som ”begärets orsak”, som det som konstituerar den manliga fantasin, trädde hon i stället för den ”Andres” frånvaro.<sup>54</sup>

I både moderns och objektet för det manliga begärets ställe finner vi en brist. Modern är död och berättelsen tar sin början i det att pojken finner att systemen är försvunnen. Flickan identifieras med den omedelbara känslan, med det kärleksobjektet pojken - som representerar reflexion - uppfattar som en förlust. Hennes begeistring över fågelns sång, den lust den väcker hos henne, gör pojken orolig, han blir ”ängslig till sinnes”(7). Han kan endast se hur ”Lili alltid darrade av häpnad, var gång någon fågel kvittrade”(6), och vet att hon till slut verkligen ska ge sig hän. Vad han kan avläsa är en njutning som tillhör henne och som inte tycks beteckna något. En njutning som är hennes och om vilken hon kanske inget vet, annat än att hon erfar den. Så kommenterar Almqvist själv den i brevet till Palmblad:

Det dunkla qvinliga Empfindungs-syskonet (Lili) drager först och omedelbart bort till sångens hem hänryckt, men vet ej huru och på ett sätt, eller en väg, som man ej känner.<sup>55</sup>

Därmed blir kvinnan i sagan inte bara ”platsen på vilken bristen är projicerad”,<sup>56</sup> utan något som också öppnar medvetandet mot en mystik. Den njutning man erfar, men inte vet något om leder till ”existensens väg” – och varför inte förstå romantiken, med Lacans ord, som att ”tolka den sida av den Andre, Guds ansikte, som baserat på kvinnans njutning?”<sup>57</sup>

Hur ser förbindelsen ut mellan familjerelationerna och det gränssnitt som för-löste fantasins rörelse? Hur kan en erotik, betingad och begränsad av familjen, kopplas till förmågan att låta ett flöde av underbara bilder släppas fria? Att bilden av kvinnan projiceras på detta gränssnitt, indikerar att förbindelsen är att söka i den logik som producerar kvinnan som det mannen inte är – som ”sexuell skillnad”, som ”det han måste avsäga sig”,<sup>58</sup> liksom det som öppnar texten mot ett transcendent signifikat.

När flickan i familjens trädgård hör paradisfågeln sång försätts hon i ett tillstånd av omedelbar hänryckthet. Extasen gestaltas i ett flöde av arabeska utsmäckningar, av optiska och akustiska illusionssystemer. Hon omges av förföriska klanger och bilder, som hela tiden tycks ändra skepnad, och som formas kring bilder av ljus och toner som inte kan knytas till någon bestämd betydelse. Sången kan inte översättas i något ord som täcker dess mening. Hon tyckte

att gulddroppar stänkte ur hans näbb, när han sjöng så underljudligt, och purpurstoft svävade från hans vingar, vid han flaxade ur träd i träd. (6)

Fågeln som i sin fria flykt stänker droppar av guld omkring sig och vars sång åhöraren känner sig instinktivt dragen till, blir till en bild för begärets rörelse som en ständig förskjutning. Bilden som fångar upp rörelsen måste spränga sagans genre, vars diktat heter att endast benämna, aldrig skildra.<sup>59</sup> Istället upprättar den det arabeska ornamentet som korrelerat till den flykt eros föder. Så liknar också Almqvists sagor ofta arabeska fantasier snarare än traditionella folksagor. Flykten och sökandet, bejakandet och längtan fångar upp berättelsens rörelser som stilistiskt antar formen av ornament. Berättelsens kärna tycks hela tiden vara stadd i flykt.

Därmed tycks *Guldfågel i paradiset* rymma två delvis motstridiga tendenser: folksagans berättelse om en hemkomst och arabeskens frånvaro av kärna. Utgångspunkten i den förra är en patriarkal idyll som skingrats och en ordning som måste återställas, den senare frisläpper ett flöde av signifikanter.

Syskonkärleken är det sammankittande band, utmätt och begränsat av familjen, som blir sagans orsak och verkan: ”derföre gick han ut i den djupa skogen, troende att han ock skulle få höra denna sång och bli dragen till sin syster” (9). Den libido som binder sagans element samman i en rörelse av förlust och igenkänning identifieras med sång. Poesin blir denna legering, poesin i gestalt av en gudomlig fågels kvitter: ”emedan Vingolf noga igenkände paradisfågeln sång”, så - ”där stod nu syster Lili” (34).

Syskonens återförenande efter den unge pojkhjältens resor, möten med främ-

mande väsen, insikter och inre förvandlingar, detta återförenande är sagans slutpunkt. Men vad återförenandet tjänar är uppenbarandet av den libido, det begär som länkat dem samman i en identitet som inte känner annat uttryck än poesins. Poesin som en kedja av signifikanter genomlysta av ett signifikat som förblir dolt i diskursen:

icke sade de varandra något enda ord; ty vad skulle de säga? Men då guldfågel nu ifrån en avsats på valvet drillade de ymnigaste toner, skimrande, brokiga, sorgliga... (34)

Ja, då de översköljs av dessa toner, dessa brokiga arabesker, då "ville hela grottan för deras ögon svindla" (34). Då förlorar de sig i den hallucination denna poesi ger upphov till, en kraft nämligen att få synen att uppträda och försvinna, att översätta ord i bilder, att låta en värld uppträda för ens inre. "Wenn man recht liesst", så lyder den romantiska litteraturens diktat med Novalis ord, "so entfaltet sich in unserm Innern eine wirckliche, sichtbare Welt nach den Worten".<sup>60</sup> Det är i en sådan berusande hallucination de förenas: "vid det han yrade omkring: så föll han svärmande berusad på ett knä för sin syster; ... så drog han henne bort med sig, och bägge dansade de så, efter den undersköna sången i grottan" (35).

Som vi sett gestaltar sagan ett gränssnitt där fantasi och begär alstras i en hallucinatorisk läsart.<sup>61</sup> Det är en skärningspunkt romantikerna själva talar om i termer av "inbillningsförmåga" eller "förståelse".<sup>62</sup> I den kantianska filosofin är det den "fakultet" i medvetandet varpå framställningens förmåga vilar. I sin fria rörelse frambringar den en mångfald av data som av omdömesförmågan måste begränsas för att anpassa förståndet.<sup>63</sup> Estetiken blir i Kants efterföljd det fält där inbillningsförmågans funktion av mellanled med uppgift att förbinda "åskådningens mångfald" och den "nödvändiga enhet" som beror av förståndet, artikuleras.<sup>64</sup> Det är den filosofiska grunden för romantiken som spelas ut i det spänningsfält som öppnas där "smaken" eller omdömesförmågan "disciplinerar geniet" i dess strävan mot "frihet".<sup>65</sup>

Den idealistiska filosofin kan sägas utgå från "en mycket enkel upplevelse, nämligen densamma som erbjuder sig vid läsandet, när texten, detta livlösa föremål, tycks tala".<sup>66</sup> Men i den mån det förhåller sig så täcker samma filosofi över den tekniska betingelsen för detta. Förhållanden att orden på papperet utgör del i en teknik, innebär att skriften är en "direkt teknologisk utbyggnad av den mänskliga kroppen", och alltså villkoret för medvetandets handhavande med dataflöden.<sup>67</sup> Det Kant kallar "inbillningsförmågans verkan, en blind men outhärlig funktion hos själen, som vi sällan är medvetna om, men utan vilken vi inte skulle ha någon kunskap" utgör mittpunkt i de nätverk av tekniker som kulturen kring 1800 vilar på.<sup>68</sup> Förmågan kan i en annan diskurs läsas som den punkt där individen kopplas upp mot de dataflöden som hanteras i informationssystemen. Det är en tröskel vars tekniska förutsättning förblir dold, i medieteoretiska termer fungerar den som ett "gränssnitt". I den mån den romantiska konstnsagan är en "poesins poesi",<sup>69</sup> dvs. en diskursiv artikulation av gränssnittet som betingar dem, kommer de att

situera snittet i en återkoppling mellan en lästeknik och en erotik bestämd av en ny familjebildning.

Inbillningsförmågan benämner romantiken själv det gränssnitt varigenom dessa fantasier och begär uppträder. Hos Friedrich Schlegel kommer den genom föreställningen om en "oändlig mångfald" att knytas till arabesken. Som det "produktiva i medvetandet" väcker inbillningsförmågan en oändlig mångfald, vars form manifesteras som "arabesk".<sup>70</sup> Så knyts denna förmåga såväl till människans "skapande kraft" som till ett uppenbarande, en begeistring och en "berusning". I Almqvists *Tal om poesiers närvarande tillstånd i Sverige* heter det: "fantasiens, människans inre heliga förmåga att lyfta sig över jorden och sig själv, inbillningskraften: den andas ännu inom er i sitt glödande, sköna liv"(14). Om denna inbillningsförmåga, denna inre resa berättar sagan. Placerad i föreningen mellan syskonen är den otvetydigt erotiskt placerad, om barnen heter det att "kinderna glimmade: men ögonen brunna stilla av oskuld". Kärleken bestämd av familjens relationer är ambivalent - incestuös och oskuldsfull, laddad och sval. Den representerar en ny diskurs om sexualitet som inte längre handlar om könsakter eller reproduktion. En sexualitet som styr avsikter, fantasier och känslor, men inte handlingar.<sup>71</sup>

Det är familjen som är schema för dessa önskningar. Den familj till vilken de båda syskonen vaknar upp, som hade ingenting hänt, som hade ingen tid förlidit:

Men då de åter vaknade, sutto de på en gräsplan i den skogen, utanföre deras faders borg. Kom så moder Cecilia ut, och vid det hon nickade dem en fryntlig hälsning, så stego de bägge upp att gå in till den gode fadern. (35)

#### NOTER

<sup>1</sup> Se Almqvist, C.J.L., *Samlade skrifter. Första fullständiga upplagan, med inledningar, varianter och anmärkningar*, (utg. Böök, Fredrik) Stockholm 1921-1938, Bd 16, s. 229.

<sup>2</sup> Karl Wärburg, "C.J.L. Almqvists Guldfogel i paradiset och hans egen tolkning däraf", *Samlaren* 1903, Ragnar Ekholm, "Folksaga och folkvisa i Almqvists diktning", *Samlaren* 1919, samt i Martin Lamm, "Studier i Almqvists ungdomsdiktning", *Samlaren* 1915. Henry Olsson, Stockholm 1927, s. 101-107. Ett senkommet bidrag till denna forskningstradition är Hermansson, Gunilla, "Almqvist og Mytepoesien. En analyse af de 3 Mythopoiesis-tekster, Guldfågel, Rosaura og Arctura, samt Skønehetens tårer og Sviavigamal med udgangspunkt i Almqvists definitioner og opfattelser af det mytiske", *Samlaren* 1997.

<sup>3</sup> Lamm, 1915, s. 86-90, s. 102. Olsson, 1927, s. 105, För en textorienterad undersökning av relationerna mellan Swedenborg och Almqvist, se Roland Lysell, "De Cultu ett Amore Dei - ett litterärt konstverk", i *Divan* 2/97.

<sup>4</sup> Olsson, 1927, s. 103.

<sup>5</sup> Ibid., s. 104.

<sup>6</sup> Se Carlsson, Sten, *Bonde-Präst-Ämbetsman. Svensk ståndscirkulation från 1680 till våra dagar*, Stockholm 1962 och *Ståndssamhälle och ståndspersoner*, Lund 1973, om medelklassens utveckling i Sverige, jfr m Bjurman, Eva Lis, *Catrines intressanta blekhet. Unga kvinnors möten med de nya kärlekskraven 1750-1830*, s. 84-91.

<sup>7</sup> Kittler, Friedrich A., "Der Dichter, die Mutter, das Kind. Zur romantischen Erfindung der Sexualität", i: *Romantik in Deutschland, Deutsche Vierteljahresschrift, Sonderband*, 1978 hrsg Richard Brinkmann; Lacan Jacques, "La famille", *Encyclopédie française*, VIII, 1938, 40-3-42-8; Ariès, Philippe, *Barnomens historia* (fr. orig. *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien régime*, Paris 1960), Stockholm 1982; Badinter, Elisabeth, *Den kärleksfulla modern* (fr. org. *L'amour en plus*, Paris 1980), Stockholm 1981.

<sup>8</sup> I Friedrich A Kittlers *Aufschreibesysteme 1800.1900*, München 1995 (1985) analyseras de nätverk av tekniker och institutioner som i en given kultur tillåter bestämningen av relevant data och dess lagring, förmedling och bearbetning. Bokens första utgångspunkt är det tidiga 1800-talet där tekniker som boktryck och till det kopplade institutioner som litteratur, familj och universitet bildar den mäktiga formation "romantiken" är del av. Om den romantiska poesin är effekt av en "semioteknik", syftar diskursanalysen till att undersöka kopplingen mellan en sexualitet som är kulturellt kodad och det tal som förbinder sin egen självförståelse med namnet poesi. Jfr. m. Kittler, 1978, s. 103.

<sup>9</sup> Romantikens självförståelse skrivs vidare i Engdahl, Horace, "Atterboms akustik", i: *Sinnenas rike. Till Per Daniel Amadeus Atterbom*, Stockholm 1989, red. Bergengren, Göran. För en diskursanalys se Kittler, Friedrich A., "Lullaby of Birdland", i dennes *Dichter, Mutter, Kind*, München 1991, s. 109; Fischer, Otto, "The voice of the Mother. On Reading, Writing and Femininity in Romantic Poetics and the Poetry of P.D.A. Atterbom", *Romanticism in Theory*, Århus 2000, ed. Møller, Lis & Svane, Marie-Louise.

<sup>10</sup> Om den pedagogiska diskussionen i Sverige kring 1800 se Wiberg, Albert, *Carl Ulric Broocman: bidrag till en biografi*; Stockholm 1950 (= *Årsböcker i svensk undervisningshistoria 1948/77-78*); Hammarsköld, Lorenzo, *Om adertonde århundradets märkvärdigaste uppfostringsförslag och deras inflytande på tidslinnet*, Göteborg 1817; Levertin, Oskar, "Svenskt familjelif i slutet af 1700-talet", i: *Från Gustaf III:s dagar*, Stockholm 1896.

<sup>11</sup> Atterboms förord till "Nordmansharpan", i: *Poetisk kalender*, Uppsala 1816, s. liv f.

<sup>12</sup> Foucault, Michel, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris 1966, s. 303.

<sup>13</sup> Atterbom skriver i inledningen att folkvisorna var "blott och bart folkdikter, melodier framqvällda omedelbart ur folklynet", 1816, s. xix. Se även Ekholm, 1919, s. 3.

<sup>14</sup> Se Ekholm, 1919, s. 3.

<sup>15</sup> Handlingar till upplysning i Manhernsförbundets historia, i Almquist, *Samlade skrifter*, Bd 2, s. 361-458.

<sup>16</sup> Klotz, Volker, *Das europäische Kunstmärchen*, Stuttgart 1985, s. 2 ff.

<sup>17</sup> Sagorna som här analyseras publiceras vid tiden för deras författande.

<sup>18</sup> Almquist, *Samlade skrifter*, Bd 2, s. 111-130 resp. s 217-255.

<sup>19</sup> Ibid., Bd 2, s.13-20.

<sup>20</sup> Olsson, 1927, s. 102.

<sup>21</sup> Ibid., s. 103.

<sup>22</sup> Ibid.

<sup>23</sup> Lüthi, Max, *Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen*, Tübingen und Basel 1997 (1947).

<sup>24</sup> Warburg, 1903, s. 3.

<sup>25</sup> Lüthi, 1997, s. 8 och s. 20.

<sup>26</sup> Ibid., s. 22.

<sup>27</sup> Jfr m Kittler, Friedrich A., "Die Irrwege des Eros und die "absolute Familie", i Kittler 1991, s 149.

<sup>28</sup> Rose, Jacqueline, "Introduction II", i: *Feminine sexuality: Jacques Lacan and the école freudienne*, Rose, Jacqueline, ed., New York 1983, s. 50.

<sup>29</sup> Jfr m *Skaldens natt och Murnis*.

<sup>30</sup> Jag lånar termen från Engdahl, Horace, *Den romantiska texten. En essä i nio avsnitt*, Stockholm 1986, s. 130.

<sup>31</sup> Kittler, Friedrich A., "Autorschaft und Liebe", i: *Austreibung des Geistes aus den Geisteswissenschaften. Programme des Poststrukturalismus*, Paderborn 1980. S. 142-149. Denna tematik ska även behandlas i Otto Fischers läsning av sagan, som ingår i det pågående mediehistoriska forskningsprojektet "Poesins århundrade".

<sup>32</sup> Om "fantasins ort" se Manfred Frank *Der kommende Gott. Vorlesungen über die Neue Mythologie I. Teil*, Frankfurt/M 1982, s. 267, jfr m Jochen Hörisch, *Brot und Wein. Die Poesie des Abendmahls*,

Frankfurt/M 1992, s. 31f, Philippe Lacoue-Labarthe och Jean-Luc Nancy, *The literary absolute*, trans Philip Barnard and Cheryl Lester, 1988 (1978), s. 75f, och Friedrich Schlegel, *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe* (Hsg. Ernst Behler), München Paderborn Wien 1958 ff., Bd 2, s. 319.

<sup>33</sup> "Die Familie introjizert ihren Kindern Normen und Imagines, die die binäre Geschlechterdifferenz unterlaufen, und produziert Seelen, die der Inzestwunsch sexualisiert", Kittler, 1978, s. 102.

<sup>34</sup> Om den nya författarfunktionen kring 1800 se Foucault, Michel, "Qu'est-ce qu'un auteur?" (1969), i: *Dits et écrits 1954-1988*. Édition établie sous la direction de Daniel Defert et François Ewald avec la collaboration de Jacques Lagrange, Paris 1994, Tome I; Kittler, 1980, s. 150.

<sup>35</sup> Brevet citeras efter Warburg, 1903.

<sup>36</sup> Jfr Kittler, 1980, s. 150f.

<sup>37</sup> Citerat efter Warburg, 1903, s. 2; brevet kommenteras i Fischer, Otto, *Tecknets tragedi. Symbol och allegori i Atterboms sagospel* Lycksalighetens ö, Uppsala 1998, s. 29.

<sup>38</sup> Brev till Palmblad, 11 mars 1822, Warburg, 1903, s. 10f.

<sup>39</sup> Ibid.

<sup>40</sup> Ibid.

<sup>41</sup> Goody, Jack (red), *Literacy in traditional societies*, Cambridge 1968.

<sup>42</sup> Kittler, 1985, s. 411.

<sup>43</sup> Ibid.

<sup>44</sup> Ibid., s. 412

<sup>45</sup> Ibid.

<sup>46</sup> Ibid.

<sup>47</sup> Ibid., s. 412f.

<sup>48</sup> Ibid., s. 415,

<sup>49</sup> Butler, Judith, *Gender trouble*, New York London 1990, s. viii.

<sup>50</sup> Kittler, 1985, s. 416.

<sup>51</sup> Ibid., s. 415.

<sup>52</sup> Olsson, 1927, s. 101ff.

<sup>53</sup> Rose, 1983, s. 49.

<sup>54</sup> Lacan, Jacques, *Le séminaire, livre XX: Encore*, Paris 1975, s. 58.

<sup>55</sup> Citerat efter Warburg, 1903.

<sup>56</sup> Rose, 1983, s. 48.

<sup>57</sup> "Il y a une jouissance à elle, à cette *elle* qui n'existe pas et ne signifie rien. Il y a une jouissance à elle dont peut-être elle-même ne sait rien, sinon qu'elle l'éprouve – ca, elle le sait", Lacan, 1975, s. 69. "Et pourquoi ne pas interpréter une face de l'Autre, la face Dieu, comme supporté par la jouissance féminine?" Lacan, 1975, s. 71. För en kommentar av Lacans *Encore*-seminarium se Sjöholm, Cecilia, *Antigonekomplexet. Det kvinnliga begärets konflikter*, under tryckning.

<sup>58</sup> Rose, 1983, s. 49.

