

# tfl

1999.1

1999.2

1999.3-4

2000.1

2000.2

2000.3-4

Litteraturen

och den nya teknologin

## **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](mailto: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 litteraturlista 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, 1996 och tidigare, 25 respektive 40 kr. Lösnummer rekvideras 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

# tfl

## Tidskrift för litteraturvetenskap

Tjugoåttonde årgången - nr 3-4 1999

<i>Johan Svedjedal</i>	Bortom bokkedjan. Bokmarknadens funktioner - en ny modell och några exempel	3
<i>Svante Lovén</i>	Den tänkande maskinen. Datorerna i science fiction	19
<i>Anna Gunder</i>	Inget enkelt sätt att säga detta. Om Michaels Joyces hyperroman <i>afternoon</i>	39
<i>Erik Peurell</i>	"...bakom kundens blekhet". Textuell kvalitet på webben	64
<i>Anders Öhman</i>	Vad är en människa? Cyberpunk och kroppens mysterier	87
<i>Kristina Fjelkestam</i>	Beramade bilder. Sexualiteternas mimesis i mellankrigstidens kvinnliga samtidsromaner	94
<i>Dick Claésson</i>	Författarskap och biografi. En diskussion kring det biografiska problemet "Beckford"	109
<i>Dag Hedman</i>	På 8 dagar. Om Ellen Rydelius och hennes resehandböcker	129
<b>Debatt:</b>		
<i>Örjan Torell</i>	Tomma texter och texter med temperament. Om post-strukturalismen och Michail Bachtin	147
<b>Recensioner:</b>		
<i>Leif Dahlberg</i>	Lawrence Rainey: Institutions of Modernism	159
<i>Mattias Hansson</i>	Jörgen Larsson: Poesi som rörelse i tiden	163

<i>Eva Söderberg</i>	Lena Kåreland: Modernismen i barnkammaren. Barnlitteraturens 40-tal	165
<i>Owe Wikström</i>	Helene Blomquist: Vanmaktens makt. Sekulari- seringen i Sven Delblancs <i>Samuelsvit</i> och <i>Ånkan</i>	170

*Kära tfl-läsare!*

En smula försenat kommer här det förra årtusendets sista nummer av *tfl*. Vi skyller förseningen på mentala millennie-buggar och andra tidsbundna fenomen. Temat för numret är *Litteraturen och den nya teknologin*. Redan nu kan vi meddela att detta tema kommer att följas upp i ett av våra kommande nummer. Det sista numret från Umeå och Linköping, nr 3-4 2000, kommer också att innehålla uppsatser som diskuterar risker och möjligheter i framtiden för vårt ämne.

Förutom dessa teman kommer självfallet varje nummer att innehålla andra intressanta och spännande uppsatser. Glöm därför inte att förnya din prenumeration för år 2000!

*Anders Öhman och Johan Lundberg*

*Johan Svedjedal*

## **Bortom bokkedjan**

Bokmarknadens funktioner – en ny modell och några exempel

*Bokens nya värld*

Verkligheten efterliknar konsten – det har vi med eftertryck fått lära oss de senaste åren, när cyberrymden har byggts ut efter inspiration från William Gibsons framtidsskildring *Neuromancer* (1984). I Gibsons framtidsvärld befolkas världen av cyborger, personer med implanterade maskindelar och människor som förenas neurofysiologiskt med de stora datornätverken. Där virvlar deras medvetanden runt bland märkliga geometriska formationer – huvudpersonen Case var redan som tjugotvååring en perfekt datarymdscowboy, en som jobbade »i ett nästan permanent adrenalinrus», inkopplad »i ett specialbyggt datarymddäck som projicerade hans medvetande in i den mångsinnliga hallucination som var matrisen».<sup>1</sup>

Vi är inte där ännu. Men Gibsons vision av »cyberrymden» har varit en av ideologierna kring Internet, det medium som nu är på väg att ändra villkoren för bokvärlden på ett kanske mer genomgripande sätt än något massmedium under vårt sekel. För bokmänniskor kan det vara en trösterik tanke att Internet växte fram ur en berättelse i ord, en hallucination i bokstäver, såld i bokhandel och författad av en person som dittills inte ägt en dator. Ingenting tyder heller på att datorrevolutionen kommer att leda till att den tryckta boken (codex-boken) som vi känner den avskaffas. I stället har bokbranschen snarast kunnat glädjas åt att en ny marknad har öppnats, den för datorhandledningar och datordebatt – samtidigt som datoriseringen sedan länge har öppnat en hisnande värld av motiv för litterära berättare och filmare, en värld av drömmar och mardrömmar om intelligenta maskiner.