<sup>59</sup> Lüthi, 1997, s. 26.

<sup>60</sup> Novalis, *Schriften*, Hsg. Paul Kluckhohn & Richard Samuel, Stuttgart Berlin Köln Mainz 1960, Bd III, s. 377.

<sup>61</sup> Kittler, 1978, s. 103.

<sup>62</sup> "Es wird aber bloss ein Ideal der Einbildungskraft sein, eben darum, weil es nicht auf Begriffen, sondern auf der Darstellung beruht; das Vermögen der Darstellung aber ist die Einbildungskraft", Kant, Immanuel, *Kritik der Urteilskraft*, Hamburg 1990 (1799), §17, s. 54, jfr Frank, 1989, s. 85f. I Kittlers analys handlar det om "grundläggande regler" för dataflödets reglerande, där "diktingens uppgift" kring 1800 var "att ansluta människor till systemet". Inbillningsförmåga och förståelse analyseras då i termer av maktens tekniska förutsättning, Kittler, 1985, 412f.

<sup>63</sup> Att den "rikedom" denna förmåga i sin "frihet" alstrar måste "tuktas", skapar en dynamik som i betraktandet av det "sköna", den estetiska njutningen, finner sitt klaraste uttryck. Kant, 1990, §50, s. 202f.

<sup>64</sup> Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, Hamburg 1998 (1781), s. 78f.

<sup>65</sup> Kant, 1990, §50.

<sup>66</sup> Engdahl, 1989, s. 90.

<sup>67</sup> McLuhan *Gutenberggalaxen. Den typografiska människans uppkomst*, övers Matz, Richard, Stockholm 1969 (1962), s. 178.

<sup>68</sup> Kant, 1998, s. 78. Se "Roten, arkipelagen analogin – den kopernikanska vändningen och den kritiska filosofin", Wallenstein, Sven-Olov & van der Heeg, Erik, I: *Tankens arkipelag. Moderna Kantläsningar*, red. van der Heeg & Wallenstein, Stockholm/Stehag 1992, s. 32.



## *Fantasins gränssnitt*

<sup>69</sup> Friedrich Schlegels Athenäumfragment 247, i fragment 116 definieras "transcendentalpoesin" som en reflexion svävande mellan det framställda och framställandet; se Polheim, Karl Konrad, *Die Arabeske. Ansichten und Ideen aus Friedrich Schlegels Poetik*, München Paderborn Wien 1966, s. 103-108.

<sup>70</sup> Schlegel, Friedrich, 1958 ff., Bd. XII, s. 377, se Polheim, Konrad, 1966 s. 57.

<sup>71</sup> "A cause de ce qu'elle parle, ladite jouissance, lui, le rapport sexuel, n'est pas", Lacan., 1975, s. 57; Kittler, 1980, s. 146f.

## Man måste vara absolut modern

Friedrich Kittler intervjuad av Otto Fischer och Thomas Götselius

*Friedrich Kittler (f. 1943) är sedan 1993 professor i mediernas estetik och historia vid Humboldtuniversitetet i Berlin. Han är författare till den banbrytande mediehistoriska studien Aufschreibesysteme 1800/1900 (1985, 3:e omarbetade upplagan 1995), som även föreligger i en amerikansk version, under titeln Discourse Networks 1800/1900 (1990). Andra böcker är Grammophon Film Typewriter (1986), som utvecklar Aufschreibesystemets 1900-del, och uppsatssamlingen Dichter – Mutter – Kind (1990), där Kittler analyserar kanoniska tyska texter från Lessing till Hoffmann med kärnfamiljens tillblivelse omkring 1800 som utgångspunkt. I hans senaste uppsatssamling Draculas Vermächtnis. Technische Schriften (1993), är det 1900-talets kommunikationsteknologiska utveckling från filmen och grammfonen fram till våra dagars digitala kommunikation som står i centrum.*

*Tidskrift för litteraturvetenskap: – Michel Foucault kallade Nietzsche för den siste filosofen, och du har i din tur utnämnt Foucault till den siste historikern. På samma sätt skulle man kunna se dig som den siste litteraturvetaren, eftersom din bok Aufschreibesysteme 1800/1900 indirekt får litteraturvetenskapen att framstå som en seglivad restprodukt från det tidiga 1800-talets läs- och skriftpraktiker. Du arbetar i en nietzscheansk, genealogisk anda, där en av ambitionerna är att frilägga de dolda historiska förutsättningarna för den disciplin som det egna tänkandet sprungit fram ur, något som bara blir möjligt om man placerar sig bortom det egna ämnets tradition. Men att placera sig bortom denna är detsamma som att kritiskt förtydliga dess historiska begränsningar utifrån en senare fas i tänkandets historia; det vill säga att uppenbara dess ”slut”. Innan vi går närmare in på ”litteraturvetenskapens slut” skulle vi vilja vända på perspektivet och fråga dig hur litteraturvetenskapens ”begränsning” såg ut för din egen del.*

*Friedrich Kittler: – Sett ur traditionell disciplinär synvinkel är det förhållningssätt*

ni beskriver kanske en aning suicidalt. Ett av argumenten som riktades mot mig i samband med kontroversen kring *Aufschreibesysteme* var att jag sågade av den gren jag själv satt på, det vill säga litteraturvetenskapen. Detta är naturligtvis en risk man utsätter sig för, men det är bättre än att sjunka djupt ner i sin stol och få sittfläsk. Själv började jag studera litteratur i Freiburg, men eftersom jag inledningsvis inte var särskilt road av det bytte jag till filosofi, närmare bestämt till Heideggers filosofi. Utan tvivel var hans skrifter om teknologi betydelsefulla för mig, men att tala om Heidegger i den akademiska filosofins kontext innebar på den tiden att tala om Heidegger på heideggerianska, och detta fanns jag outhärdligt. Till det kom min besvikelse över ett filosofiskt teoretiserande som alltjämt uppehöll sig vid "anden" och "idéerna" och så vidare, vilket till slut fick mig att återvända till germanistiken. För enligt mitt sätt att se är bokstäver i alla fall något existerande. Det finns ingen mjukvara, men det finns hårdvara; det vill säga att de gränssnitt som medier presenterar för oss alltid är illusoriska, eftersom alla styrande strukturer etableras i själva teknologin. För mig var bokstäverna bara en annan sorts hårdvara.

Tfl: Niklas Luhmann har någonstans sagt att "det finns ingen postmodernism, det enda som finns är den moderna posten". Med andra ord: det som framför allt definierar vår situation är inte någon obestämbär postmodern *Zeitgeist*, utan i stället de materiella, mediala betingelser som definierar villkoren för vår existens som kommunicerande individer. På en teoretisk nivå förutsätter en sådan analys ett skifte från textteori till informationsteori. Först utifrån en sådan blir det möjligt att identifiera bokstäver som hårdvara. Men detta steg är knappast självklart för en litteraturvetare. Hur kom du att ta det?

FK: – Delvis ligger det i familjen. Min bror var djupt involverad i utvecklandet av radarteknologi under andra världskriget. Själv intresserade jag mig mycket för elektronmusik på 70-talet. Jag köpte chips, transistorer och en lödkolv och byggde mig själv en moogsynth. Detta var en så hård, en så naken introduktion till den tidens teknologi att jag började känna mig obekvämt med de två åtskilda rummen i min lägenhet. I det ena rummet åt jag, lödde jag och arbetade med alla elektroniska sakerna, och i det andra rummet hade jag alla bokliga saker som hörde till germanistiken, och till slut försöker jag sätta ihop alltsammans. Resultatet blev *Aufschreibesysteme 1800/1900*. Som ni vet innebar detta i topografiska termer en flytt från Freiburg till Bochum, och från Bochum i sin tur hit till Berlin. Professuren i Berlin innebar för mig ett unikt tillfälle att byta inriktning och att inte längre behöva vara germanist; i stället kunde jag mer eller mindre själv bestämma hur mitt ämne skulle benämnas, och det blev som bekant mediehistoria, en term som inte var så vanlig för fyra, fem år sedan. Ja, det var naturligtvis inte jag som uppfann medieteorin, det var McLuhan och andra, men under etiketten mediehistoria försöker jag närma mig de mediala frågeställningarna på ett mera akademiskt vis än han hade gjort. Naturligtvis var det en verklig utmaning

att byta inriktning vid femtio års ålder och starta om på nytt en andra gång.

Tfl: När man läser dina tidiga arbeten från 1970-talet, till exempel den viktiga essän "Vergessen", finner man att frågan om mediet ännu inte väckts. I stället är den centrala frågan diskursens status. Har en text en transhistorisk meningspotential eller är dess meningsproduktion historiskt villkorad av de praktiker och institutioner som reproducerar den? Du kritiserar det förra antagandet, som är hermeneutikens, och förespråkar i stället det senare, som är diskursanalysens. Som vi ser det gör du här en mycket viktig insats genom att utveckla en metodologi för hur man framgångsrikt ska kunna analysera litteratur med hjälp av Michel Foucaults diskursanalytiska verktyg.

FK: Som ni vet så var den tyska doktrinen om "immanente Werkinterpretation" kanske ännu mera immanent än den "close reading" som utvecklades samtidigt vid Yale och Harvard. Den här hermeneutiken var inte obegåvad så länge den hade ett inslag av heideggersk aggressivitet, men när Staigers och Gadamers generation blev borgerliga - i ordets starkaste bemärkelse - så blev den en form av bekräftande av existerande värden i den europeiska traditionen. Så var i synnerhet fallet inom germanistiken. I romanistiken fanns Ernst Robert Curtius med hans osannolika kunskaper om medeltiden med mera, så där var det bättre. Jag sysslade en del med fransk litteratur vid den här tiden och fick impulser från det hållet.

I samband med 1968 och kanske redan något tidigare gjorde historien comeback, vilket var intressant och viktigt, men i en mening konstruerades denna historia fortfarande utifrån heliga texter, och om inte så blev det fråga om sociologi i dummaste bemärkelse. Okej, mekaniska vävstolar omnämns en gång hos Goethe - det finns femtio volymer Goethe - och på det viset kan man få in proletariatet hos Goethe, men å andra sidan går då texterna förlorade. Jag tror att min generation har något av en förpliktelse att å ena sidan arbeta med texternas historicitet, och å den andra att förstå att denna historicitet är *texternas* egen historicitet, vilket innebär att med Foucault ställa sig frågan när begrepp som författarskap och intellektuell äganderätt kom att knytas till texter. Vi upplevde att frågan om författarskapets, eller i dag mjukvarucopyrightens, historicitet, är mera relevant för litteraturhistorien, än frågor om läsarsociologi och dylika ting, och därifrån var inte steget långt till teknologin, om man bara föreställer sig sådana saker som författarskap och arkivering i Foucaults mening, det vill säga som tekniska procedurer. Men hos Foucault var inte detta så utarbetat, han syftade mot en teknik, men han letade inte efter någon maskin bakom den, så det var något som måste göras.

Tfl: - Foucault, Lacan med flera franska tänkare dyker upp redan i dina tidigaste arbeten från 70-talet, vilket i dag kan förefalla naturligt. Men vad vi kan förstå var det inga självklara referenser i den tidens tyska akademiska värld.

FK: – Det så kallade poststrukturalistiska tänkandet fungerade bra i de akademiska marginalerna och gränsländerna, men det togs inte väl emot i det då rådande tryckmonopolet, som representerades av Suhrkamp i Frankfurt, med Habermas som den viktigaste censorn. Här gjorde man allt för att stoppa detta slags tänkande, och som ni kanske vet hindrade Habermas personligen en översättning av Deleuzes och Guattaris *Mille plateaux*. Och det var först när hans dotter Rebekka Habermas som student i Konstanz blev involverad i diskussionen om fransk filosofi, som hon tvingade sin far att skriva en bok där han tog upp diskussionen med de här tänkarna. Så man kan säga att "poststrukturalismen" introducerades nerifrån och upp, med ett första genomslag på akademisk gräsrotsnivå.

Sedan tillkom naturligtvis också de politiska implikationerna. Franskt tänkande var en av de få möjliga vägarna för att återintroducera Nietzsche och Heidegger i efterkrigstidens Tyskland, och de som var emot en sådan återintroduktion bekämpade den flitigt, såväl i förbundsrepubliken som i DDR. Här i Berlin var min företrädare djupt involverad i att inte publicera Nietzsche i DDR.

Tfl: – I Tyskland förefaller de franska influenserna ha fört med sig ett annat sätt att närma sig litteraturstudiet, än vad som varit fallet i exempelvis USA, där det i en mening i hög grad alltså varit fråga om "close reading", om än med andra förtecken. På tysk botten har i stället den viktigaste konsekvensen av receptionen av fransk teori varit, att det möjliggjort en omorientering i riktning mot mediehistoria och medieteorier.

FK: – I den amerikanske receptionen av "poststrukturalismen" har tonvikten legat på Derrida, helt enkelt därför att de historiska frågor Foucault ställer inte på ett enkelt vis kan transponeras från Frankrike under "l'ancien régime" till USA, och bara mycket flitiga och arbetsamma amerikanska forskare som till exempel Jonathan Crary har använt sig av Foucault och därmed kunnat upptäcka ganska annorlunda forskningsfält. Och detta är forskning som måste göras även där. Sedan kan man ju med Derrida, särskilt om man är en mer eller mindre passiv mottagare av Derridas skrifter, mycket lätt skapa sig en egen självgående citatmaskin.

Vad gäller den tyska receptionen, så tror jag att tvånget att konfrontera den tyska historien har tvingat oss att arbeta mer intensivt med de historiska frågeställningarna. Jag måste erkänna att jag upplevde ett litet obehag, "Unbehagen der Kultur", eller "Unbehagen mit Foucault", när saker och ting framstod som så stroboskopiskt sammanvävda med varandra som han ibland hävdade, men samtidigt var de perspektiv hans texter blottlade naturligtvis inspirerande. Eftersom jag inte letade efter en *Geistesgeschichte*, så var jag tvungen att leta efter en teknisk historia. Och här finns tveklöst ett stort misstag eller i alla fall en asymmetri i *Aufschreibesysteme*: i systemet 1800 alluderar jag bara på tekniken som någonting i systemets utkant, och tar den inte på det allvar den förtjänar, och så, plötsligt, i 1900-avdelningen, så dyker tekniken upp, nästan som ur det blå. Hade jag

skrivit den idag så hade jag tittat närmare på sådant som litografin, som utvecklades som en möjlighet till billig bildreproduktion i journaler och illustrerade tidningar. I den tredje upplagan av *Aufschreibesysteme* så tittade jag lite på hur typografin förändrades kring 1800, vilket var avsevärt.

Men i annan mening så var naturligtvis boken väldigt originell och dess brister är en del av själva boken, för ingen hade gjort på det sättet förut.

Tfl: – Vi skulle vilja ställa en mycket enkel fråga, som på samma gång kanske är mycket komplex. Vad är, om man nu tar det från början ett "Aufschreibesystem", i teoretiska termer? Varför är det just ett *system*? Om man jämför dina arbeten med till exempel Foucaults, så finner man att begreppet system egentligen aldrig dyker upp hos honom, men här har du uppenbarligen valt en annan väg. Varför?

FK: – En första del av svaret är ju närmast ironisk, som ni vet. Begreppet "Aufschreibesystem" är ju detta underbara ord som myntades av den berömde galne tysken Schreber, som ju bland annat Freud intresserade sig för. När jag hade skrivit boken upptäckte jag för övrigt att min farfar tillbringat en liten tid på samma mentalsjukhus.

Jag är inte längre författaren till denna bok, men system var nog avsett att förstås också i halvt allvarlig mening, om än kanske inte helt och hållet i hegelsk bemärkelse. Själv upplever jag visserligen Hegel som en underbart konkret människa; allt han säger tas på största allvar, och han är ute efter sakernas innersta logik, så för mig fanns det ingen anledning att attackera Hegel i bokens själva titel.

Frågan om systemet är emellertid i sista hand en fråga om teknologi. Efter hand som jag blev mer och mer förtrogen med tekniska system kom jag faktiskt att se saker och ting på det sättet, och i boken hade jag från början till och med en sorts kretskortsliktande skiss för att visa vad jag menade. Ser man det på enklast möjliga vis utgör nedskrivningssystemet en internaliserad och därför närmast omärklig källa till all information kring 1800, och denna information måste överföras, förstärkas och slutligen lagras i ett mera beständigt medium än den mänskliga rösten. Allt detta kunde jag se som en sorts hårdvara, eller helt enkelt ett system. I den andra avdelningen finns det så många öppna frågeställningar, och jag var inte säker på att jag kunde konstruera en hårdvara för denna del. I den första delen var jag dock fast övertygad om att systemet faktiskt fungerade på det sätt jag just nämnt, och jag lyckades ju också finna ett antal trevliga belägg och citat för att underbygga mina anspråk. Det finns ju som bekant inga egentliga bevis i sådana här frågor.

Tfl: – Foucaults *Les mots et les choses* har ofta kritiserats för att den inte förmår förklara de epistemiska skiftena. I din bok spelar ju den medieteknologiska utvecklingen en avgörande roll för att åstadkomma skiften mellan olika nedskrivningssystem. Är det kanske i själva verket just medieteknologin som är den felan-

de länken i *Les mots et les choses*?

FK: – Jag har ofta funderat över den saken, men jag har inte haft tid att skriva en lång artikel eller bok om det; det skulle ju också innebära att gå igenom hela Foucaults författarskap en gång till för att försöka fånga in det. I sin analys försökte Foucaults ta fasta på homologier och strukturlikheter mellan olika vetenskapsfält; i min bok däremot så var ju allting, från första sidan till den sista, relaterat till skriftmediet på ett sätt som i någon mån bidrog till dess mera systematiska karaktär. Det här var också min lösning på de bekymmer jag hade med de sociologiska läsningarna av Goethe: jag medger att mekaniska vävstolar är teknologi, men om skrivandet självt kunde ses som en teknologi i själva hjärtat av den höglitterära traditionen, då skulle teknologi spela en betydligt mera dramatisk roll i litteraturteorin.

Jag är annars tämligen övertygad om att vad Foucault kallar "le tableau de baroque", det vill säga det klassiska epistemet, kan sättas i samband med Gutenberg, så länge man inte bara ser Gutenberg som den som mekaniserade skriftreproduktionen, utan också som den som gjorde det möjligt att förmedla tekniska teckningar och ritningar från generation till generation på ett störningsfritt vis. Min hustru arbetar med Vesalius, som ju introducerade dissektionen och lade grunden till den moderna anatomin, och hos Vesalius reproduceras de schematiska bilderna av människokroppen med gutenbergska medel. Även om det inte rör sig om begreppsliga "tablåer" i Foucaults mening, så menar min hustru och jag att man var tvungen att ha riktiga tryckta tablåer innan man kunde utveckla en cartesiansk tanke om hur relationen mellan idéer och utsträckta föremål såg ut. På samma sätt tror jag att de speciella problemen i det transcendentala epistemet kring 1800 kan sättas i relation till en sorts gutenbergska "överkill" vad gäller tryckta böcker. Informationsflödet tvingade fram ett nytt "hyperlänksystem", en ny sorts "tableau de tableaux" i en mening. Men denna "tableau de tableaux" kan inte själv vara en "tableau" längre, utan måste utgöras av något annat sätt att ordna föremålen. Ta till exempel dessa fascinerande och intimt interrelaterade händelser i Frankrike under Napoleon: under sitt italienska fälttåg lät Bonaparte med biträde av sin gode vän, den snillrike geometrikern Gaspard Monge, systematiskt plundra landet på konstföremål, och i Tyskland förfor Napoleon på samma sätt. Otroliga mängder målningar, böcker, manuskript, relikier och så vidare, kom helt plötsligt att flyta fritt, och det fanns ingen "tableau" att inordna dem i längre. Tidigare hade till exempel målningar ordnats tematiskt: det fanns ett rum för historiemåleri, ett annat för naturmåleri, ett tredje för stilleben, ett fjärde för religiöst måleri, och nu kom i stället detta överflöd, denna "överkill" av data att frambringa kronologin som det enklaste och mest primitiva viset att ordna dem på.

Det här skulle vara ett trevligt, inte så transcendentalt, sätt att se på den historiens/historievetenskapens uppkomst som Foucault beskriver, och allt det här är egentligen medieproblem. Samtidigt vill jag tillägga att detta resonemang naturligtvis inte utgör hela svaret, men det är symptomalt för mitt perspektiv.

Tfl: – Allt det här är egentligen medieproblem, säger du. Det väcker frågan om mediebegreppets teoretiska status. Hur skulle du vilja definiera ett medium? Enligt McLuhan är ett mediums innehåll alltid ett annat medium och det är en föreställning som förefaller oss ha varit viktigt också i ditt arbete.

FK: När jag först använde begreppet hade jag egentligen ingen definition till hands, men så länge man talar om tekniska medier dyker definitionsproblematiken knappast upp, där är alla överens och vet vad tekniska medier är. Först om man försöker generalisera och inkludera inte bara informationsmedier, utan också transportmedel, som vägen, järnvägen och så vidare, så hamnar man i de här lite diffusa marginalerna där ingen längre vet säkert. I Marshall McLuhans brev finns ett underbart ställe, där han just innan han står i begrepp att publicera *Understanding Media*, skriver till en vän: ”kan du tänka dig, i sista minuten så har jag i den här boken kastat in klockan, pengarna och alla de här tokiga medierna”. De klassiska medierna radio och tv var naturligtvis vad det handlade om i den ursprungliga idén till boken, och så i sista minuten så slänger han in allt det här som senare gjorde honom berömd, och hade det inte varit för det så hade han kanske bara förblivit en god litteraturforskare.

Jag menar att det är nödvändigt att tala även om sådana saker som järnvägar och telegrafer och deras nära korrelation, och om postväsendet, som min yngre kollega Bernard Siegert skrivit en så underbar bok om postväsendet på Kafkas tid. Men kanske har vi här att göra med koncentriska ringar: i centrum har vi alla dessa centrala teknologier för bearbetning, lagring och överföring av data, och i marginalen uppstår det en rad kompromisser mellan teknologin och resten av världen. Jag tror att forskningen nuförtiden är överens om att någon form av ledmedium historiskt kan förknippas med varje problem: man kan fastställa hur skriften i det antika Grekland kom att bli en förutsättning för demokratin och så vidare. Det här är någonting som Niklas Luhmann, liksom medeltidsforskare, egyptologer med flera tittar på.

Tfl: Den historia du skriver arbetar med diskontinuitet, där systemet 1900 ersätter systemet 1800. Varje kulturellt moment determineras ytterst av en medial och diskursiv infrastruktur, och mot den bakgrunden framstår till exempel den hermeneutiska kontinuiteten inom humanvetenskaperna, för att ta ett exempel som ligger nära till hands, närmast som ett sorts fantomfenomen, en restprodukt utan egentlig funktion i senare nedskrivningssystem. Vore detta ett riktigt sätt att karaktärisera din historiesyn?

FK: - Själv är jag historiker, och befinner mig egentligen inte så långt ifrån Burckhardt och hans gelikar, så jag tror att ingenting egentligen kan återkomma. Endast formella strukturer kan återkomma, eller intellektuella modeller i liten skala. Så kan man exempelvis se hur bokrullen, i motsats till kodexen, helt klart



återvänder som formellt koncept i form av filmen mot slutet av 1800-talet, men ta å andra sidan till exempel Simon Stevin och upptäckten av de reella talen, något som var av stor betydelse för Descartes filosofi. Reella tal lät sig inte återkallas på samma sätt som man exempelvis återkallade ediktet i Nantes: det var lätt för kungen att säga att protestanternas religionsfrihet kommer att återkallas från och med i morgon, men hur återkallar man reella tal? I dag är det ingen som funderar över reella tal längre; det är i stället binära tal, som i sin tur bara utgör en underklass av de reella talen, som vi intresserar oss för. Det är de här talen som i en mening definierar vårt vardagsliv och allting som skall bearbetas i våra maskiner måste ner i de binära talens prokrustesbädd. I *Aufschreibesysteme* var det säkert något av en brist att jag inte tog en sådan hänsyn till matematikens historia som den förtjänade, och även om där förvisso fanns ett par hänvisningar till Bolzano och Euler, så står allt mycket klarare för mig idag. Sedan var ju studien också en germanistisk habilitationsskrift, och jag var ju tvungen att ta hänsyn till vissa formella kriterier för hur man skriver tysk litteraturhistoria, och att utifrån föra in teknik och matematik i den välkända historien hade varit svårt. Det var svårt nog som det var att få boken antagen som habilitationsskrift, jag tror att siffrorna vid fakultetsomröstningen i Freiburg fördelade sig ungefär 18-17 eller något liknande.

Nu drömmer jag om en bok om Descartes och upptäckten av algoritmen, den upptäckt som sedan möjliggjorde de moderna medierna. Redan Robert Musil påpekade att det i fonografen finns en inbyggd matematisk modell som gör att vi kommer att se musik som frekvens och inte som röst. Med utgångspunkt i det här tror jag att ett sorts nedskrivningssystem bestående av tekniker, matematiker, filosofer och musiker omkring 1640 fram till 1700 skulle kunna konstrueras. Jag tror då också att mina väl hastiga omdömen om den gamla lärdomsrepubliken i *Aufschreibesysteme* skulle kunna korrigeras. I *Aufschreibesysteme* börjar jag ju egentligen omedelbart med det nya kunskapsparadigmet och uppbrottet från lärdomsrepubliken under de sista årtiondena av 1700-talet, och avstår medvetet från att tala om vad som föregått. I dag tror jag däremot att jag har tillräckligt på fötterna för att ge en annan bild, men nu är det å andra sidan ingen som är intresserad. Alla frågar i stället: hur är det med nedskrivningssystemet 2000? Och jag svarar: jag är ledsen, men ingen kan skriva det, för det första av välkända skäl som Foucault framhållit: vi har inte tillgång till vårt eget arkiv, och för det andra eftersom just själva idén att skriva ett sådant system är en smula problematisk med hänsyn till våra maskiner: så länge vi talar om skrift tenderar vi att glömma allt elektroniskt och till och med elektriskt som sker i hårdvaran.

Tfl: – Att vi inte har tillgång till vårt eget high tech-arkiv är förstås problematiskt, men samtidigt är frågan om inte datormediets genomslag ger oss en ny tillgång till historien, i den meningen att vi tvingas formulera nya frågor som i sin tur påkallar nya svar. I din läsning av Faust beskriver du hur Goethe i ljuset av en ny hermeneutisk praktik låter Faust analysera lärdomsrepublikens antikverade for-

mer för textumgänge, och själv beskriver du mötet med den elektroniska informationsteknologin som avgörande för din ansats att avtäckta Goethetidens mediala och diskursiva infrastruktur. För att formulera detta teoretiskt: i vilken utsträckning gör vår samtids diskursiva nätverk tidigare nedskrivningssystem eller diskursiva nätverk synliga just som system?

FK: – Jag tror exempelvis att datorer är så gott som nödvändiga för att vi i dag skall kunna omformulera vår uppfattning om historien. Teoretiskt kan vi se på vad sätt tidigare epoker avviker från de villkor som bestämmer vårt eget läsande och vårt eget sätt att arbeta. Detta blev tydligt på ett mycket dramatiskt sätt för mig när jag fick tillfälle att hålla Goethes penna, detta enkla instrument, i min hand. Från början var jag dock inte så djupt engagerad i det här med datorer som jag är idag, men den bisarra, biografiska, relationen mellan Alan Turing och hans tidiga skrivmaskinsexperiment och senare den universella Turingmaskinen, datorns föregångare, var någonting som fascinerade mig och som demonstrerade hur skrivmaskinen kunde användas nästan som ett numeriskt verktyg, eller som någonting där bokstäverna blev beroende av sina positioner på tangentbordet, nästan som i det indo-arabiska siffersystemet. Jag tror att man kan upptäcka en sorts strukturalism i det här, och jag tror att det är någonting som också kan upptäckas i Foucaults passage om skrivmaskinen i *L'archéologie du savoir*. Där förblir det dock en digression som oförmedlat dyker upp, och ingen kunde förstå varför han helt plötsligt talade om skrivmaskiner. Mot bakgrund av de vägar min egen utveckling har tagit, framstår det däremot som självklart att skrivmaskinen har en plats i den här historien.

Nedskrivningssystem är inte bara någonting vi kan analysera i det förflutna, de utgör pågående intellektuella, kulturella processer, och de har alltid en tendens att dölja vad som föregår dem. Tänk till exempel på de attacker mot det gamla universitetsväsendet och dess former för kunskapsumgänge som Goethe låter Faust formulera i tragedins inledning, och som i själva verket är djupt orättvisa: det gamla europeiska universitetet var en stor uppfinning och man kan inte avfärda det på det sätt som Faust gör. Uppgiften i den nuvarande situationen är därför att hålla kontakten med alla dessa trösklar och märkliga situationer i vårt intellektuella förflutna. Vi får inte glömma bort det, för annars kommer dagens nedskrivningssystem att förvandlas till någon sorts databank, eller äganderättskyddad mjukvara ägd av Bill Gates. Men för att kunna upprätta denna kontakt med det förflutna måste vi i någon mening uppfinna det igen, och här kan jag sympatisera med den anglosaxiska nyhistoricismen: det gäller att lägga tonvikten annorlunda vid betraktandet av det förflutna. Mentalitetshistoria var ju trevligt, men i dagens dramatiska situation förefaller den ändå en smula borgerlig: kanske är det överflödigt att tala om vad varenda bonde kände i Europa under medeltiden, och viktigare att analysera hur kunskap inhämtades, överfördes och producerades.

Tfl: I *Aufschreibesysteme* så är ditt intresse för litteraturen metodologiskt betingat: litteraturen som sådan är av liten eller ingen betydelse utanför systemet 1800, men samtidigt är det ju litteraturen som gör det möjligt för dig att avkoda inte bara detta nätverk, utan även systemet 1900. På något sätt förefaller det som litteraturen fungerar som en diskurs över diskursen. Litteraturen verkar följaktligen vara av en paradoxal karaktär: å ena sidan är den överflödig, å den andra sidan är den själva nyckeln till systemet.

FK: – När jag skrev boken låg det nog en aning bortom min intellektuella förmåga att göra riktigt reda för det här problemet. Jag gjorde mitt bästa för att placera diskussionen om litteraturen i mittdelen av avsnittet om 1800, just för att understryka dess centrala roll för systemet i dess helhet, och på motsvarande sätt så koncentrerade jag litteratordiskussionen till den sista delen av avsnittet om 1900 just för att i någon mån understryka dess marginella förhållande till systemet. Annars tror jag faktiskt numera att det här är en punkt där jag i all artighet önskar distansera mig själv från vänner som Jacques Derrida, för vilka litteratur och filosofi alltjämt spelar den här rollen av en självreferentiell och självreflexiv diskurs över diskursen, och därigenom alltjämt tillskrivs en central roll.

Tfl: – Skulle det då vara möjligt att i den nuvarande situationen hävda, att denna metafunktion som litteraturen en gång innehade i egenskap av diskurs om diskursen, har övertagits av något annat medium?

FK: - Jag instämmer fullkomligt med den sene Foucault när han talade om litteraturens korruption under nuvarande förhållanden, där varje professor producerar en ny teori om romanen, som hans tämligen begåvade studenter sedan omsätter i litterär praktik, varefter professorn skriver en liten artikel i *Frankfurter Allgemeine Zeitung* eller *Dagens Nyheter* och prisar sin student. Detta är korrupt och Foucault uttryckte det precis så här. Jag talar inte så mycket om litteratur längre, för det är så här det går till. Vad jag föreställer mig särskiljer sig de doktorsavhandlingar som produceras här under min och ett antal begåvade kollegers ledning, om jag så får säga, är att de misstror den här effekten, medan andra kolleger verkar uppmuntra sina studenter att i någon väldigt fånig modern, feministisk eller icke-feministisk, roman, återupptäcka precis vad författaren har fått från någon feministisk eller icke-feministisk teori, och detta är ju naturligtvis rent tautologiskt.

Men för att återvända till frågan om det finns någon sådan metafunktion i dagens situation: i en väldigt praktisk bemärkelse så tror jag att datavetenskaperna, när de är praktiskt, snarare än alltför akademiskt, orienterade, åtminstone känner behovet av att fylla en reflexiv funktion. Det är deras uppgift att möjliggöra kompatibiliteten mellan formellt separerade dataflöden; de måste arbeta med frågor kring gränssnitt mellan exempelvis television och radio och så vidare. Men vad datavetenskaperna erbjuder är naturligtvis inte ett svar i traditionell mening

på de frågor som en sådan här metafunktion har att hantera, de erbjuder i stället ett tekniskt redskap, ett verktyg som visserligen till viss del är politiskt format, och som fungerar bestämmande för människor, men det är ju inte någon öppen diskussion i Habermas' bemärkelse. Och jag tror att det åtminstone i den rådande situationen vore fel att i dessa vetenskaper vilja se en sorts instans för kritisk reflexion i traditionell sociologisk bemärkelse.

Sociologin har ju i ett halvt århundrade försökt vara det vetenskapliga centrumet för varje diskussion som pågår i samhället, men sociologin har nuförtiden sina egna problem med det väldigt humanistiska begreppet "samhälle". Vad kan sociologin egentligen göra när de avgörande "aktörerna" är mjukvaruproducenter? Jag tror att det mest kritiska fallet är Niklas Luhmann: hans systemteori har lånat sina grundläggande modeller från cybernetiken och informationsteorin, men någonstans längs vägen tycks detta ursprung ha gått förlorat och systemteorin förblir lika humanistisk som mera traditionella sociologiska modeller, och har lika svårt som dessa att på allvar hantera frågan om den moderna medieteknologin.

Tfl: – Hur skulle du mot bakgrund av dagens situation vilja formulera de etiska och kritiska implikationerna av den forskning du bedriver?

FK: – Det är naturligtvis en mycket svår fråga att besvara. Låt mig börja med att säga att det inte är någonting annat än ren arrogans att, såsom i allmänhet är fallet inom humaniora, tro att tjugofyra eller tjugosex bokstäver är tillräckligt för att beskriva dagens verklighet. Jag ser det i stället som en nödvändighet för en forskare att kunna röra sig mellan olika koder, med andra ord: man bör inte bara kunna skriva böcker, utan också programmera datorer, och så vidare. Jag tror att den yngre generationen med större lätthet kommer att hantera detta översättande mellan olika koder än min egen. Denna yngre generation har den unika möjligheten att redan från början röra sig obesvärat mellan de olika koderna. Datorn har ju också på allvar förändrat hela det akademiska livets infrastruktur, och för första gången sedan medeltiden fört samman vad man brukar tala om som de två vetenskapskulturerna. Nu arbetar de åtminstone under samma teknologiska betingelser, och avståndet mellan ett teknologiskt labb och till exempel en välutrustad arkeologinstitution är inte längre särskilt stort. Och på samma sätt kan man se hur till exempel fysiker numera utför sina experiment i datorsimulerad form, varför såväl naturvetare som humanister och samhällsvetare utför sitt arbete framför samma skärmar, och detta får naturligtvis konsekvenser. Just i dagarna planerar vi för övrigt något slags hemligt möte här mellan matematiker, datatekniker, kulturhistoriker och konsthistoriker, där ämnet är skrift, bild, tal, chiffer – utan att ta hänsyn till siffror kan man egentligen inte vinna någonting genom att sysselsätta sig med alla de här medieteknologiska frågeställningarna.

*Man måste vara absolut modern*

Vill man formulera implikationerna av saken på ett mera teoretiskt plan, kommer jag att tänka på den berömda rad hos Rimbaud som lyder: "Il faut être absolument moderne" - man måste vara absolut modern. Kanske skulle det kunna vara en etik?

Berlin 11.6.1998

## **Ett system med rätt att ljuga**

Jochen Hörisch intervjuad av Otto Fischer och Thomas Götselius

*Jochen Hörisch (f. 1951) är sedan 1988 professor i "Modern tysk litteratur och medieanalys" vid universitetet i Mannheim, där han också leder ett "Sonderforschungsbereich", ett större nationellt forskningsprojekt, inriktat på litteratur och medier. Förra året avslutade Hörisch en trilogi som kunde kallas en mediernas litteraturhistoria, där han undersöker hur litteraturen registrerar olika mediers uppgång och fall. Böckerna Brot und Wein. Die Poesie des Abendmahls (1992), Kopf oder Zahl. Die Poesie des Geldes (1996) och Ende der Vorstellung. Die Poesie der Medien (1999). Andra arbeten av Hörisch är habilitationsskriften Gott, Geld und Glück. Zur Logik der Liebe in den Bildungsromanen Goethes, Kellers und Thomas Manns (1983) och hermeneutikkritiken Die Wut des Verstehens (1988).*

Tidskrift för litteraturvetenskap: – Tysk litteraturvetenskap är i dag tämligen okänd för svenska litteraturvetare, och inte minst gäller det den mediehistoriska vändningen inom ämnet under det senaste decenniet. Därför vore det värdefullt om du kunde beskriva situationen inom ämnet sådan den var när du började dina studier och jämföra den med dagens situation. Hur skulle du vilja beskriva förändringen?

Jochen Hörisch: – Jag inledde mina studier med historia, filosofi och tysk litteratur i Düsseldorf 1971, där jag snabbt fångades av den tyska idealismen, av Kant, Fichte och Schelling. Jag lärde tidigt känna Manfred Frank och min lärare Herbert Anton var en av Gadamers elever, så det var knappast någon slump att jag snart blev en övertygad hermeneut. När jag sedan fick ett stipendium flyttade jag till Paris och bedrev ett slags vetenskapsturism under ett år. Jag följde Lacans, Foucaults, Derridas, Todorovs, Greimas och Genettes föreläsningar. Därigenom kom också mina intressen att förskjutas bort från hermeneutiken, till dess alternativa motsats, den nya strukturalismen, dekonstruktionen och den strukturella psy-

koanalysen. Jag tog intresset med mig hem, där jag på nytt sysselsatte mig med den tyska idealismen, och det kom så att påverka min doktorsavhandling, *Die fröhliche Wissenschaft der Poesie. Der Universalitätsanspruch von Dichtung in der frühromantischen Poetologie*, från 1976, där jag konfronterade de här tankemodellerna med kanoniska texter i den hermeneutiska tyska litteraturvetenskapen.

Min egen utveckling är visserligen inte typisk, men den är beskrivande för situationen. I början av 70-talet hade tysk litteraturvetenskap problem, men produktiva sådana. Där fanns "immanente Werkinterpretation", Emil Staigers och Wolfgang Kayzers tradition, där fanns den kritiska teorin, där fanns Freud, och där fanns begynnelsen av det som skulle bli den strukturella litteraturanalysen. Det var kort sagt en produktiv konstellation: nya teorier utmanade samtidigt som de gamla teorierna fortfarande var intakta, varför vi följaktligen fick se en hård strid mellan gammalt och nytt. Situationen var mycket tydlig och inte särskilt komplicerad, vilket var en fördel. Vi hade en vänsterflygel och en högerflygel, revolutionärer och traditionalister. Å ena sidan uppstod allianser mellan psykoanalys, strukturalism och kritisk teori och å andra sidan mellan hermeneutiken och den verkimmanenta kritiken. Mot slutet av 70-talet blev emellertid teoriutvecklingen väldigt komplex, och som en följd av det är det svårt att beskriva dagens situation i samma schematiska ordalag som man kan göra med 70-talet. Det saknas helt enkelt paraplybeteckningar som kan göra samtiden rättvisa.

Tfl: — Vi ska strax återkomma till dagens situation, men först kanske det kunde vara intressant att säga några ord om poststrukturalismen så här i efterhand. I Sverige introducerades den inte utan framgång, men kom inte att få någon tydlig institutionell förankring. Du har själv varit med och introducerat poststrukturalismen i Tyskland. Har framgången varit större här?