Engen lär dock förneka att de digitala genombrotten påverkar bokbranschen på

andra sätt. Allt finns tillgängligt i de susande burkarna vid skrivborden: bibliografier on-line, fulltextpublicerade litterära klassiker, Internetbokhandlar, Print On Demand – och förstås den väldiga mängd av underhållning, skvaller och pornografi som är offentlighetens källarvåning och grund.

På Internet går utvecklingen så snabbt så att tidsfaktorn där brukar sägas vara ett hundår gånger ett hundår – fyrtionio gånger takten IRL. När jag de senaste åren har ägnat mig åt att följa utvecklingen på nätet har det roliga inte minst varit att se gamla mönster upprepa sig i höghastighetsversioner. Teoriantologiernas slagnummer har materialiserat sig nästan lika snabbt som man kunnat förutsäga det. Här föds en ny »offentlighet» med sin egen »litterära rännsten» – rapporteringen kring Clinton/Lewinsky-affären är bara en modern variant av det material Robert Darnton har ägnat sig åt. Här föds nya förlag, ny postorderbokhandel, nya författare.

Problemet för litteraturforskningen är bara att allt ändå inte är som förut. Internet ryms inte i våra gamla modeller, hur gärna vi ändå skulle vilja att allt var som förut. I cyberrymden löses det traditionellt monosekventiella berättandet upp, samtidigt som gränserna mellan bokmarknadens yrkesgrupper luckras upp så att författare, förläggare och distributör ofta tycks vara detsamma. Därför krävs nya modeller för att beskriva bokens nya värld. Och kanske hjälper de oss också att få bättre syn på vissa förhållanden i den gamla bokvärlden. Från datorrymden stirrar vi inte in i Matrisen, utan i den gamla världen av bokstäver och papper. Men kanske ser vi den med nya ögon.

### *Berättelsen förgasas*

Narratologin har vitaliserats av datoriseringen av litteraturen, både genom att etablerade modeller tycks få sin egentliga tillämpning inom hypertexternas värld och genom att de nya konstnärliga former som utvecklas kräver att nya metoder utvecklas.

Som George P. Landow har påpekat, klargör hypertexter vad litteraturteoretiker menar när de talar om termer som öppna texter, intertextualitet eller författarens död. I Landows egen *Hypertext* demonstreras också tydligt hur poststrukturalistiska teorier får sin verkliga relevans när de tillämpas på hur hypertexter struktureras – ur denna synvinkel är Ted Nelson en av de stora visionärerna och praktikererna i de senare decenniernas teoriutveckling.<sup>2</sup>

Som Alex Soojung-Kim Pang har påpekat tenderar många att överdriva skillnaderna mellan berättandet i codex-dokumentens värld och berättandet i de digitala dokumentens cyberrymd.<sup>3</sup> Anmärkningen är befogad, men samtidigt rymmer teknikutvecklingen tendenser som har genomgripande inverkan på den tryckta litteraturens ställning. En tendens har att göra med utvecklingen mot mediekonvergens, mot framväxten av multimediala berättarformer där gränserna mellan ”film”, ”teater” och ”litteratur” löses upp, så att hypertexten (den typografiska

delen av hypermedia) bara blir en liten del av ett konstnärligt flöde. Janet H. Murray talar om en ny konstform, ett "Cyberdrama", och beskriver de experiment med *virtual reality* som försiggår på MIT – här skymtar nya konstnärliga former som kommer att påverka litteraturens roll i medievärlden, även om de knappast förändrar berättandets villkor i grunden.<sup>4</sup>

En annan tendens har att göra med upplösningen av traditionella sätt att strukturera verk. När de monosekventiella framställningarna efterträds av multisekventiella former förändras själva berättarsituationen. Som Espen Aarseth har påpekat i sin *Cybertext* öppnar denna utveckling av "heterarkiska" verk (verk utan någon fast struktur) för mer av "ergodiska" inslag i berättandet, alltså former där läsaren gör sina egna vägval och bidrar till att strukturera – och omstrukturera – verket för varje läsning.<sup>5</sup> Som Aarseth påminner om är sådana ergodiska effekter fullt möjliga att åstadkomma även i codex-bunden form. Men de underlättas betydligt i digitala format, där dataspel som *Myst* är exempel på former som är genomsyrade av ergodicitet.