JH: — Originellt nog vill jag svara både ja och nej på den frågan. Ja, därför att jag förstås anser att vi är poststrukturalismen tacket skyldiga för några av de senaste decenniernas mest intressanta studier – bra böcker, verkligt bra böcker av Friedrich Kittler, Manfred Schneider, Karl-Heinz Bohrer eller Norbert Bolz. Det vore följaktligen fel att säga att tysk litteraturvetenskap i dag är i kris, för det är inget fel på produktiviteten, komplexiteten eller den teoretiska intelligensen. Nej, därför att de vänner och kolleger jag just nämnde trots allt är outsiders. Av ämnets 120 professorer är det bara en handfull som innehas av poststrukturalistiskt eller dekonstruktivt orienterade forskare, och av dem jag nämnde så har flera rört sig vidare mot generell mediateori och arbetar alltså över huvud taget inte längre med litteratur. Jag tänker då främst på Kittler och Bolz.

Apropå litteraturvetenskapens kris vill jag parentetiskt tillägga att det naturligtvis finns en kris, men att den ingenting har med poststrukturalismen att göra. Den gäller ämnets relevans. Frågan 'varför gör vi det vi gör?' har blivit allt svårare att svara på.

Tfl: – Den forskning som sprungit fram ur de poststrukturalistiska grundtexterna har fått en helt annan karaktär i Tyskland än, låt oss säga, USA. Hur ska man förstå det?

JH: – Jag har alltid fascinerats av att dekonstruktionen kom att bli så allmänt accepterad inom nordamerikansk humaniora. Ett tag tycktes ju i stort sett samtliga som sysslade med litteraturvetenskap, cultural studies eller genusstudier vara dekonstruktörer, och så var verkligen aldrig fallet här i Tyskland. Jag tror att det finns vissa slumpmässiga orsaker bakom det förloppet, nämligen den enorma genomslagskraft Derrida själv fick i USA. Det är en rent biografisk historia: Geoffrey Hartman och Paul de Man allierade sig och fungerade tillsammans som Johannes Döparen för Derrida. Att ämnet har utvecklats på annat sätt i Tyskland är däremot ingen slump. Man får inte glömma att universitetsdisciplinen *Literaturwissenschafts* funktion alltid har varit att producera statliga tjänstemän och lärare till institutionerna. I USA är universiteten oberoende på ett annat sätt, där har man inte alls den koppling till *Beamte*-produktion som vi har här. Amerikanernas system är inte så olikt klostersistemet under medeltiden: vi har benediktiner, cistercienser, franciskaner et cetera, och alla arbetar på sitt eget vis oberoende av varandra och samhället utanför. Här är vi kontrollerade på ett helt annat sätt. Det ligger ingen paranoia i ett sådant konstaterande, vår utbildningstradition, Humboldttraditionen, är helt enkelt annorlunda, och den förutsätter en mycket intim relation mellan universitet och stat.

Tfl: – Gamla pedagogiska modeller tycks vara osynligt närvarande i våra förment moderna institutioner. Foucault beskrev en gång Derridas sätt att läsa, hans textualisering av alla diskursiva praktiker, som det sista utbrottet för ett gammalt pedagogiskt regelsystem. I förlängningen av det skulle man kunna säga att den amerikanska dekonstruktionen bara var ännu en manifestation av ett gammalt pedagogiskt system och den läspraktik som grundlade det. Man uppdaterade sig teoretiskt men läspraktiken förblev densamma. I Tyskland har poststrukturalismen i stället kommit att ifrågasätta just läspraktiken, man har kritiserat den restlösa reduktionen av litteraturen till "text" eller "skrift" och i stället identifierat den som ett informationssystem bland andra informationssystem, ett medium bland andra medier. Som en konsekvens därav har den också förvandlats till mediestudier. Hur ska man förstå detta tyska intresse för mediet?

JH: – Jag kan bara instämma i den beskrivningen. Man ska inte glömma att dekonstruktion också betyder närläsning, den mycket, mycket nära läsningen, och att dekonstruktionen inbegriper en läsningens etik. Många påstår att dekonstruktionen är alltför teoretisk. Det stämmer helt enkelt inte. Det sätt som Derrida, de Man eller Werner Hamacher läser på har en affinitet med det bästa i den tyska ver-



kimmanenta kritiken eller den franska *explication du texte*-traditionen. Er beskrivning av den tyska utvecklingen stämmer också. I Tyskland förbyttes intresset för poststrukturalismen till ett intresse för medieanalys. Vi började med en analys av strukturen, sedan följde en analys av diskursen, och efter struktur och diskurs har nyckelbegreppet nu blivit medium. Denna utveckling är, menar jag, helt Friedrich Kittlers förtjänst. Hans arbete har haft ett mycket stort inflytande här. På den teoretiska nivån har vi vidare en intressant allians mellan dekonstruktion, poststrukturalism, diskursanalys och germanistik å ena sidan och Niklas Luhmanns systemteori å den andra. Detta är en utveckling som är helt specifik för Tyskland, i USA är Luhmann inte välkommen i dekonstruktiva kretsar, tvärtom ser man honom som en fiende.

Tfl: – Det för oss in på ditt eget arbete från senare tid, där både Kittler och Luhmann tycks oss vara viktiga utgångspunkter, Kittler genom själva den grundläggande fokuseringen av mediet, Luhmann genom det speciella mediebegrepp du konstruerar. Det har mycket litet att göra med Kittlers mediala materialism, där ett medium definieras som en teknologi som förmår lagra, bearbeta och överföra information. I stället är det fråga om de kulturella praktiker som är centrala för ett samhälle. Den första boken, *Brot und Wein. Die Poesie des Abendmahls* behandlar nattvardens uppgång och fall som medium, den andra, *Kopf oder Zahl. Die Poesie des Geldes* studerar pengarna som medialt fenomen, och den kommande boken, *Ende der Vorstellung. Die Poesie der Medien*, ska handla om vår egen tids elektroniska medier. Hur vill du själva definiera ditt mediebegrepp?

JH: – Min definition av begreppet medium är på en gång mycket abstrakt och väldigt konkret. Mediernas anspråk, uppgift och funktion är att göra det osannolika sannolikt. Det är osannolikt att Gud har en son, men genom nattvardens medium lär vi oss att acceptera det osannolika att han dog för oss. Det är osannolikt att det pågår ett nytt krig i Europa, men genom de elektroniska medierna får vi klart för oss att så är fallet. Detta är på en gång det kanske mest abstrakta och samtidigt mest funktionella sättet att definiera hur medier fungerar, och det är precis det som är vår uppgift, att ta reda på hur de fungerar. Resonerar man på det här sättet blir det också möjligt att ställa frågan 'började medieteknologin verkligen med 60-talskulturen och tv eller med grammofofonen och radion på 20- och 30-talet?'. Mitt svar är nej. Det existerar en mediernas förhistoria.

Tfl: – För en litteraturvetare framstår gärna skriften som mediet framför andra, och historiskt sett finns det ju en lång tradition av skriftreflexion i västerlandet, med begynnelse i Bibelns metaforiska likställande av Kristus och de alfabetiska tecknen, med A och O. Du anspelar ofta på denna tradition, men behandlar själv inte skriftmediet i dina böcker. Varför har du undvikit det?

JH: – Visst är skriften ett centralt medium och visst är Bibelns skriftmetaforer

intressanta, men andra har redan ägnat sig åt detta problem. Jag tänker till exempel på Derridas verk eller Jan Assmanns underbara studie om Bibelns skriftdimension. Min avsikt har i stället varit att undersöka vilka medier som är omöjliga att undvika. Vi får inte glömma bort att den allmänna alfabetiseringen och läskunnigheten i Europa på sin höjd har tvåhundra år på nacken. Jag menar att vi alltid överskattar skriften, att vi överskattar skrivandet, att vi överskattar läsandet — de är undantag, undantag i ett litet hörn av världen vid namn Europa. Det är under 18- och 1900-talet vi får läs- och skrivkunniga litterata befolkningar, och därigenom ett kulturellt skrift- och bokmonopol. Men det monopolet bryts redan mot slutet av 1800-talet genom uppfinnandet av fotografiet, grammfonen, filmen och senare genom radion och tv:n. På så sätt blir det bara några få decennier då alfabetiseringen och skrift- och bokmonopolet utgör grundvillkoren. Men vi inbillar oss att detta lilla undantag i tiden i detta lilla hörn av världen är normalfallet, vilket det alltså inte är. Följaktligen överskattar alla boken och det är därför jag försöker visa att andra medier, som är underskattade eller som inte ens ses som medier, i själva verket är viktigare. Därför har de hamnat i centrum för mitt intresse. Vilka är de medier som har makten att kräva ditt deltagande? Försök att undvika pengar i dag! Du kan kritisera penningen, men du kan inte undvika den. Pol Pot försökte förbjuda den, men se hur det gick! Försök att undvika nattvarden under medeltiden! Då tar du en risk, risken att förlora ditt liv. Försök undvika radio, tv och datormediet i dag! Det är omöjligt, du kan inte gå in i en affär utan att tvingas lyssna till radiomusik. I Tyskland har vi till och med en debatt om huruvida medborgarna juridiskt sett ska vara tvungna att känna till vad som pågår i samhället; i förlängningen av den tanken kräver staten att du har en tv. Och det är min poäng, de medier som vi inte kan undvika är de intressanta medierna. Men hur är det med skriften? Även om alla naturligtvis borde ha en dagstidning, så måste man inte ha det. På samma sätt måste man inte skriva brev eller gå på teatern etc.

Tfl: – Nattvarden, penningen och de elektroniska medierna kan vid ett första ögonkast tyckas ha mycket litet gemensamt, men samtidigt är det uppenbart att de alla, på olika sätt, i grunden präglar den kultur där de existerar. Förhållandet kan också formuleras filosofiskt. Medierna har nämligen det gemensamt att de besvarar den klassiska, filosofiska, metafysiska frågan: hur kan varat ha en mening, och hur kan meningen komma till uttryck i varat? Detta gör dem till vad du kallar "ontosemiologiska ledmedier". Detta är ju en frågeställning med fast förankring inte minst i den tyska idealismens tradition. Hur ser du på den historiska bakgrunden till frågan om meningens vara och varats mening?

JH: – Denna fråga, som ju är den filosofiska frågan par excellence, uppstår samtidigt som filosofin uppstår, det vill säga så tidigt som 700-talet f. Kr., med Thales, Anaximander, Herakleitos et cetera. Man finner den explicit formulerad hos Platon och Aristoteles. Vad jag uppmärksammat är att man precis vid samma tid,

i samma hörn av världen, uppfinner myntet, det vill säga penningen. Genom denna tvingas och tränas vi att tänka på ett abstrakt sätt. Pengarna är det medium som ger upphov till ett slags abstrakt tänkande, eller abstrakt, formell analys. Varför? Därför att saker som inte har något gemensamt – mina möbler, mina kläder et cetera – plötslig kan få samma värde. Pengarna ger upphov till en enormt abstrakt mediering! Vad jag menar är att när denna abstraktionsnivå har etablerats så kan man inte undvika abstrakta frågor, som exempelvis varför existerar varat och varför har varat detta värde och inte ett annat eller denna mening och inte en annan. För att vara så tydlig som möjligt och så kortfattad som möjligt kan man säga att penningen etablerar en korrelation mellan abstrakta värden – och värden är per definition alltid abstrakta – och konkreta ting. En korrelation mellan mening och vara alltså. Tänk på Herakleitos fragment ”Allt i utbyte mot eld och eld mot allt, liksom varor mot guld och guld mot varor”. Den mediering som pågår här är samma mediering som man åstadkommer med penningens hjälp. Det är som jag ser det mycket viktigt.

Vill man verkligen peka ut ett första medium är det förstås rösten, vilket kulturellt sett speglas i det talade Gudsordets status i Bibeln. Men efter rösten kom pengarna. Jag menar att pengar är det första massmediet. Rösten kan inte vara ett massmedium. Rösten finns bara i det här rummet eller på marknadsplatsen, men pengar kan finnas överallt. Penningen är en internationell kommunikationskod, den fungerar alltid, och även om jag inte kan tala kinesiska eller japanska kan jag handla saker i Shanghai eller Tokyo. Vad jag vill säga är att vi fick ett fantastiskt medium som man kallade pengar och samtidigt en stor revolution i tänkandet och kulturen.

Som sagt så överskattar vi alltid skriften, kommunikationen och den muntliga kommunikationen i allmänhet. Varför? Därför att kommunikationen, språket, det talade språket är mycket opålitligt; det är instabilt och det är inte särskilt precist och välfungerande. Därför behöver vi ett speciellt kommunikationsmedium för att lösa de problem vi har med språket. Vad som är fascinerande med penningmediet är att det bygger på den här enkla lilla koden: betala eller inte betala. Det är väldigt digitalt, det uppstår inga missförstånd, och man slipper det problem det innebär att man behåller de ord man ger till någon, att ordet alltid kan upprepas — de pengar jag har är de pengar du inte har, och det omvända gäller också, dessvärre. Jag menar alltså att penningen bland annat uppfinns för att vi ska kunna hantera våra språkproblem. Därför är jag också kritisk mot de moderna teorierna om den lingvistiska vändningen. Alla tror sig själva om att vara väldigt moderna, väldigt progressiva om de säger att 'det här är inte ett x-, y- eller z-problem, utan ett språkproblem i den mening Wittgenstein med flera formulerade det'. Jag hyser inte den övertygelsen, jag tror att vi överskattar språket. Det är därför vi har ikoner och fönster, alla dessa små löjligen, barnsliga tecken på våra skärmar. Och det är därför idéer om att undvika språket, om att inte kommunicera, att inte förlita sig på språket utan i stället komma bortom det, är ett tidstypiskt drag i postmoderniteten.

Tfl: – Dina studier om nattvarden och penningen fick oss att tänka på det berömda textstället hos Strindberg, som gav upphov till tryckfrihetsåtalet mot honom 1884. Novellen ”Dygdens lön” framställer en egentligen traditionell kritik av nattvarden som ett slags ”sken” eller fördunklande hokuspokus. Vad som är intressant hos Strindberg är emellertid att han för in penningen i den religiösa ritualens sfär – hostian kostar si och så, vinet kostar si och så. Genom att kontaminera nattvarden med penningen blir det också möjligt för honom att förbinda den med de sociala skillnaderna i klassamhället. I slutänden kommer därför nattvarden att framstå som en ritual som hyllar och befäster de hierarkiska sociala strukturerna.

JH: – Jag känner tyvärr inte till novellen, men motivet är inte så ovanligt. Det är starkt provocerande, men se på myntet och se på hostian, likheterna är slående redan i form och utseende! Båda är stämplade och för båda gäller att inte vem som helst har rätt att stämpla dem. Men affiniteten rymmer också en spänning. Redan Jesus berörde den genom sin kritik av penningens makt bland prästerskapet. I begynnelsen av Nya testamentet finner man en utpräglad konkurrens och ett slags tävlingssituation mellan penningens medium och religionens. Mot den bakgrunden är det naturligtvis mycket provocerande när litteraturen likt Strindberg likställer dessa medier. Men han är inte ensam om att göra det, Goethe, Dostojevskij, Oscar Wilde och i viss mening Flaubert gör det också. Vad det i själva verket handlar om här är att vi i nattvarden och penningen har två alternativa fokus på värdeproblemet. Om man utgår från nattvardsritualen, så har du genom den en relation till Ordet, till ditt eget vara och till din egen existens, som underförstår att existensen är en gåva från Gud. Utgår man i stället från penningen, som medlem i en pengakultur, så kalkylerar du alltid med brist. Det moderna kapitalistiska samhället är sannolikt rikare än något annat samhälle i historien, men ändå har vi alltid denna märkliga känsla av att ha för lite, av att vara fattiga: vi har inte tillräckligt med tid, bostäder, bilar, kvinnor. Vi är alltid fattiga i en speciell mening och i ett speciellt avseende, medan den grundläggande hermeneutiken i nattvarden samhälle opererar precis tvärtom. Som kristna är vi alltid delaktiga i ett outsinligt överflöd, som medlemmar i det kapitalistiska samhället är vi alltid mycket fattiga. Det som sker hos Strindberg och de andra författarna är en förblandning, där det kapitalistiska systemets knapphet projiceras in i hjärtat på den kristna kulturen: vad kostar hostian? Det är naturligtvis upprörande. Men varat och tiden *är* knappa. Och vi tvingas hantera denna knapphet och det gör vi med hjälp av pengar. Hade vi inte pengarna finge vi hantera den grundläggande bristen på ting, företeelser etc. på annat sätt, exempelvis genom att vara väldigt generösa, jag ger dig mina saker och du ger mig dina, eller på omvänt vis genom att stjäla, att ta det vi vill ha, att ge oss ut på plundringståg eller gå i krig. Den funktionella fördelen med penningen är att vi kan utväxla ting utan att slakta varandra, men det pris vi får betala är att knapphet uppträder överallt. Penningen är med andra ord bara en annan slags semantik.

Tfl: – Så långt har vi diskuterat de medier som enligt ditt synsätt präglar vår kulturhistoria, men vi har inte sagt särskilt många ord om litteraturens förhållande till dessa medier. Ändå kunde man beskriva din trilogi som en mediernas litteraturhistoria. I ett första steg handlar det om – och så långt följer du Kittler – att justera litteraturens betydelse i förhållande till andra medier, men i nästa steg återinsätts litteraturen i projektet som ett slags seismograf för de kriser och konvulsioner som ständigt drabbar övriga medier. Det är genom den skrivna litteraturen mediehistorien låter sig studeras. Detta har sin särskilda förklaring och det är också denna förklaring som gör ditt medieanalytiska projekt verkligt intressant. Litteraturen, menar du, är nämligen själv närmast ett antimedium. Den spelar inte på samma planhalva som de ontosemiologiska medierna och kan inte göra anspråk på att producera någon syntes av vara och mening. Den är och förblir ”sken”, men har just därför ett särskilt väderkorn för det skenbara i medierna. Vore det korrekt att beskriva litteraturen som mediet som aldrig kom till stånd?

JH: – Ja, alltsedan Hesiodos och Platon vet vi att litteraturen är ett system som har rätt att ljuga. Det skulle vara idiotiskt att säga till Shakespeare att du har fel, det eller det har aldrig ägt rum. Det är inte något argument mot Shakespeare. Det är heller inget argument mot Flaubert att påstå att madame Bovary inte begick självmord, det skulle bara vara ett löjligt påstående. Jag upphör aldrig att förvånas över det faktum att litteraturen accepteras som ett medium som inte gör något som helst för att förbättra sakernas tillstånd, att den bara är sken, att den har rätt att ljuga. Men om den nu inte gör något för att förbättra sakernas tillstånd, hur kan den då vara så fascinerande? Lyckligtvis hade Platon ingen framgång med sitt förslag att kasta ut diktarna ur idealstaten. Vi lär oss att acceptera litteraturen, och uppenbarligen har den en speciell produktivitet. Vad består denna produktivitet i? Alla system – och nu argumenterar jag med hjälp av Luhmanns systemteori – har sitt speciella problem. Vi har ett rättsväsende eftersom vi har konflikter. Vi har ekonomi eftersom vi har knapphet. Vi har — vadå? — alltså har vi litteratur. Jag skulle vilja svara som så, att eftersom vi har semantiska ambivalenser och obestämthet har vi litteratur. Enligt Luhmann har alla system sin rätta kod: betala eller inte betala, det är ekonomins kod; att förlora eller vinna processen, det är juridikens kod; vi genomför det eller vi genomför det inte, det är politikens kod. Litteraturens kod är ”stämmer” eller ”stämmer inte”. Det behöver inte vara sant, men om det är väl formulerat, om det är briljant, om det ”stämmer”, accepterar du det. I denna kod har vi ett annorlunda omdömes- och observationssystem. Litteraturens inre struktur är av det slaget att den alltid producerar alternativa observationer. Ingen ekonomisk teoretiker, ingen sociolog, ingen psykolog skulle någonsin argumentera som en författare. Som professor vid ett universitet försöker jag formulera sanna utsagor – det är vetenskapens kod: sant eller osant. Av det skälet framstår litteraturen för mig som en oerhört intressant – jag tvekar inte att säga det! – maskin, som producerar en alternativ semantik. Detta är mycket,

mycket viktigt. Se bara på Östtyskland; där fanns egentligen ingen alternativ semantik, och efter det kommunistiska systemets kollaps stod man utan någon alternativ semantisk orientering. Man hade inget ekologiskt parti, man hade inget högertänkande i Carl Schmitt-traditionen, man hade ingen patriotisk tradition etc. Detta på grund av att allt semantiskt överskott var förbjudet i DDR. Och det är min poäng: vi behöver semantiska alternativ, även om de kan förefalla löjliga. En poet vet inte hur ett kärnkraftverk fungerar, men han har förmågan att föreställa sig att det inte alltid fungerar. Han kan ana sig till människans misstag eller situationers komplexitet. Günter Grass till exempel skulle aldrig kunna konstruera ett kärnkraftverk, men inte desto mindre är han emot kärnkraft. Han kan ha fel och han kan ha rätt i det. Men i sin tro på koden ”stämmer”, ”stämmer inte” har han tillgång till ett fantastiskt instrument. Poeter är alltid förundrade över det faktum att något är just på det vis det är. Och jag tror att de gör rätt i att vara förundrade. Ta Celan eller Ingeborg Bachmann eller Thomas Mann eller Goethe – de har alla tillgång till denna fantastiska förmåga som gör det möjligt att se vanliga, sannolika problem på ett osannolikt sätt. Det är mitt svar på er fråga. Litteraturens ”sken” innebär att den inte är sann, men eftersom den inte är sann har den möjligheten att visa vad som är osant i det normala sättet att se på saker.

Tfl: – Men samtidigt som nu litteraturen inte lyckas bli ett medium i samma mening som de andra medierna tycks den aspirera på denna status gång efter annan i historien, och därmed hamnar den också i ett slags konkurrenssituation med dem, tycks du mena. Vi tänker till exempel på din beskrivning av litteraturens relation till penningen som ett konkurrensförhållande. Hur uppstår denna konkurrens?

JH: – Alldeles uppenbart pågår det en tävlan mellan litteraturen och pengarna. Poeterna intresserar sig alltid för pengar, och under moderniteten, från Lessing och framåt, gör de det med en viss regelbundenhet. Jag tror att det handlar om att poeterna samtidigt är skräckslagna och fascinerade av pengarnas framgång. Pengar och böcker är väldigt lika: det handlar i båda fallen om små papper med tecken på. Så betraktat är det en tävlan. Det handlar om samma teknik: man trycker böcker, man trycker sedlar. Men folk är mer intresserade av de papper det står ”Deutsche Mark” på, än av Günter Grass eller någon annans romaner. Sedan menar jag också att poeter är fascinerade av det faktum att pengarnas mening är väldigt funktionell och väldigt pålitlig. Litteraturen är specialiserad på det faktum att ord inte har någon semantisk garanti; det finns alltid ambivalenser i det vi säger. Inte ens en analytisk filosof kan undvika ambivalenser, medan pengar saknar all ambivalens — de är mycket klara, mycket distinkta, mycket digitala. Sedda ur det perspektivet är de själva motsatsen till ord, och på så sätt konkurrerar de. Vill du ha en klar, distinkt och digital kommunikation, välj penningen, vill du fascineras av semantiska ambivalenser, välj litteraturen.

Genom att läsa god litteratur lär vi oss att paradoxer är normalfallet. Låt mig ta

ett exempel. Jag sympatiserar med Habermas projekt på det politiska planet, men på det teoretiska planet håller jag inte alls med honom. Enligt Habermas är ju målet för rationell samhällelig kommunikation samtycke, men jag menar att diskursen fungerar – och diskurs kommer ju av *discurrere*, att löpa åt olika håll – bara genom att vi inte samtycker med varandra, just för att vi ständigt får andra associationer och betydelser i vårt huvud än de som avsändaren avsett. Så samtycke är inte något mål i sig självt. Om samtycke fungerade, om samtycke kunde etableras, skulle all kommunikation bryta samman. Vi kommunicerar bara på grund av att det inte existerar något samtycke, och följaktligen är språkets och kommunikationens dysfunktionalitet det problem som får kommunikationen att fungera. Vi bör acceptera dysfunktionaliteten som funktionell, och det är det vi lär oss i litteraturen. Den är rakt igenom dysfunktionell. Säg den litteratur som är harmonisk? Det enda exempel jag kan komma på är Stifters roman *Der Nachsommer*, som är nästan fullkomligt harmonisk och där på sin höjd två sidor innehåller någon slags konflikt. Resten är 700 sidor harmoni. Men detta är ett intressant undantag från regeln. Sedan är det en annan sak att vi måste lära oss hantera dysfunktionalitetens problem. Ska jag döda min vedersakare eftersom han inte tänker som jag eller ska jag vara tacksam för hans avvikande mening? Jag menar – och detta är kanske en postmodern *communio opinis* – att vi måste samtycka i att inte samtycka. Men detta är implicit i litteraturen; den är alltid överens om att inte vara överens.

Tfl: – Låt oss alltså tala om något helt annat. Den sista boken i din trilogi handlar om ”de nya mediernas poesi”. Du läser där en stor mängd romaner, dikter och pjäser för att se vad de har att säga om fotografiet, grammo fonen, filmen, radion, tv:n, datorn, internet och så vidare. Skulle du vilja formulera det som att litteraturen genom de nya medierna har fått konkurrens i sin roll som ”skenets” genuina medium?

JH: – Jag blev överraskad av att den normala reaktionen inte är att kritisera de nya medierna. Normalfallet är istället ett slags applåd, en slags acceptans eller en slags förtjusning, där litteraturen till och med i bland iscensätter en hyllning av de nya medierna. Ett bra exempel, som också är mitt favoritkapitel hos Thomas Mann, är Hans Castorps intresse för fonografiskivor. Eller ta Peter Handke och den betydelse jukeboxen har haft för hans ungdom; han lär sig vad en uppenbarelse är genom att lyssna till den.

Det är en intressant poäng i detta sammanhang att de nya medierna ur litteraturens perspektiv i en speciell mening framstår som oerhört realistiska. Jag är en beundrare av Sigfried Kracauers filmteori vars bärande hypotes är mycket naiv: det som pågår i film eller tv är den fysiska verklighetens återuppståndelse. Ta rummet vi sitter i här till exempel: väl hemkomna kan ni berätta att det såg ut så eller så hos Hörisch, men det är inte så lätt att beskriva. Tar ni istället ett foto så är det tvärtom uppenbart, det är så här det ser ut! De nya medierna är verkligen

realistiska, och i denna mening en verklighetens återuppståndelse. Vi har alltså ett alternativ till — för att citera Celan — vårt "Buchstabengitter", vårt bokstavsgaller, en formulering som antyder att relationen mellan å ena sidan språket och skriften och å andra sidan det vi kallar verkligheten är symbolisk och mycket abstrakt, medan relationen mellan fotografien och fonografien å ena sidan och verkligheten å den andra är, för att uttrycka det med Kittlers adaptation av Lacan, "Real". Naturligtvis är det i grunden fråga om ljus- och ljudvågor, men de kan registreras och lagras på ett bra och pålitligt sätt. Men eftersom det förhåller sig så har litteraturen återigen detta alternativa arbete att ombesörja, att ge en abstrakt bokstavsgallerstillgång till verkligheten. Litteraturen är orienterad mot mening, medan de nya medierna är orienterade mot sinnesupplevelser. Det är två fullständigt olika dispositiv. Hela språk/skrift/litteratur-fältet är, i termens vidaste mening, orienterade mot mening och innebörd, och tv, film och så vidare är orienterad mot denna värld, mot denna tid, mot detta vara – mot sinnerna!

De nya medierna har kommit för att stanna; det är ingen idé att beklaga sig över dem. Det är ingen poäng med att försöka bekämpa dem eller förbjuda dem; det är att placera diskussionen på fel nivå. Jag menar att vi istället måste analysera de nya mediernas implikationer, och de är, tror jag, att vi alla har nått Nietzsches nivå. "Förbli jorden trogen"! Det finns ingen metafysik! Det finns ingen mening bortom varat. Glöm Platon, glöm kristendomen; det liv vi har är här och nu. Återigen handlar det om den fysiska verklighetens återuppståndelse, och kanske kommer vi alla, men kanske inte nödvändigtvis med litteraturens hjälp, att bli små nietzscheaner.

Jag vill inte överdriva min poäng, det finns förstås också massor av nonsens, skräp och våld i de nya medierna. Men varför skulle jag kritisera det? Också litteraturen rymmer ju mängder av nonsens. Med hjälp av bokstäver kan man skriva Hitlers *Mein Kampf*. Samtidigt kan du med hjälp av samma bokstäver skriva en Celan-dikt. Det är fråga om samma mediala system, samma enkla kombination av bokstäver. Därför är det poänglöst att ur ett politiskt perspektiv hävda att det ena eller andra mediet är korrekt eller inkorrekt.

Tfl: – Hur ska vi då se på litteraturens framtid? Kommer den att behålla sin position som "skenets" genuina medium, eller finns det anledning för litteraturvetarna att instämma i de klagosånger över litteraturens snara frånfalle som på många håll uppstås i form av gutenbergelegier etc?

JH:– Nej. Den positionen kommer litteraturen inte att behålla; litteraturen kommer i stället återigen att bli en angelägenhet för specialister, som den alltid varit. Vi har en ny epok av analfabetism framför oss. Vi befinner oss bortom skolsystemets, universitetssystemets, bokmonopolets lilla historiska parentes — allt detta är överspelat nu. Världssamhället är inte ett litterat samhälle, det är ett bildernas samhälle, ett telefonins samhälle, det är återigen ett röstens samhälle. Jag är övertygad om att vi ganska snart, kanske om fem, tio år, kommer att få en fungerande



röstskriftsteknologi. En analfabet kommer då att kunna skriva brev. Av det skälet kommer litteraturen att bli en angelägenhet uteslutande för intellektuella, professorer, studenter, tjänstemän etc. Den kommer att bli en affär för en minoritet, och för en minoritet som kanske inte längre befinner sig i kulturens centrum, utan snarare i dess marginal. Men detta är, om man så vill, normalfallet. Samma sak hände på 10-, 11- och 1200-talen. Kanske kommer vi att om hundra år i hela världen ha på sin höjd tjugo människor som verkligen kan läsa och skriva. Och då får vi på nytt en klosterkultur, medan normal kommunikation pågår utanför genom pengar och nya medier. Dåliga utsikter för litteraturvetenskapen, alltså! Litteraturen kommer också fortsatt att vara specialiserad på meningsproblem. Litteraturen kommer att fortsätta att omsätta spillrorna av metafysiken, medan de nya medierna befinner sig bortom metafysiken. Jag tror Nietzsches översättning av metafysik är korrekt när han översatte metafysik till "Hinterwelt", vilket på tyska inte bara betyder att något befinner sig bortom denna världen: om någon är "hinterweltlich" betyder det mycket provokativt att man inte har en aning om vad som pågår, att man är okunnig om världen. Metafysiken är ett anakronistiskt projekt för Nietzsche. I framtiden kommer det att finnas några anakronistiska figurer som fortfarande läser och skriver inom ramarna för det gamla systemet, precis som det fortfarande finns människor som tror på nattvarden. För dem är den kristna kulturen och liturgin fortfarande intakt, men för andra förändrar Ordet ingenting.

Tfl: – De nya medierna fungerar i dag som vår kulturs "ledmedium", för att följa din terminologi, de ger varat mening och meningen vara. Men kommer de att kunna behålla denna roll som medium när de ju i själva verket, som du säger, gör frågan om meningens vara obsolet. Kommer de inte snarare att dekonstruera sin egen position som ontosemiologiska medier, i och med att de upplöser frågan om mening och vara, och i stället bara simulerar?

JH: – Jag menar att det gamla ontosemiologiska projektet — även om termen är ny — verkligen har nått ett slags slutpunkt. Genom de nya medierna får vi kanske istället för en ontosemiologi, detta gamla rendez-vous mellan "Sein" och "Sinn" — att få en ontotautologi. Allt är bara vad det är, allt är fördubblat, men det finns ingen mening bortom varat. Kanske kommer vi alla att, i en viss mening, bli zenbuddhister. Vi kommer att säga att detta träd är ett träd är ett träd, att denna flicka är en flicka är en flicka, att denna ros är en ros är en ros, men det finns ingen mening bortom dem. Jag tror att det är denna uppenbarelse vi får när vi tittar på skärmen, det finns ingenting bakom den — där finns en infrastruktur, internet etc., men ingen annan värld, ingen transcendens. Den tanken visar förstås att begreppet ontosemiologi är långt mer koordinerat och förbundet med nattvarden och pengarna än med de audiovisuella medierna. Jag tvekar litet att säga detta, för varje generation har kanske detta intryck att vara samtida med slutet för något, men jag tror verkligen att vi ser ontosemiologins slut. Om det medför en katastrof eller inte vet jag inte — låt oss vänta och se. Vi har ju vår historia av krig i namnet

av en idé, ett transcendentalt signifikat, så det är inte så säkert att den alfabetiska kultur vi är en produkt av är ett så vackert projekt. Kanske måste vi heller inte alltid säga om något är gott eller ej; vi borde istället börja med en analys av vad som pågår.

Intressant nog finns ingen Shakespeare eller Goethe eller någon annan kulturell symbol på eurosedlarna. Istället finner man broar, byggnader och så vidare – kort sagt, konstruktioner. Jag menar att den implicita filosofin i euron är funktionalismens eller systemteorins. Följaktligen finns där inga formler som "In God we trust". Om Europas idé fortfarande hade varit en substantiell sådan, vad skulle det ha varit för idé? Det som Shakespeare eller Goethe representerar? Protestantismens idé? Katolicismens idé? Monarkismens idé? Vänsterns idé? Föreställ er att den europeiska integrationen skulle ske i namnet av en substantiell idé, det skulle orsaka ett krig i Tyskland. Därför anser jag att europrojektet är intelligent. Numera hyser vi inte längre alla dessa dåraktiga föreställningar om raser, om konfessioner, om kulturer, om plikter. Vi blir följbaktligen allt ytligare. Den tyska historien, där föreställning om det djupa är så viktig, visar emellertid att djupets politiska konsekvenser inte alltid är att föredra. Acceptera funktionalismen! Den har ingen mening. Det handlar bara om små broar, om att kommunicera, om att utbyta värden. Men fråga inte efter meningen, fråga inte efter Shakespeare, fråga inte efter Goethe.

Mannheim 10.6.1998

Herakleitos citeras i Hans Ruins och Håkan Rehnbergs översättning.

*Otto Fischer & Thomas Götselius*

## **TEXTENS TEKNOLOGIER**

Friedrich Kittler och den mediala vändningen i samtida tysk humaniora

”Media” tycks vara ordet på allas läppar detta sekelskifte. Därför bör man inte heller förvåna sig över att det senaste decenniets intresse för den informationsteknologiska utvecklingen bidragit till att göra det ominösa ordet till ett nyckelbegrepp även i de estetiska och humanistiska vetenskapernas vokabulär. Under paraplybeteckningen ”media” samlas i dag disparata forskningsintressen, och skillnaderna vad de metodologiska och teoretiska utgångspunkterna beträffar är självfallet stora. Fältet spänner från ett mer eller mindre slentrianmässigt övertagande av en tidsenlig IT-jargong till ambitiösa ansatser att i grunden omdefiniera humanvetenskapernas objekt med utgångspunkt i de medieteknologiska förutsättningarna. Som en av de viktigaste och mest produktiva forskningsriktningarna framstår den mediehistoriska forskning som vuxit fram i Tyskland, där den för närvarande innehar det förnyande initiativet inom humaniora. Under det senaste decenniet har inte bara en mängd nya lärostolar i medieteori, mediehistoria et cetera, inrättats, utan även inom traditionella discipliner som litteraturvetenskap eller germanistik har man i flera fall modifierat ämnesbeskrivningen, så att vi nu i stället har flera professurer i nyare tysk litteratur, med särskild inriktning på mediehistoria eller medieanalys. Längre fram i detta medienummer av *TfL* presenterar vi intervjuer med två av de främsta företrädarna för denna tyska mediala vändning, Friedrich Kittler och Jochen Hörisch. Som en inledning till dessa ska vi här teckna en bakgrund till denna viktiga och i Sverige fortfarande otillräckligt uppmärksammade utveckling.<sup>1</sup> Tonvikten kommer därvid att ligga på fältets främste inspiratör och företrädare, Friedrich Kittler.

I.

Utvecklingen av den mediehistoriska forskningen i Tyskland hänger intimt samman med receptionen av den franska poststrukturalismen. Det är med utgångspunkt i denna teoretiska kontext som det förnyade intresset för medier och för mediernas historia har uppstått. Tänkare som Michel Foucault, Jacques Derrida och Jacques Lacan möttes initialt av ett avsevärt motstånd i tysk debatt, både från den kritiska teorins och från den filosofiska hermeneutikens sida, och den diskussion som kom att engagera såväl Karl-Otto Apel, Jürgen Habermas som Manfred Frank och förmå dem att gå i svaromål mot de nya franska teorierna gav en viss återklang även i Sverige under 80-talet. Kanske kunde man rent av få intrycket av att en av de viktigaste vattendelarna i den kontinentala teoretiska diskussionen löpte just längs Rhen. I bakgrunden av dessa fransk-tyska ordväxlingar, skedde emellertid en introduktion av de franska teorierna även i Tyskland, och då framför allt inom litteraturvetenskapen. Mot slutet av 70-talet uppträdde en samling yngre forskare, Friedrich Kittler, Jochen Hörisch, Norbert Bolz med flera, i form av en löst sammansatt skolbildning under den gemensamma etiketten "diskursanalys" – en term som sedan kommit att bli ett samlande begrepp i tysk vetenskapsdiskussion för denna typ av tänkande. Gruppen samlades kring tidskrifter och antologier med talande namn som *Urszenen. Literaturwissenschaft als Diskursanalyse und Diskurskritik* (1977) och *Austreibung des Geistes aus den Geisteswissenschaften. Programme des Poststrukturalismus* (1980).

Termen diskursanalys, som vi kommer att använda i det fortsatta när vi talar om dessa tankemodeller på tysk botten, säger också en del om vilken inriktning receptionen av det franska teorigodset kom att ta i Tyskland. Det diskursbegrepp som ingår i etiketten härstammar från Foucault, och ett utmärkande drag för den tyska poststrukturalistiska teoribildningen är Foucaults dominerande position. Härigenom kom teoriutvecklingen i Tyskland att redan från början ta en delvis annorlunda riktning än i USA, eller för den delen i Sverige, där i stället Derrida - i mycket genom Paul de Mans förmedling - stått i centrum; om man i USA och Sverige främst kommit att associera poststrukturalistisk teoribildning med dekonstruktiv närläsning av litterära och filosofiska texter, så har det nya tänkandet i Tyskland i stället kommit att färgas av en starkt historiserande tendens. Att så kom att ske har naturligtvis sina särskilda historiska skäl: först och främst naturligtvis den tyska 1900-talserfarenheten, som ju självfallet tjänat att befördra en särskild uppmärksamhet på historiska problem och förhållanden, och inte minst på den typ av maktproblematik som Foucaults arbeten aldrig förlorar ur sikte.