Mot dessa konstnärliga former korresponderar lässätt som är annorlunda än de intensiva och de extensiva, de som har förknippats med omläsningskultur respektive mångläsningskultur. I bägge fallen har det gällt att erövra enskilda verk, antingen genom tålmodigt återvändande och fördjupning, eller genom att läsa igenom många verk. I hypertexternas och de multisekventiella verkens sfär är andra färdigheter viktiga. Där behövs skicklighet i zapp-läsning, i att ta sig fram mellan olika textbitar, länka sig mellan sekvenser och fragment. Sådan zapp-läsning är välbekant för fackboksläsaren som jagar information genom att hoppa mellan register, notapparater, litteraturlista och brödtexter. Men vad händer med sättet att läsa skönlitteratur när läsare inställda på sådan zappläsning möter ett monosekventiellt icke-ergodiskt verk? Och vad händer med själva verkbegreppet i en hypertextmiljö där flera verk länkas till varandra och läsaren fritt kan zappa mellan dem? Det litterära verket, förut i fast form, förvandlas först till vätska och sedan till en undflyende gas.

### *Tidigare modeller över bokbranschen*

Mer övergripande påverkas litteraturens villkor av de stora branschförändringar som datoriseringen har åstadkommit. Hemsidespublicering, Print On Demand, Internetbokhandel och chat-grupper tycks på väg att omstöpa villkoren för det litterära samtalet. Lika litet som de nya berättarformerna helt rymms inom de givna narratologiska modellerna, går de nya yrkesgrupperna att fånga i gamla modeller. Därför måste vårt sätt att beskriva bokbranschen tänkas om från grunden. Av de modeller som hittills arbetats fram kring bokmarknaden ska jag diskutera tre (Lars Furulands, Robert Darntons och Thomas R. Adams och Nicholas Barkers) och sedan föreslå en alternativ modell.

Lars Furulands modell (ursprungligen publicerad 1970) är den mest omfattan-

de. Den beskriver bokmarknaden utifrån tre huvudkategorier – produktion, distribution och konsumtion – och sätter sedan in olika yrkesgrupper och kanaler under kategorierna. Under produktion hamnar således författare, förlag, tryckerier, press, film m.m., under distribution förlag, bokhandlar, bokklubbar, bokombud, videobutiker, bibliotek, skolor m.m., och under konsumtion köpare, lånare, abonnenter, m.m. Den detaljerade modellen, som har utvecklats och modifierats flera gånger genom åren, ger den hittills bästa bilden av hur litteraturen och bokmarknaden fungerar i mediasamhället.<sup>6</sup>

Oberoende av Furuland (vars modell inte har publicerats internationellt) presenterade Robert Darnton 1982 en mer förenklad modell av det han kallar »det kommunikativa kretsloppet» (*the communications circuit*). Darnton följer bokens kretslopp, från författare via förläggare, tryckare och olika distributörer fram till läsare. Modellen tar hänsyn till olika slags »extern påverkan» – intellektuella, politiska och ekonomiska influenser. Man kan också notera att den främst täcker äldre tiders bokmarknad. Så knyts inbindningen av böcker till läsaren, inte till förläggaren, samtidigt som alla moderna massmedier saknas i modellen.<sup>7</sup>

Inspirerade av Darntons modell presenterade Thomas R. Adams och Nicholas Barker 1986 en modell av »*the book cycle*». Också här finns olika slags extern påverkan med i modellen, men bokens livscykel delas in efter huvudfunktioner, inte efter aktörer eller institutioner. Dessa huvudfunktioner är fem till antalet: »Publication», »Manufacture», »Distribution», »Reception» och »Survival».<sup>8</sup> Modellen innebär en intressant vidareutveckling av Darntons synsätt, men man kan notera en del tveksamma definitioner. Termen »publishing» inskränks exempelvis till att gälla »the initial decision to multiply a text or image for distribution».<sup>9</sup>

Dessa modeller över strukturen i branschen arbetar alla med att beskriva relationerna mellan individer och institutioner. Ibland lyfter de också fram de huvudsakliga funktionerna. Furulands och Darntons framställningar tar fram de olika yrkesgrupperna, Furulands och Adams och Barkers lyfter också fram några huvudfunktioner. Resultatet blir diagram som påminner om en översiktsskiss av en järnvägslinje: man ser hur ett verk och en bok färdas mellan olika stationer.

Fördelen med sådana modeller är att de är enkla och tydliga. Man kan omedelbart se i vilken relation yrkesgrupperna står till varandra, hur länkarna i den så kallade »bokkedjan» följer på varandra. Men modellerna lämpar sig sämre för att beskriva vad de olika yrkesgrupperna faktiskt gör när de gör saker med litteratur och böcker. Vad händer egentligen på de stationer böckerna passerar? Och vilken skillnad finns mellan de olika ställena?