Foucault presenterade sitt diskursbegrepp i *L'archéologie du savoir* (1969, sv. övers. 1972). Diskurser är där detsamma som regulativa utsägningsfält, vilka (i efterhand) uppträder i form av ett "arkiv", som i form av ett så kallat "historiskt apriori" utgör möjlighetsbetingelsen för alla utsagor under en epok. Det som finns i detta arkiv är alltså inte så mycket en epoks "världsbild" eller "idéer", utan de förborgade mekanismer som konstituerar sådana företeelser som "världsbil-

der” och ”idéer”. Det är på detta sätt diskursanalysen kan liknas vid en ”arkeologi”. I arbetet med historiska texter fokuseras inte deras menings- och traditionsnivåer, utan i stället handlar det diskursanalytiska arbetet om att frilägga och rekonstruera de därunder liggande diskursreglerna. Vad de tyska diskursanalytikerna i likhet med Foucault intresserade sig för var inte, såsom i hermeneutiken, vad det är som sägs i det som sägs, utan *att* just detta (och inte något annat) sägs. Den tyska poststrukturalistiskt inspirerade forskningen dikterades av ett tydligt ethos: det handlade om att i alla lägen analysera hur diskursen och vetandet historiskt har organiserats och reglerats, och det handlade inte minst om att alltid vara uppmärksam på hur makten manifesterar sig i och genom diskursen, och då framför allt uppmärksamma just dem eller det som varje diskursformation utesluter.

Men det var inte bara Foucaults diskursanalys som togs i bruk, också Lacans strukturalistiskt fotade psykoanalys kom att få betydelse. Så exempelvis i Friedrich Kittlers tidiga studier av den tyska litteraturens guldålder, Goetheeran 1770–1830. Det som intresserade honom var hur denna kanoniska litteratur – Lessing, Schiller, Goethe et cetera – på skilda sätt kunde relateras till den nya familjestruktur – den borgerliga kärnfamiljen – som växte fram under 1700-talets andra hälft. Kopplingen var knappast ny: Goetheerans litteratur hade redan tidigare lästs utifrån ett socialisationshistoriskt perspektiv; det nya var i stället den begreppsapparat Kittler tog hjälp av för att analysera subjektets tillblivelse i familjens sköte. I linje med den strukturalistiska psykoanalysen antog han att subjektet talas av språket. Kittler antog i nästa led att detta språk inte är någon fritt flytande entitet, utan att det tar formen av historiskt kringskurna diskursiva praktiker. Då Lacan i sitt berömda diktum hävdar att det omedvetna är den Andres diskurs, menar Kittler att ”diskursen” i fråga måste förstås som det historiskt bestämda regulativa nätverk Foucault talat om. På ett teoretiskt plan genomförde alltså Kittler en lika originell som produktiv kombination av lacanska och foucaultska perspektiv. På detta sätt kunde han frilägga de praktiker som under Goetheeran reglerade de nya relationerna mellan mödrar, fäder och barn å den ena sidan och de roller och positioner de tilldelades i kulturen å den andra. Hans slutsats blev att den nya borgerliga kärnfamiljen ”inte var en produkt av socialhistorien” utan en ”kod”, en ”veritabel diskursmaskin”, som producerade alla de hemligheter och den interioritet som snart kom att (miss)uppfattas som de essentiella beståndsdelarna i en lika essentiell mänsklig natur. För litteraturens del betydde det att exempelvis Goethes bildningsromaner eller Lessings familjedramer sågs som instanser i ett kulturellt inskriptionsprogram. Litteraturen var en diskurs om diskurser, menade Kittler, det vill säga ett paradigm som angav reglerna för det allmänna diskursflödet, och diktingens uppgift var just att på detta sätt ansluta människor till systemet. Om detta kan förefalla vara en kontroversiell litteraturhistorisk slutsats, så är dock inte den teoretiska implikationen mindre radikal visavi psykoanalysen. Anledningen till att psykoanalysen så väl förmår belysa det borgerliga subjektets tillkomst är att psykoanalysen historiskt sett är det teoretiska utfallet av denna nya familjestruktur: Freud och hans efterföljare vore otänk-

bara utan den borgerliga kärnfamiljen. Detta innebär att Kittler i sista hand avvisar de pretentioner på historisk allmängiltighet som även Lacans teori gör, och att han i stället med Foucault ser subjektet som en produkt av skiftande historiska krafter och omständigheter.

Genom intresset för maktens och subjektets problem blev det möjligt för diskursanalysen att träda i dialog med den starka ideologikritiska traditionen i Tyskland; det var i hög grad samma frågeställningar man ville uppmärksamma om än med underkännande av flera av den kritiska teorins centrala analysredskap. Reaktionen lät inte vänta på sig. Från vänsterhåll anklagade man poststrukturalismen för att vara en irrationalism, en i Tyskland lika vanlig som svår anklagelse, vars yttersta replipunkt alltid är nazismen. Till det kom den även från Sverige kända obegriplighetskritiken. Så drog till exempel Klaus Laermann under den minnesvärda rubriken "Lacancan und Derridada: Über die Frankolatricie in den Kulturwissenschaften" den kanske mindre minnesvärda slutsatsen att det man i sista hand önskade var att inte bli förstådd.<sup>2</sup> Men det var inte bara den kritiska teorin som svarade. Diskursanalysen tvangs i Tyskland att föra ett tvåfrontskrig: dels mot den kritiska teorin, dels mot den filosofiska hermeneutiken, som inte minst genom Hans-Georg Gadammers förnyande insatser kommit att bibehålla en dominerande ställning, särskilt inom litteraturvetenskapen. Det man från diskursanalytiskt håll ifrågasatte var de för båda riktningarna centrala begreppen subjekt, förnuft och mening (eller snarare den traditionella konceptionen av dem), liksom också den dominerande föreställningen om en dialektisk historisk utveckling. Hermeneutikernas svar på detta blev att hävda att i den mån den franska teorin hade något intressant att säga, så hade Schlegel, Schleiermacher och Schelling säkert redan sagt det. Strategin företrädde framför allt av Manfred Frank, som upprepade argumentet i flera varianter. En viktig bundsförvant för diskursanalysen i denna diskussion blev sociologen Niklas Luhmanns systemteori, som genom sin antihumanistiska och uttalat antidialektiska hållning gav viktiga impulser till ett nytt tänkande kring samhälleliga institutioner, funktioner, system et cetera.

I denna ursprungliga form förblev emellertid diskursanalysen framför allt en tämligen intern angelägenhet vid vissa litteraturvetenskapliga institutioner i Västtyskland, och om något verkligt genomslag kan man inte tala.<sup>3</sup>

## II.

Allt detta kom emellertid att ändras genom att diskursanalysen plötsligt, 1985 närmare bestämt, ömsade skinn och återuppstod som mediehistoria eller medieanalys eller rentav "Mediendiskursanalyse", med Norbert Bolz term.<sup>4</sup> Och det arbete som möjliggjorde denna omställning var Friedrich Kittlers magnum opus *Aufschreibesysteme 1800/1900*, där begreppet medium plötsligt kom att ställas i centrum för analysen. De diskursanalytiska läsningarna av klassiska tyska

författare som Goethe och romantikerna i bokens första (1800-)del eller av Nietzsche och modernisterna i dess andra (1900-)del, tog nu även sikte på litteraturens kommunikationsteknologiska förutsättningar. Om Kittler tidigare antagit att subjektet talas av språket, och att språket är identiskt med historiskt definierade diskursiva praktiker, tar han i *Aufschreibesysteme* ytterligare ett steg genom att anta att dessa praktiker i sin tur har mediala förutsättningar. Teoretiskt innebär det en stegvis förskjutning från psykoanalys till diskursanalys till medieanalys, där den tidigare teorin hela tiden innesluts och uppdateras av den senare. Lacan korrigeras av Foucault och Foucault korrigeras av Kittler, kunde man förenklat säga.

Vad för slags medieteorier är det då frågan om? Ett medium definieras av Kittler som en teknologi som förmår lagra, överföra och bearbeta information. Omvänt kan man säga att information bara kan tänkas i samband med ett medium. Detta för med sig att allt vetande alltid är beroende av vissa mediala grundförutsättningar. Tänkandet kan alltså inte uppfattas som fristående i förhållande till de mediala villkoren. Dessa villkor är emellertid förutsättningar och som sådana inte omedelbart uppenbara. Men om de på detta sätt är både verksamma och mer eller mindre osynliga leder de Kittler till den paradoxala slutsatsen att det är omöjligt att förstå medier eftersom de överallt härskande medieteknikerna fjärrstyr all förståelse. En sådan slutsats kan verka besynnerlig med tanke på all möda Kittler lagt ned på att analysera medier, men den blir begriplig i det historiska perspektivet. Det är, liksom hos Marshall McLuhan, vår egen tids tänkande som definieras av vår tids medier, och alltså är det vår egen tid som analysen inte kan komma åt. Det vi däremot *kan* analysera är de historiska epoker vars mediala villkor skiljer sig från vår egens, och därför tar sig Kittlers medieteoretiska projekt oundvikligen formen av en mediehistoria.

Medieanalysen frilägger "Aufschreibesysteme", nedskrivningssystem, något som Kittler definierar på detta vis:

Ordet nedskrivningssystem [...] betecknar nätverket av tekniker och institutioner som i en given kultur tillåter överföring, lagring och bearbetning av relevanta data.<sup>5</sup>

Mediala tekniker sammankopplas således med institutioner som familj, vetenskap och universitet till ett informationssystem. I detta nätverk utbildas regler för överföring, reception och förvaring av alla relevanta data, samtidigt som dessa datas relevans skapas genom processen. Det innebär inte att kulturen kausalt förs tillbaka på medieteknologin, vilket först tycks vara fallet, analysen sätter tvärtom kategorierna orsak och verkan ur spel. De kulturella företeelserna kan nämligen bara förstås adekvat om man utgår från ett systemperspektiv. Olika enheter är i sig betydelselösa, först när de kopplas samman i en gemensam struktur uppstår deras funktioner och de får sin betydelse definierad.

Vad Kittler därmed utför är ingenting mindre än en cybernetisk analys av kulturen. Hans medieteorier är i själva verket inspirerad av den moderna informa-

tionsteorins grundtext, Claude E. Shannons och Warren Weavers *The Mathematical Theory of Communication* (1948), vars grundmodell för ett informationssystem rymmer fem funktioner: källa, sändare, kanal, mottagare och återkoppling. Hur vi nu än väljer att betrakta kulturen kan vi inte förneka att den först som sist förutsätter en ständigt pågående överföring av information. Därför är det också möjligt att analysera den som ett informationssystem, menar Kittler, samtidigt som han påpekar att de fem funktionerna i Shannons & Weavers modell är variabla: de kan vara besatta eller obesatta, de kan vara besatta av kvinnor eller män, av diktare eller filosofer, av författare eller psykoanalytiker och kanalen kan utgöras av böcker eller elektroniska medier et cetera – allt beroende på vilken historisk epok vi rör oss i.

Det senare, att kanalen kan utgöras av böcker eller elektroniska medier, antyder varför diskursanalysen måste förvandlas till medieanalys. Vi konstaterade ovan att tänkandet inte kan operera oberoende av sina mediala villkor. Av detta följer att olika medier formar tänkandet på olika sätt: det enskilda mediets teknologiska prestanda definierar i sista hand vad som låter sig sägas. Kittler påpekar i en kritisk anmärkning att Foucaults undersökningar aldrig sträcker sig längre fram i tiden än till 1800-talets slut. Orsaken är, menar han, att diskursanalysen inte kan appliceras på ljudarkiv eller högar av filmrullar. All diskurs består av information, men all information är inte diskursiv. Den som önskar analysera situationen omkring sekelskiftet 1900, när medier som filmen och grammfonen radikalt förändrat villkoren för vilken slags information som kan lagras, överföras och bearbetas, kan därför inte längre uppträda som diskursanalytiker. Han måste bli medieanalytiker. I efterordet till studiens tredje upplaga skriver Kittler:

Den traditionella litteraturvetenskapen har undersökt precis allt om böcker utom deras databehandling, vilket förmodligen beror på att litteraturvetenskapen uppstod i en specifik skriftpraktik. Mening som hermeneutikens grundläggande begrepp och arbete som litteratursociologins grundläggande begrepp bypass-kopplar båda skriften som informationskanal och de institutioner, vare sig de utgörs av skolor eller universitet, som sätter människor i förbindelse med böcker. Hermeneutiken intresserade sig inte för bokstavens bokstavliga materialitet, utan för verk och traditioner, eftersom endast de antogs kunna skapa historia. Den samtida litteratursociologin tar den omvända vägen och läser texter som återspeglings av produktionsrelationer, vilkas paradigms är energi eller arbete snarare än information. Ångmaskiner och vävstolar blev teman (också när det gäller Goethe), men skrivmaskiner blev det inte.

Diskursanalysen däremot måste å sin sida integrera den andra tekniska revolutionens standard i sin materialism. Ett elementärt faktum är att litteraturen (vad den än i övrigt må betyda för sina läsare) bearbetar, lagrar och överför data [---]. Varje bibliotek och varje brevväxling vittnar om att sådana operationer har samma tekniska positivitet i alfabetets urgamla medium som de har i datorer.<sup>6</sup>

Det är just det senare förhållandet som gör det nödvändigt för Kittler att knyta an till den moderna informationsteorin. Den är vår tids spetsdiskurs, och jämfört med den representerar Foucault ett äldre stadium i tänkandets historia. Informationsteorin kan visserligen inte göra anspråk på att vara sannare, däremot kan den anses ha större relevans för oss i dag, i det att den utgår från samtidens



mediala villkor. Vill vi belysa vår egen situation – och det är trots allt humanioras yttersta motiv – måste vi aktivt förhålla oss till just de diskurser och teknologier som definierar den. Att analysera historien cybernetiskt är därför samtidigt att undersöka hur cybernetiken kom att bli det ledande tänkesättet mot slutet av 1900-talet. Annorlunda och omvänt uttryckt: att undvika att anlägga det cybernetiska perspektivet på kulturen vore att frånhända sig redskapen att kritiskt reflektera över vår historiska belägenhet, för att i stället ta sin tillflykt till en eller annan daterad diskurs (till exempel 1800-talspraktiken hermeneutik).

Men att Kittler och hans många tyska efterföljare kommit att intressera sig för medier och deras historia kan också förklaras ur ett annat historiskt perspektiv. Sedan gammalt finns det i Tyskland en mycket livaktig diskussion kring förhållandet mellan teknologin och modernitetens olika aspekter, företrädd av namn som Oswald Spengler, Martin Heidegger, Walter Benjamin, Theodor W. Adorno och Günther Anders. Även om denna diskussion tidigare förts utifrån andra utgångspunkter, så har frågan om teknologin aldrig lämnat dagordningen i den kulturteoretiska diskussionen. Här bör man emellertid inflika att även om det går att skissera linjer bakåt, skiljer sig Kittlers mediehistoriska perspektiv från föregångarnas i det att hans teknologiintresse framför allt fokuserar den specifika medieteknologi litteraturen/diskursen vore omöjlig förutan. Det ger hans analyser ett strategiskt försteg gentemot nyhistoriska, marxistiska, dialektiska et cetera modernitetsanalyser, vilka inte sällan riktar intresset mot teknologiska nymodigheter av alla möjliga slag utom de som är primärt förbundna med litteraturen.

Vid sidan av dessa tanketraditioner finns en annan möjlig yttersta orsak till intresset för medierna: Tyskland har i högre grad än något annat västerländskt land varit utsatt för en ytterst medveten medial manipulation, där de senaste medieteknologiska landvinningarna mobiliserats på olycksdigert sätt. Detta är någonting som sällan explicit tematiseras i den tyska diskussionen kring de nya medierna, men det bör förmodligen underförstås.

### III.

Om vi hittills främst belyst de teoretiska implikationerna av Kittlers projekt är det nu hög tid att påpeka att *Aufschreibesysteme 1800/1900* framför allt är en historisk studie, på en gång labyrintisk i sin överlägsna kännedom om framför allt den tyska Goetheeran och samtidigt systematisk i sina kyliga informationsteoretiska analyser. Själva den diskontinuerliga modellen, med två historiska block som kontrasteras mot varandra, är hämtad från Foucault. På ett grundläggande plan skulle man kunna säga att Kittler i bokens första del genomför en ny analys av det brott mellan det klassiska representationella epistemet och humanvetenskapernas moderna epistem som Foucault undersökt i *Les mots et les choses*. Vad som ligger i botten av denna förändring, detta brott, är nämligen enligt Kittlers grundläggande hypotes ett brott i formerna för umgänget med skriftmediet. Det

rör sig alltså om en förändring inom själva Gutenberggalaxens gränser, men denna förändring låter sig trots det förstås i mediehistoriska termer.

Om den gamla *res publica litteraria*, eller det klassiska epistemet med Foucaults formulering, präglades av en ännu på många sätt medeltida textcirkulation, där texter lästes, excerperades, citerades och omorganiserades i ett slutet kretslopp, så uppstår nu i stället mot slutet av 1700-talet en strävan efter en transcendent mening, ett transcendentalt signifikat. Det handlar med andra ord om att sätta stopp för den oändliga textcirkulationen i ett självreproducerande och traditionsbundet system, för att i dess ställe sätta en transcendental mening, för vilken texten bara fungerar som en transparent behållare, och förutsättningen för detta ligger enligt Kittler i de nya former för alfabetisering som uppstår vid denna tid. Det är med andra ord fråga om ett medie- och pedagogikhistoriskt problem, och genom omläsningar av tidens pedagogiska klassiker som Pestalozzi och Basedow skisserar Kittler uppkomsten av en ny pedagogisk doktrin, där moderns roll vad gäller den initiala alfabetiseringen blir central. Uppgiften att lära barnen läsa och, i förekommande fall, skriva, hade tidigare kunnat falla på vem som helst, såsom fadern, en amma eller en huslärare, försedd med ABC-bok och Luthers katekes. I stället knyts den nu, vid samma tidpunkt som idéerna om barn- domen och den borgerliga kärnfamiljen etableras, till modersrollen, och det är alltså på henne den centrala uppgiften att göra barnet läs- och skrivkunnigt ankommer. Resultatet blir att läs- och skrivkunnigheten på ett entydigt och avgörande sätt knyts till intimsfären. På initial sexualisering och socialisering följer initial alfabetisering, och läs- och skrivundervisningen i moderns knä i den nyuppfunna borgerliga gemaksidyllen blir för barnet något oändligt lustfyllt. Parallellt härmed introduceras nya pedagogiska tekniker, och Kittler pekar särskilt på ljudandet: där det lilla barnet tidigare haft att lära sig hela stavelser, ord och till och med fraser utantill för att gradvis mer eller mindre genom vanans makt lära sig att associera dem med skriftbilden, kommer nu i stället varje enskild bokstav att omedelbart förknippas med ett ljud, och detta ljud – det är en viktig poäng för Kittler – är omedelbart meningsfullt, just eftersom det kommer att förknippas med moderns röst. Härigenom produceras läsare och skrivare, för vilka skriften är ett fullkomligt transparent medium, och att läsa och skriva innebär från och med nu att gång på gång iscensätta den ursprungliga intima alfabetiserings-situationen: texten får en röst, och denna röst är moderns. Dessa alfabetiserings-reformer motsvaras också av förändringar i såväl typografiska normer, som handskriftsnormer; den äldre frakturen får vika för modifierade former som är mjukare för ögat, och vad handskriften beträffar strävar man efter att ersätta den gamla, oharmoniska tyska stilen med den engelska kursiven.

Vad fyller då detta nya intima förhållningssätt till skriften för funktion ur ett diskursanalytiskt perspektiv? Den nämligen att det härigenom blir möjligt att sätta stopp för textcirkulationen i det klassiska epistemet: boken, ja, själva språket, blir transparenta för sin mening, sitt transcendentala signifikat. Texten förblir inte längre ett sakrosankt föremål vilket man studerar om och om igen; den blir ett

medium att omedelbart konsumera. De på detta sätt alfabetiserade kommer från och med nu att bära upp nya vetandeformer; det rör sig om en ny sorts rationalitet, och denna rationalitet - och här blir det kanske som först tydligt hur Kittler egentligen tänker sig nedteckningssystemet 1800 - är den moderna statens rationalitet. Genom dessa nya alfabetiseringsreformer produceras nämligen först och främst statliga tjänstemän, och dessa statstjänare besjålas till skillnad från den gamla furstestatens funktionärer, av ett humanistiskt patos och verkar för att implementera ett modernt förnuftsensligt förvaltningssystem. I och med detta är emellertid inte systemet komplett, ty en viktig funktion fylls också av diktningen - vi undviker medvetet begrepet litteratur här, för Kittler gör senare en viktig poäng av distinktionen. Det är nämligen diktningen, främst naturligtvis representerad av Goethe, som är mediet för detta systems självreproduktion. Diktningen fyller en återkopplingsfunktion, och denna återkoppling bekräftas i sin tur av den filosofiska hermeneutiken, som genom meningsinriktad tolkning garanterar att texterna aldrig blir synliga i sin krassa materialitet, utan tvärtom förblir ren och ogrumlad meningspotential. Det är ju också nu som den filosofiska estetiken, med estetiska discipliner som konst- och litteraturhistoria på allvar etablerar sig i universitetssystemet.