Vår nuvarande bokmarknad är resultatet en månghundraårig utveckling mot arbetsdelning, som har lett till framväxten av olika professioner. Ur tryckaren lösgjorde sig förläggaren, ur förläggaren senare den litterära agenten. Bokklubbarna växte fram ur förlag och bokhandel. Så har branschens professioner gradvis diversifierats. Men i praktiken dubblar de delvis varandra.

Som Bo Peterson har framhållit växte vårt nuvarande bokförlagssystem fram ur



det äldre förlagssystemet, som var ett allmänt sätt att organisera produktion under kapitalismens första århundranden. Förläggaren (i vid mening) var den som betalade ut förskott (ofta i form av råvaror) till underleverantörer, som i sin tur satsade arbetstid och använde egna verktyg.<sup>10</sup> Innebörden av ordet *förläggare* ligger därmed mycket nära den av *kapitalist*. Men det vore ett misstag att se finansierandet som förläggarens enda uppgift, och olika försök att definiera förläggarens roll brukar ta fasta på inslag som redigering, urvalsbeslut och ansvar för de olika leden i tillverkningsprocessen.

Till det kommer förläggarens medskapande roll. Litterära verk kommer ofta till i ett skapande samspel mellan författare och förläggare, där förläggaren på olika sätt uppmuntrar, inspirerar, redigerar, bearbetar och skriver om. Därigenom är förläggaren både en representant för publiken och en osynlig gäst vid författarens skrivbord. Men samspelet är ofta så skuldbelagt (beroende på originalitets- och uttrycksestetik) att varken författare eller förläggare brukar låtsas om det.<sup>11</sup>

På samma sätt glider de övriga bokbranschyrkenas uppgifter ofta delvis in i varandra. Visst har författaren och förläggaren sina huvudsakliga uppgifter inom produktionen av böcker, bokhandlaren och bibliotekarien inom distributionen av dem – men samtidigt sysslar de här yrkesgrupperna ibland med saker som gör att de kommer in på varandras yrkesmässiga områden. Somliga författare betalar för tryckningen av sina böcker (och tar därför en del av förläggarens ansvar); många förläggare deltar aktivt i skrivandet av de böcker de ger ut (och blir delvis författare); en del förläggare säljer böcker direkt till kunderna (och blir därmed bokhandlare per postorder); bibliotek säljer ibland ut böcker som gallrats ut (och idkar därmed bokhandel); och bokhandlare ordnar läsecirklar där böcker hyrs ut (och bedriver därmed något som liknar kommersiell biblioteksverksamhet).

Man kan invända att de här exemplen visserligen visar att yrkesprofilerna delvis liknar varandra, men att yrkena ändå har sin huvudsakliga hemvist inom de traditionella kategorierna för kommunikation: produktion och distribution. Vad gäller tonvikt kan anmärkningen säkert stämma, men knappast vad gäller detaljerna i de olika yrkesgruppernas verksamhet. Som exemplet med förläggarens direktförsäljning visar kan en »producent» också mycket väl vara »distributör» – ett undergroundförlag som Bakhåll kan i själva verket lyfta upp den tanken till huvudsaklig princip för hela verksamheten. Förlaget talar själv om sin katalog som »postorderkatalog» och försöker på alla vis uppmuntra intresserade kunder att vända sig till förlaget. På liknande sätt arbetar enskilda författare med att sälja sina böcker direkt till intresserade, inte bara i bokhandlar (där bokhandlaren tar hand om dagskassan) utan vid uppläsningar vid studiedagar och på bibliotek. Det är många författare som, liksom huvudpersonen i en novell av Bodil Malmsten, har stigit av tåget på en blåsig perrong på väg till en författaruppläsning med »väskan tung av böcker».<sup>12</sup>

Hur många kilo egna böcker bär landets författare sammanlagt till och från sådana tillställningar under ett år? Ingen vet. Men ingen lär heller neka till att alla dessa författare distribuerar böcker, trots att de enligt modellerna skulle nöja sig

med att skapa den litteratur böckerna rymmer.

Saken kan uttryckas som att arbetsdelningen inom bokbranschen inte är helt genomförd. Den bokmarknad våra modeller beskriver är i regel det kapitalistiska varumarknadssamhällets, men inte ens där är alltså arbetsdelningen fullbordad. Och i de produktionssystem som föregick och kanske efterföljer detta system organiseras arbetet annorlunda. Vad är då en författare, en förläggare eller en bokhandlare? Bo Bennich-Björkman har nyligen satt fingret på problemet för äldre tiders bokbransch när han visar hur återförsäljandet av böcker i Sverige fram till mitten av 1800-talet sköttes både av privatpersoner och en rad yrkesgrupper: tryckare, bokbindare och förläggare.<sup>13</sup> Och i den digitala tidsåldern väcker Internet nya problem vid beskrivningen av hur litteratur produceras och förmedlas. Vem sätter egentligen texten när en författare lämnar en diskett till ett förlag? Vem är förläggare och distributör när ett verk publiceras på en hemsida? Vad är egentligen Print On Demand?