Diktningen är alltså inte en effekt av eller ett symptom på det nya systemet, utan fyller tvärtom en central funktion i det samma. Alla tjänstemän är egentligen diktare - och att det motsatta rent faktiskt var förhållandet visar ju en uppsjö exempel i tidens litteratur: från geheimirådet Goethe till oavlönade kansliskrivare som Stagnelius här hemma. Men systemet förutsätter och reproducerar också en genusstruktur: modern förblir den stumma källan till all skriftlig diskursproduktion, och i konsumentledet dyker den moderna läsarinna upp, som identifierar diktjagen med de skrivande diktarna och binds till dem i en begärsstruktur som duplicerar den begärsstruktur som ligger till grund för det manliga skrivandet. Kvinnans funktion i systemet blir därmed dubbel: som moder har hon att få männen att skriva, och som läsarinna att konsumera de texter de producerar, men för ett kvinnligt skrivande har systemet inte någon plats.

#### IV.

*Aufschreibesysteme 1800/1900's* andra del, nedteckningssystemet 1900, handlar inte så mycket som man kan tro om ett nytt system. I stället skildrar den kanske främst hur det gamla nedteckningssystemet reagerar mot och slutligen dukar under för trycket från bland annat de nya audiovisuella medierna. Den moderliga röst som i det gamla systemet garanterade meningens transparens i skriftens materialitet reduceras genom fonografen till svängningar och intervall, möjliga att registrera på en vaxrulle, och genom fotografiet och filmen reduceras ögat, själens spegel, till ett gränssnitt mellan nervbanor och ljusvågor. Det transcendentala subjekt som med hjälp av skriftteknologin etablerades i centrum för ned-

teckningssystemet 1800 upplöses, och i stället för den idealistiska filosofins hermeneutik blir det nu i stället psykofysiken, den nya hjärn- och nervforskningen, som kommer att definiera människan.

”I nedskrivningssystemet 1900”, skriver Kittler, ”produceras diskurser av slumpgeneratorer. Konstruktionen av sådana bruskällor föll på psykofysiken och deras lagring på nya tekniska medier, vilka implementerade de psykofysiska mätresultaten genom apparater.”<sup>7</sup> Gemensam för de nya medierna och den nya vetenskapen är principen om sönderdelning av varseblivningen i skilda funktioner. Kittler menar att psykofysiken är en produkt av en paradigmväxling där det inte längre är själen som är objektet utan i stället hjärnan och dess funktioner. Den naturvetenskapliga omkonceptualiseringen av kroppen visar sig därtill påverka de kulturella teknikerna skrivande och läsande. Psykofysiken är en positivism, den räknar och mäter och den räknar och mäter exakt. Med nya, mer eller mindre bisarra, instrument experimenterar psykofysikern Hermann Ebbinghaus med hör-, läs och skrivförmåga. Men för att exakt kunna undersöka hjärnans funktioner använder han sig inte av ord och meningar, utan av meningslösa bokstavskombinationer, och i dessa tester skulle så de rena kognitiva funktionerna visa sig. I själva verket undergrävde försöken två kulturbärande begrepp: individen som grund för skilda sinnesförmågor, fullkomnade genom bildningens förädlade verkan, och meningen som grund för alla kulturella yttringar, fullkomnad i Goethes poesi. Det som försvinner i de psykofysiska experimenten är således både det subjekt och den meningsfullhet som hermeneutiken förutsatte. Människan blir i stället en summa av mät- och testbara fysiologiska kapaciteter, sammanställda i väldiga dataanhopningar. Vad vi ser omkring 1900 är alltså ingenting mindre än subjektets död. ”Tryckta lamentationer över subjektets eller människans död kommer alltid för sent”, skriver Kittler ironiskt.<sup>8</sup>

För registrering av de fysiologiska kapaciteterna använde sig psykofysikerna av en rad nya apparater. De var i själva verket prototyperna till det som skulle komma att bli de nya medierna film och grammofon. Det är inte bara så, att det inte är någon slump att dessa nya medier först dyker upp i de psykofysiska laboratorier, menar Kittler. Det är dessutom så att dessa nya medier innebär slutet för det gamla Europas skriftmonopol. Optiska och akustiska data kan plötsligt lagras tekniskt. För första gången i historien behöver information inte översättas i symboliska tecken, det vill säga bokstäver, siffror, noter, för att den ska kunna lagras. Före 1900 var allt vetande tvunget att passera bokstävernas och siffrornas raster för att kunna kommuniceras och lagras, medan en alltid symbolisk konst symboliska kod möjliggjorde en relativt enhetlig tillgång till ”det verkliga”. Men 1900 spaltas detta upp, och för att mer exakt visa vad som händer med subjektet i denna nyordning använder sig Kittler här av Lacans psykoanalytiska triad det symboliska, det reala och det imaginära. Grammofonen som lagrar röst och brus kopplas samman med kroppen och således med det reala; filmen ockuperar det imaginära, bildernas och fantasiernas område, men boken — nu ett medium bland andra — förblir i det symboliskas sfär. De tre sfärerna har alla sin egen logik och

förutsätter ingen enhet. De skilda medierna engagerar skilda sinnesförmågor, varför diktningens gamla totalisering av all sinnlighet uppspaltas på disparata förnimmelsefält. För Kittler bryter den gamla föreställningen om en koherent värld samman med den nya mediepluraliteten; även den tekniska datalagringen undergräver således subjektet. Psykoanalysen framstår ur det här perspektivet som en diskurs instiftad för att producera en form av Ersatz-subjektivitet för dessa moderna, mekaniserade och till sina nervbanor och sinnesorgan reducerade exsubjekt.

Diktningen å sin sida, som genom virtuell muntlighet och virtuell visualitet haft monopol på lagring och bearbetning av sinnesdata, reduceras nu i stället till litteratur i ordets i dubbel mening bokstavliga bemärkelse - det vill säga till det med bokstäver gjorda. Som typexempel på en sådan litteratur framstår Mallarmés rena poesi, men också nonsenspoesin hos exempelvis Morgenstern eller dadaisterna erbjuder illustrativa exempel. Skriften är inte längre transparent, som den var omkring 1800, utan som en gång i Gutenberggalaxens begynnelse betydelsebärande i och genom sin materialitet, som till exempel i Apollinares kalligramdiktning. Vad vi här kan avläsa är inte bara slutet för den speciella form av hyperalfabetisering som utmärker de skrifttranscendentas skriv- och läsformerna kring år 1800, utan rentav för hela alfabetsmonopolets mångtusenåriga epok.

Kittlers analys i 1900-delen av *Aufschreibesysteme 1800/1900* är i många stycken drabbande, åtminstone för litteraturvetare. Inte främst för att den upprepar den ofta dryftade tesen om litteraturens marginalisering under trycket från de nya medierna, eller för att den läser den modernistiska litteraturen som en reaktion på en sådan process, utan för att den visar hur det moderna litteraturbegreppet, och därmed också litteraturvetenskapen, är medialt betingade, och att litteraturens position i systemet kring år 1800 är avgörande för det sätt på vilket vi i grund och botten fortfarande umgås med litterära texter. Såsom mediehistoriskt betingade fenomen är de naturligtvis långt ifrån immuna mot den medieteknologiska utvecklingen, vare sig i form av fotografi, telefoni, film eller datorer. Detta innebär i förlängningen också att den som vill förbli solidarisk med det diskursanalytiska projektet, måste överge litteraturen när vi i den historiska analysen närmar oss vår egen tid. Litteraturen är i dag marginaliserad i förhållande till de styrande diskurserna, vilket för med sig att den inte kan vara ett relevant objekt för diskursanalysen. Ur den synvinkeln innebär Kittlers projekt en radikaliserad jämfört med den mera derrideanskt inspirerade dekonstruktion, som i litteraturen sett en bundsförvant i sina angrepp på det logocentriska västerländska förnuftet, men en bundsförvant som själv, ehuru väl så mycket *logos* som någonsin filosofins texter, i någon mening förblivit immun mot den dekonstruerande ansatsen.

V.

*Aufschreibesysteme 1800/1900* blev med knappast möjliga marginal antagen som habilitationsskrift i tysk litteratur vid filosofiska fakulteten i Freiburg 1985. Och när utrensningen av politiskt belastade lärare vid de före detta DDR-universiteten i början av 90-talet skapade en rad vakanser och utlöste ett formligt lämmeltåg av västtyska forskare från de ofta överbefolkade humanistiska institutionerna i väst, gavs också Kittler chansen att byta ut det obsoleta facket germanistik mot det mera tidsenliga mediehistoria. Eller rättare sagt: estetik med mediehistoria, för det var en smula ironiskt en av estetikprofessorerna vid det ärevördiga Humboldtuniversitetet i Berlin, den läroanstalt som historiskt är intimast förknippad med det nedskrivningssystem 1800 som Kittler skisserat, som på detta sätt uppdaterades.

Om arbetet alltså fick ett relativt svaltt mottagande av de traditionella fackföreträdarna, så fick det ett desto större genomslag inom den yngre forskningen, och relativt snart orienterade sig ett flertal av de diskursanalytiskt influerade forskarna i riktning mot ett mediehistoriskt perspektiv. Fokuseringen på såväl samtidens som tidigare epokers mediala villkor är i dag gemensam för en rad av de mest betydande forskarna inom tysk humaniora, men däremot varierar såväl de teoretiska utgångspunkterna som de metodiska infallsvinklarna högst avsevärt.

Jochen Hörisch har till exempel i sin forskning kommit att utifrån delvis liknande teoretiska utgångspunkter som Kittler, fokusera helt andra nivåer i den västerländska kulturens mediala förhistoria. I centrum för hans intresse står vare sig litteraturen eller skriftmediet som sådant, utan i stället vad han kallar de "ontosemiologiska ledmedierna", nämligen nattvarden, penningen och de nya, mekaniska och elektroniska, informationsteknologierna. Dessa tre "medier" har det gemensamt att de alla besvarar den semantologiska kardinalfrågan hur varat kan ha en mening, och hur meningen kan göras närvarande i varat, och historiskt har de avlöst varandra i rollen som det medium som i den västerländska kulturen stiftar en förbindelse mellan "Sinn" och "Sein". Där Kittlers mediebegrepp alltjämt är av kommunikationsteknologisk karaktär, använder Hörisch en vidare och mera abstrakt definition, genom Luhmanns förmedling hämtad från Talcott Parsons. Trots att Hörisch alltså inte är beredd att inrymma någon plats åt litteraturen bland dessa semantologiska ledmedier, så har litterära texter för honom en fortsatt viktig roll att spela i det mediehistoriska projektet, just därigenom att litteraturen utifrån sin marginella position erbjuder en kommentar till dessa ledmediers kulturella konjunkturen. För Hörisch fungerar litteraturen fortfarande som ett meta-medium, en diskurs om diskursen; en roll som Kittler inte längre är beredd att tilldela den. Andra namn som bör nämnas i sammanhanget är Norbert Bolz, som gjort sig känd som en entusiastisk talesman för Gutenberggalaxens slut i skenet från de nya elektroniska medierna, men också den tjeckisk-brasilianske medieteoretikern Vilém Flusser, vars "kommunikologiska" och "telematiska" arbeten har kommit att bli en självklar referenspunkt i den pågående diskussionen.

Men det mediehistoriska intresset har inte bara vitaliserat den teoretiska diskussionen, i hög grad har det också inspirerat den historiskt-empiriska forskningen att sysselsätta sig med dessa frågeställningar, och detta intresse har avsatt betydelsefulla resultat i form av till exempel Michael Gieseckes magistrala studie över boktryckarkonstens genombrott, eller Werner Faulstichs brett upplagda mediehistoria i flera band. En tydlig tendens är att den specifika mediehistoria som Kittlers läsningar av Foucault, Lacan och Derrida möjliggjorde inspirerar en ny generation litteraturvetare till såväl kritiska korrigeringar som nya och allt grundligare besök i arkiven. Under 90-talet har vi fått en rad studier av sådant som postsystemets litteraturhistoria, röstens historia från det grekiska skådespelet till modern mikrofonteknik, xeroxmaskinens litteraturhistoria, krigsteknologiernas mediala historia et cetera. Ett till synes översködligt fält för undersökningar av radikalt olika slag har öppnat sig. Mediehistorien, med alla dess överraskande kopplingar mellan besynnerliga apparater, obeaktade praktiker och litterära texter, tycks trots allt ännu vara en oskriven historia.

#### NOTER

<sup>1</sup> Jfr dock Res Publicas temanummer "De tänkande skriften", där Thomas Fechner-Smarsly presenterar Kittler och Vilém Flusser, samt Jesper Olssons och Jakob Stabergs presentation av Kittler i *Häften för kritiska studier* 1/99.

<sup>2</sup> Klaus Laermann, "Lacancan und Derridada: Über die Frankolatric in den Kulturwissenschaften", *Kursbuch* 84 (1986), s. 36-41.

<sup>3</sup> Om den intellektuella situationen i Tyskland på 80-talet, se t. ex. Robert Holub, *Crossing Borders. Reception Theory, Poststructuralism, Deconstruction*, Madison 1992, s. 43, samt Peter Uwe Hohendahl, *Reappraisals. Shifting Alignments in Postwar Critical Theory*, Ithaca, N.Y. 1991, s. 187-97.

<sup>4</sup> Norbert Bolz, *Philosophie nach ihrem Ende*, München 1992, s. 172.

<sup>5</sup> *Aufschreibesysteme 1800/1900*, München 1995 (1985), s. 519.

<sup>6</sup> *Ibid.*, s. 520.

<sup>7</sup> *Ibid.*, s. 259.

<sup>8</sup> *Ibid.*, s. 520.

## Recensioner

SYNNÖVE CLASON  
*Pudeins kärna. En bok om  
Johann Wolfgang Goethe*  
Bonniers, Stockholm 1999

Även om det kulturella siktet i Sverige under de senaste femtio åren inte längre självklart riktats mot kontinenten och Tyskland, visar raden av arbeten som utkommit om Goethe under senare tid att geheimerådet i Weimar ingalunda upphört att fascinera sinnena.

Till flera utmärkta svenska Goestudier som Algot Werins *Goethe – lyrikern* (1967), Pehr Sällströms *Goethe och naturvetenskapen* (1993), Carl-Göran Ekerwalds *Goethe – liv och tänkesätt* (1996) och Åke Lundqvists *Goethes tystnad* (1999) har Synnöve Clason nu fogat sin sällsynt inkännande och väl-skrivna bok om den store tysken.

Synnöve Clasons *Pudeins kärna* är som författaren själv anger under rubriken "Använd litteratur" sprungen ur en gammal idé hon haft, nämligen att skriva en bok om Goethe "för svenska läsare" till 250-årsjubileet av diktarens födelse 1999. Clason har haft en stor mängd internationella arbeten att stödja sig på, t ex Richard Friedenthals *Goethe. Sein Leben und seine Zeit* (1963), Carl Otto Conradys *Goethe. Leben und Werk* (1981) och den nya, tredje *Goethe Handbuch* i sex band (1996-98). Den enorma material-tillgången har förmodligen inte enbart varit till hjälp, utan sannolikt också i viss mån försvårat skrivandet.

Desto roligare är det att kunna konstatera att Clason lyckats utomordentligt väl med sin uppgift att för en svensk publik presentera Goethes liv och författarskap på ett levande sätt. Mycket beror detta på Clasons utpräglade stilistiska förmåga och hennes skicklighet i att vaska fram guldklimpar ur den internationella forskningens till synes outsinliga ström av goetheana.

Synnöve Clasons bok sträcker sig i tid från diktarmoderns barnsäng i Frankfurt till geheimerådets lit de parade i Weimar. Goethe själv är en "trollcirkel det är svårt att ta sig ur" (15) skriver författaren inledningsvis. Som läsare låter man sig gärna dras in i denna trollcirkel genom den kunniga cicero-nen Clasons berättelse om Goethes skapande livs- och bildningsväg. Vägen slingrar sig alltifrån barndomens disciplinerade kunskapsinhämtande under faderns överinseende, den förspilda universitetstiden i Leipzig, de misslyckade doktorsstudierna i Strassburg, Sturm und Drang-tiden, ämbetsmannakarriären i Weimar, den stora bildningsresan till Rom, diktarfurstetillvaron, vänskapen med Schiller och det humanistiska bildningsidealet, det vetenskapliga fiaskot med färgläran i Jena och vidare fram genom ett landskap av livslångt sökande efter insikt och kunskap, för vilken naturen är den aldrig sinande och stora inspirationskällan.

I sin bok öppnar Clason framförallt perspektivet på människan Goethe och hans livssfär, låter honom stiga ned från diktarpiedestalen, får honom att framträda som mindre polerad och mycket mer mänskligt kännande än i äldre goethehagiografier. Den borgerskapets glättade salongsgoethe som Hesses Harry Haller möter och förargas över i *Stäppvargen* lämnas definitivt därhän, eftersom Clason tar fasta inte bara på det vällyckade, utan också på sprickorna och ambivalenserna i Goethes tillvaro.

I förgrunden står alltså Goethe själv. Det betyder dock inte att hans litterära verk blir satta på undantag. Tvärtom får diktingen hos Clason rollen av psykogram, av ett slags resonanslåda med dubbel botten där Goethes kluvna medvetande och inre konflikter synliggörs för den uppmärksamma läsaren.

Den väg Clason valt att följa när hon ur sitt sentida och boreala perspektiv betraktar



Goethes liv och verk skulle man kunna benämna Goethes "livsprocess". Liksom Goethe själv i *Dikt och sanning*, har Clason i sin bok om Goethe velat gestalta diktarens utveckling och visa "hur den växande människan vänder sig än inåt och försjunker i sig själv, än utåt mot omvärlden" (250). Som bärande symbol för denna utveckling står ett av centralbegreppen i Goethes tankevärld – metamorfosen – gestaltad i bilden av gingko biloba-trädets bladförvandling. "att jag *en* och *dubbel* är" som Goethe skriver i sin dikt "Gingko biloba". Att just denna dialektiska process fascinerar Clason och gett henne ett sätt att närma sig Goethe på, visas också av att denna dikt är avtryckt på insidan av bokens bakre pärmsidor både på tyska, svenska och i faksimil.

Boken igenom återkommer Clason till bilder som ger uttryck för motsatsförhållandet i diktarens personlighet, t ex då hon säger att Goethe själv – liksom huset vid Frauenplan i Weimar – har "en gatusida och en gårdssida" (280). Fasaden utåt håller Goethe putsad och fin, menar Clason. En rad ungdomsdikter som "Mahomeds Gesang", "Prometheus" och "Ganymedes" vittnar enligt författaren om grandiosa självbilder, men "gårdssidan" som under ungdomstiden är full av "rastlöshet, malande tvivel, depressivitet och ångest" (79) gör sig också ständigt påmind. Goethe lever nämligen i ungdomen, som Clason träffande säger, "i en känslomässig slänggunga" (79).

Med stort inkännande visar Clason hur detta omtumlande tillstånd ter sig applicerat på *Werther* och hur Goethe genom att skriva brevromanen så att säga sågar av "en ofruktbar gren på det egna livsträdet" (95). Clason menar nämligen – under åberopande av Hans Rudolf Vagets tolkning – att Goethe med *Werther* är ute efter att skilja dilettanten som konsumerar – men inte producerar – från sitt eget skapande jag. Werthergestalten blir på detta sätt med Clasons drastiska formulering en "voodoo-docka" (96), en grumlig hotbild som det gäller att döda för att kunna gå vidare.

Tolkningen är bestickande, men att Goethe nog trots allt inte lyckades med detta eller rentav inte kunde lyckas som en följd av sin egen psykiska konstitution kan vi se t ex av den dramatiska spänning som råder mellan

stora rollgestaltningar som t ex Faust och Mefisto, Antonio och Tasso. Konflikten inom Goethe, mellan det estetiska och det praktiska livet, mellan "den geniale diktaren och det försiktiga borgarbarnet från Frankfurt" (189) som Friedrich Engels säger om Goethe, är enligt Clason ständigt närvarande. Hjärtpunkten i detta tema träffar författaren när hon säger att den som tar itu med *Faust* också måste ta itu med Goethe. Precis det gör också Clason när hon framhåller att bakom *Faust* skymtar Goethes *Färglära*: "Utän ljus och mörker inga färger, utan gott och ont ingen strid, inget liv /.../. Vad Goethe skildrar är en kamp mellan de krafter som bygger upp och de som river ner inom människan själv" (223). Ja, enligt Clason är Faustdiktningen i själva verket den oundgängliga verk- och livssammanfattningen "den stora containern" där "alla rollerna, livsfrågorna och smärtpunkterna får plats" (302).

Hur detta livets spel med och utan mask tett sig för Goethe i verkligheten är det som Clason velat gestalta med sin bok, för just *hela* denna utvecklingsprocess, beskriver diktaren själv inte fullt ut i *Dikt och sanning*. Till grund för detta företag har författaren Goethes – för sin tid omvälvande – tes om att "dikt uppstår ur liv, levat liv – och inte i första hand ur annan dikt" (251). I sin tolkning av Goethes liv oscillerar Clason följaktligen mellan dikt och liv, men det är i dikten, framförallt i upplevelselyriken och i självstiliseringarna nycklarna till hans liv finns, anser Clason.

Den bild författaren till *Pudelns kärna* så får fram genom uppmärksam läsning av Goethes diktning, lägger hon sedan som en transparang över den gängse handboks bilden av diktarens liv. Vad som då framträder är en regelbrytande diktare som i något av en alkemisk process förmår smälta samman ytre och inre upplevelser till kristalliserade ögonblick då "känsla och tanke, intuition och minne samverkar och blir form" (301). Det är just dessa i dikten fasthållna ögonblick som gör att Goethes poesi "fortfarande lyfter och hindrar" (304) som Clason så träffande formulerar sig.

Var Goethe då som regelbrytare en revolutionär diktare och tänkare? Nej, inte alls, framhåller Clason, och i detta har hon

samma uppfattning som Carl-Göran Ekerwald som anser att Goethe inte är någon "antingen -eller-tänkare" utan liksom Shakespeare en avgjord "både-och-tänkare" (*Germanisten* 1-2, 1999, årg 4, sid 69). Men samtidigt betonar Clason att Goethe hade en "kättersk" världsbild. Han var och förblev till sinnet en "vandrande skolast" (303), en tankens fria strövare, men också en människa som kände skräck för det regel- och hemlösa, för rotlösheten i tillvaron.

Med det "kätterska" som Goethe fick genom alkemin och pietismen följde också ett språk för känslorna. Clason betonar hur detta språk som ger Goethes poesi något tidlöst och djupt humant med "några skenbart enkla rader träffar jublet och smärtpunkterna i tillvaron, tröstar och helar och skapar sammanhang" (305). Eftersom Clason anser att Goethes poesi har denna läkande kraft, kan man inte annat än beklaga att hon inte tar chansen att med ett par goda diktanalyser låta läsaren direkt få smaka på det sprudlande vattnet ur denna livgivande lyriska källa.

Ett gott tillfälle hade erbjudit sig t ex när Clason om dikten som börjar "Warum gabst du uns die tiefen Blicke" säger att den är "en av världslitteraturens originellaste och innerligaste kärleksdikter. Med den tar den tyska lyriken ett hundraårskliv framåt" (129). Som läsare blir man här genast klarvaken och förväntansfull, men samtidigt lika snabbt besviken över att bara få läsa en strof av denna dikt. De kommenterande raderna låter en heller inte riktigt ana den originalitet och den hemlighetsfullhet som dikten bjuder. Och inte blir det lättare för en svensk läsare när just den diktstrof som finns i boken *inte* är översatt.

Av förordet framgår att översättningarna av citat och dikter är författarens egna om inte annat anges. Som läsare förväntar man sig dock för enkelhetens skull att översättarens namn står direkt under det som översatts, men t ex på sid 300, där Clason citerar tre strofer ur *Väst-östlig Divan* står ingen översättare angiven, vem är då översättaren? Ja, det får läsaren själv ta reda på ur den lilla förteckning som Clason ställt samman på sid 317f under titeln "Goethe på svenska". Någon riktig konsekvens i presentationen av goethetexterna är det inte heller: ibland är de enbart på tyska, ibland på tyska med svensk

råöversättning, ibland bara på svenska. Det irriterar. De översättningar författaren otvetydigt gjort själv, t ex av de diktstrofer och rader som står som motton i de enskilda kapitelinledningarna, finner jag emellertid i huvudsak välgjorda och jämna i stilen.

När Clason i *Pudelns kärna* betonar den för henne ännu mycket levande goetheska poesin, kan man konstatera att hon intar en helt annan ståndpunkt än t ex Carl-Göran Ekerwald, vars förtjänstfulla Goethebiografi framförallt lyfter fram betydelsen av Goethes brev och dagböcker. Ekerwald går t o m så långt att han i en något tillspetsad intervjukommentar (*Germanisten* 1-2, 1999, årg 4, sid 67) förklarar, att av allt som Goethe skrivit är det för oss i vår tid breven som är allra betydelsefullast: "Om Goethes samlade verk utom breven skulle gå upp i rök, så skulle vi ändå ha kvar hela Goethe. Så viktig anser jag att den uttrycksfullhet vara som utgår från hans brev". Givetvis återspeglar sig Goethes liv också i hans lyrik, men det – menar Ekerwald – är inte hans riktiga jag, utan ett tillrättalagt representationsjag. Mot ett sådant resonemang vänder sig emellertid Clason och finner stöd för detta hos Terence James Reed som i *Goethe Handbuch* gör en äreräddning av upplevelselyriken hos Goethe.

Att det poetiska språket hos Goethe fascinerar Clason, men att också hans klara och enkla prosa fått tjäna som egen förebild blir man redan från första sidan i *Pudelns kärna* klar över. Clasons språk karaktäriseras nämligen boken igenom av lätthet utan att vara lättviktigt. Man skulle faktiskt om bokens språk kunna säga precis det hon själv framhåller om *Werther*, nämligen att det är "stilens rikedom och fräschör" (91) som förför läsaren. Så är det faktiskt. Clasons språk är vackert, precist och klart. Samtidigt finns det i hennes text en humor och viss munterhet som smittar av sig på läsaren, vilket knappast får sägas utgöra normalfallet när man läser framställningar om Goethe.

På det hela taget förs läsaren lustfyllt och medryckande in i 1700-talets Tyskland. Med snabba penseldrag målar Clason upp detaljrika scener som ger stark närvarokänsla, om det så gäller den unge Goethes universitetssjournéer, vårtecken och blommande mandelträd i Rom, den gamles brunnsvistelser

eller levandegörandet t ex av den kända teckningen av ett sällskap kring änkehertiginnan Anna Amalias bord i Weimar: "man sitter lite hur som helst, dricker te, pratar och – om man är man – vickar på de enkla karmstolarna. Någon läser högt. Otåliga händer stoppar en pipa, klipper en silhuett eller tecknar en karikatyr. Kvinnorna broderar eller låter bli" (114).

Bland de många välkomponerade kapitlen vill jag särskilt framhålla kapitlet "Friedrich Schiller – rival och sporre" som mästerligt och sällsynt levande skrivet. Rappt och välformulerat får vi följa diktarnas ömsesidiga beundran, svartsjuka, uppmuntran, rivalitet, nyfikenhet och intellektuella florettskrammel. Här ger Clason också prov på sin ibland lite bitska humor när hon kommenterar det fruktbara samarbetet de bägge herrarna emellan på följande sätt: "I stället för att undvika varandra, vilket de gjort i sex år, blir Goethe och Schiller nu högfärdiga ihop" (207).

Förutom Schiller möter vi förstås en lång rad andra av tidens intellektuella sköndandar, men det speciella med Clasons bok är, att inte bara männen, utan också kvinnorna får stort utrymme. Det är påtagligt hur författaren uppmärksammar kvinnliga liv och personligheter i Goethes omgivning. Det gäller inte enbart de kända namnen Friedrike Brion, Lili Schöнемann, Charlotte von Stein, Christiane Vulpius, Marianne von Willemer och Ulrike von Levetzow utan även många andra kvinnor. Clason ser alla dessa gestalter ur det förflutna i deras samtida kvinnoroll och skildrar dem införståande och med respekt som självständiga personer och inte enbart som kvinnoformade bihang till Goethe.

För Clason som bl a också gett ut en bok med titeln *Der andere Blick* (1988) är framhållandet av det kvinnliga perspektivet en självklarhet. Svenska läsare med vana vid jämställdhet och medvetandegörande av kvinnors situation torde reagera positivt på hennes framställning. I Tyskland brukar man säga att var tid har sin Goethe. Sedd ur denna synvinkel kan man säga att *Pudels kärna* genom sitt synliggörande av kvinnorna i Goethes omgivning – och även Goethes tillkortakommanden inför kvinnorna – har ett utpräglat modernt svenskt drag. Inte heller i

Tyskland saknas dock ansatser i denna riktning. Clason knyter nämligen med sitt öppna synsätt an till en ny linje inom tysk goetheforskning som även fokuserar på kvinnliga gestalter i Goethes omgivning, så t ex Sigrid Damm i biografierna *Cornelia Goethe* (1988) och *Christiane Vulpius und Goethe* (1998).

Vad är då egentligen pudelns kärna i *Pudels kärna*? Ja, det är frågan som läsaren bär med sig boken igenom. Svaret som Clason ger oss, klarnar allt eftersom för att slutligen besvaras sammanfattande i det allra sista kapitlet. I en skicklig avslutande vändning dekonstruerar Clason nämligen den faustiska pudelns kärna till den kaleidoskopiska punkt som ständigt föränderlig materialiserar Goethejagets mångfasettering i form av dikt och sång.

Endast så, genom denna sprakande och i oupphörlig förvandling stadda kärna lyckas Goethe, enligt Clason, värna både sin poetiska förmåga och sin sociala position under sitt långa liv. För oss läsare innebär det att Goethe med sin positiva livsinställning och sitt avvisande av det negativa, i sin diktning om mänsklighetens vandring från födelse genom konflikt till död, ger en möjlighet att lägga ett glädjens och humanitetens raster över tillvaron.

På ett eminent sätt visar Synnöve Clason den svenska läsaren vägen förbi monumentet Goethe och lyfter fram människan, tiden och dikten. Samtidigt väcker *Pudels kärna* både nyfikenhet och läslust, Goethe blir en klassiker som lever, även för oss iultima Thule.

Sture Packalén

LOUISE VINGE  
*Skånska läsningar*  
Akademiförlaget Corona 1999

I vilket rum finns litteraturen? Hör den hemma i ett internationellt, nationellt eller kanske regionalt sammanhang, i världen, nationen eller provinsen? Frågor av detta slag och tanken att litteraturens historia med fördel skulle kunna skrivas utifrån ett geogra-

fiskt begränsat, i första hand regionalt, perspektiv har upprepade gånger kommit till uttryck i litteraturvetenskapens historia och har fått förnyad aktualitet under de senaste decennierna. Bakom detta nyväckta intresse för regionerna som funktionella enheter kan man ana en rad olika faktorer i den europeiska gemenskapens fortsatta konsolidering, Sovjetimperiets sammanbrott, den transnationella ekonomin och den gränsöverskridande informationsteknologin etc. - vilka alla verkat avnationaliserande och till synes berett marken för ett postnationellt tillstånd. Strömningar som dessa har alltså återverkat på det litteraturvetenskapliga forskningsområdet, främst dess historiska avdelning. Fenomenet kan observeras i vårt västra grannlandet i form av bl.a. Björn Hemmers Sørlandet og litteraturen (1995), Kåre Glettes Vestfold og Karin Bangs författarskap (1998), strödda uppsatser och en icke föraktlig seminarie-, konferens- och undervisningsverksamhet vid universitetet i Tromsø. I Sverige har lundensarna gått i täten med sitt imponerande tvåbandsverk Skånes litteraturhistoria (1996-97) och lockat andra till efterföljd. Det är inte svårt att finna goda forskningspolitiska motiv för regionala studier och de förefaller åtnjuta en särskilt popularitet vid landets yngre universitet. Att driva forskningsprojekt med inriktning på den egna regionen tycks i flera fall vara en del av en förankringsprocess där det nya lärosätet försöker visa sin närmaste omvärld vad det duger till.

I den skånska litteraturhistorien verkade Louise Vinge i rollerna som huvudredaktör och spiritus rector. Med uppsatssamlingen Skånska läsningar har hon lämnat ytterligare ett bidrag till området, en volym vars innehåll kanske kan beskrivas som restprodukter från och exkurser till det större projektet. Flertalet av uppsatserna har publicerats tidigare, ytterligare några är föreläsningar som nu befordrats till trycket. Samlingen hålls samman av det skånska perspektivet men har i övrigt stor ämnesmässig spridning. Vinge delar sålunda med sin av sina kunskaper om såväl den sydsvenska universitetshistorien som den försummade dialektdiktningen, Strindbergs lundaår, Hans Larssons Hemmabyarna, Johan Christoffer Barfods Märkvärdigheter rörande skånska adeln, romanförfattaren Hans Alfredson, fågeljägarna i

litteraturen, de skånsk-danska kulturförbindelserna och en hel del annat. Vinge är en väl påläst och stilistisk förfaren guide på denna resa genom det sydsvenska kulturlandskapet men kunde kanske ha sovrat något i sitt material. Samlingen är inte oavbrutet fängslande och man kan förmoda att dess bruksvärde är som störst i Lund med omgivningarna.

Skånska läsningar inleds med en uppsats under rubriken Behöver vi regional litteraturhistoria? Frågan är nog retorisk. Vinge anför hur som helst en rad argument till försvar för forskning med denna inriktning och behandlar dess möjliga brister och eventuella tillkortakommanden tämligen summarisk. Hon är av allt att döma övertygad om att det regionala perspektivet kan tydliggöra geografiskt begränsade i detta fall inomskånska sammanhang, linjer och traditioner. Det gäller, menar hon, den lyriska traditionen från Ola Hanson och Vilhelm Ekelund fram till Anders Österling och Hjalmar Gullberg. Men även i den skånska berättartraditionen finns det stilgrepp som går igen, sätt att berätta som imiteras, typer och situationer som är klart traditionsbundna (s. 9). Också i dramatiken finner hon påvisbara skånska sammanhang. Enligt Vinge äger alltså den regionala litteraturhistorieskrivningen särskilda förutsättningar att beskriva geografiskt avgränsade särkulturer och visa hur de byggs upp av förebilder, föregångare, personliga kontakter och valfrändskaper och hur kunskaper, minnen och anekdoter traderas inom sådana miljöer. Den kan bedriva en ny form av litteratursociologi, inriktad just på regionala eller lokala förmedlingssystem. Den kan inkorporera lokala medier och icke-fiktiva genrer som landskaps-, folklivs- och reseskildringen.

Det låter sig förvisso sägas och Vinge gör det med reformatorisk och apologetisk iver. En skeptisk och uppsvensk läsare kan ändå tycka att tesen återstår att bevisa. Skånes litteraturhistoria är förvisso ett imponerande resultat av vetenskaplig kompetens och regionalpatriotism i skön förening. Men kan den kallas nydanande, pekar den ut tidigare helt okända sammanhang och öppnar den verkliga så många nya och intressanta perspektiv? För en utsocknes är svaret inte givet. Vinge och hennes kollegor har skrivit bättre, kunnigare och utförligare om Skånes littera-

## *Recensioner*

tur än andra forskare och förtjänar respekt för denna insats. Därmed är inte sagt att de också svarat för ett i metodiskt och teoretisk avseende banbrytande verk.

*Dag Nordmark*

UNIVERSITETSFORLAGET



# edda

## Nordisk tidsskrift for litteraturforskning

Edda er et av de mest sentrale tidsskrifter for litteraturforskning i Norden. Det utgis med fire numre i året. Tidsskriftet leses av forskere, lærere i skoleverket, studenter og andre som er interessert i litteratur og litteraturforskning. Artikkene omhandler litteratur og litteraturteori fra forskjellige språkområder, men de fleste bidragene vil dreie seg om nordisk litteratur.

### Representative artikler:

*Harald Bache-Wiig:* Kielland roman *Jacob*. Fra krambod til supermarked

*Thomas Brédsdorff:* Oehlschläger's Aesthetics

*Ulf Lindberg:* Högt, lågt och lyrisk modernism. Lagerkvist, Södergran, Ekelöf

*Birgitta Steene:* Can this Bird fly? *The Wild Duck* on the Screen

*Lone Sønderby:* "Blodets hvisken og benpibernes bøn". Kroppen som allegori hos Hamsun.

*Johan L. Tønnesson:* Kunstens uopphørlige trette - polyfon erfaring i to

H.C.Andersen-tekster

*Bente Aamotsbakken:* Oxymoriske trekk i utvalgte dikt fra Stein Mehrens

*Evighet, vårt flyktigste stoff*

For mer informasjon, se tidsskriftets egen hjemmeside: [www.scup.no/edda](http://www.scup.no/edda)

Redaktører: Harald Bache-Wiig, Universitetet i Oslo  
Olav Solberg, Universitetet i Oslo

Abonnement kan bestilles fra Universitetsforlaget, Postboks 2959 Tøyen, N-0608 Oslo på telefon +47 22 57 53 00, telefax +47 22 57 53 53, e-mail [subscription@scup.no](mailto:subscription@scup.no), eller bruk kupongen nedenfor. For bestillinger utenfor Norden påløper et ekstra gebyr tilsvarende porto og ekspedisjon.

Ja, jeg ønsker å abonnere på **edda** for 2000, og mottar da fire hefter i året når fakturaen er betalt.

Belast mitt kredittkort  Visa  American Express

Euro/Mastercard  Diners Cyledig til: .....

Kort nr

Eller send meg en faktura.

Institusjoner NOK 665,-

Privatpersoner NOK 460,-

Studenter NOK 320,-

Navn: \_\_\_\_\_

Adresse: \_\_\_\_\_

Poststed: \_\_\_\_\_

Stuedsted: \_\_\_\_\_ Avgangår: \_\_\_\_\_

Kan sendes  
ufrankert i  
Norden.  
Adressaten  
betaler  
porto.

SVARSENDING  
Avtale nr. 171114/241

UNIVERSITETSFORLAGET

Kundeservice

Tøyen

N-0608 Oslo

**Medverkande i detta nummer:**

*Otto Fischer* är forskare och lärare vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Uppsala universitet och vid Avdelningen för litteraturvetenskap vid Institutionen för Tema, Linköpings universitet.

*Thomas Götselius* är doktorand vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet.

*Jonas Ingvarsson* är doktorand vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Göteborgs universitet.

*Dag Nordmark* är professor i litteraturvetenskap, Karlstads universitet.

*Jesper Olsson* är doktorand vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet.

*Sture Packalén* är docent och universitetslektor i tyska vid Institutionen för humaniora, Mälardalens högskola.

*Jakob Staberg* är doktorand vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet.

Jonas Inguarsson om Staffan Seeberg  
och den cybernetiska diskursen

Jesper Olsson om den konkreta poesin

Jakob Ståberg om  
C.J.L. Almquists konstsgår

Otto Fischer och Thomas Gätzelius  
om Textens teknologier

Interjuer med Friedrich Kittler  
och Jochen Hörisch

Posttidning 50 kronor