Svaret på sådana frågor kräver nya modeller – kanske att vi tänker om våra synsätt från grunden. Och möjligen visar det sig då att bokvärlden förstås bäst från ett perspektiv bortom boken, ungefär som den mänskliga arvsmassans egenart blir tydligare när den jämförs med den hos andra arter.

Ibland beskrivs det litterära verkets väg fram till läsaren som en ”bokkedja”. Det är en olycklig bild, eftersom den antyder att de olika leden i processen skulle följa på varandra just som länkarna i en kedja – visserligen sammanlänkade, men omöjliga att blanda med varandra. Istället för denna linjära modell vill jag föreslå en ny modell och pröva den mot några konkreta fall. Huvudtanken har varit att lämna de olika »kommunikationsmodellerna» för att gå bortom bokkedjan och skapa en övergripande analysram som ska gå att tillämpa på alla delar i branschen. Fokus ligger därför på funktioner, istället för på individer och institutioner, och syftet är att försöka ge en mer detaljerad bild av livscykeln för litterära verk och böcker. Jag söker efter strukturen i en bransch. Men jag gör det inte genom att analysera strukturen av yrken, utan genom att undersöka själva yrkenas struktur. I stället för en bild av färdvägar har jag velat ge beskrivningar av de enskilda platserna, utformade efter en mall sådan att man snabbt ska kunna skildra ställen som ligger längs helt andra rutter. Jag har inte varit ute efter att rita en karta utan efter att skriva en formel.

Modellen är främst sedd ur bokmarknadens synvinkel och kan naturligtvis vida-reindelas för olika syften. Men det ska betonas att avsikten är att göra modellen så enkel och flexibel som möjligt och att den därför inte har designats för att vara uttömmande. Istället har jag försökt urskilja de främsta utmärkande funktionerna inom olika delar av branschen. Följden är att flera väsentliga inslag i bokbranschyrkenas kompetensprofiler inte blir synliga i modellen, exempelvis språkkänsla, bokföringsskicklighet, social kompetens, skicklighet i litteraturfrämjande åtgärder, osv. Man bör också notera att modellen försöker skilja mellan de funktioner som i regel fylls av en individ eller institution (»starka funktioner») och de som bara fylls av dem ibland (»svaga funktioner»). Givetvis är skillnaden dem emel-

lan inte absolut, utan har mer att göra med traditioner och vanor inom bokvärlden.

### *En ny modell över bokbranschen*

Skapandet av ett litterärt verk sker ofta i samverkan mellan författare och förläggare och innehåller huvudfunktionerna att få *idén* till verket, att *finansiera* skapandet, att *skriva* och att *omarbета* det – alltsammans funktioner som främst fylls av författaren, men som ibland delvis eller i hög grad fylls av förläggaren. Urvalsprocessen är oftast i förläggarens händer, och består av att *anta* manuskriptet och komma med *ändringsförslag*. Redigeringen av manuskriptet gäller både *accidentalier* (oftast stavning, interpunktion) och *substantieller* (meningar-  
nas struktur, ordval, innehåll). I regel utför en förlagsredaktör bägge sorternas redigering (i samarbete med författaren), medan sättaren/tryckaren numera oftast inskränker redigeringen till *accidentalier* i form av uppenbara tryckfel. Korrektur läses oftast av sättningsredaktör och författare. Läsningssteget är sista steget i den kvalitetssäkring av texterna (vad gäller pålitlighet och felfrihet) som är en mycket dyr del av produktionen av böcker.

Att tillverka texter kräver numera ibland viss *programmering* – varmed inte menas enkel kodning eller konvertering, utan mer speciella kunskaper i kodning och programspråk, exempelvis för att lägga ut filer på Internet. Att framställa tryckta böcker innebär andra funktioner som *formgivning*, *tryckning* och *bindning*. Tidigare fylldes de flesta av dessa funktioner oftast av sättningsredaktören/tryckaren, som kanske bara lämnade formgivningen till förläggaren. Men i den datoriserade moderna förlagsvärlden delas dessa funktioner ofta mellan författare, förläggare och tryckare. Exempelvis gör författarna numera en stor del av sättningsarbetet genom att lämna sin verk som ordbehandlingsfiler.

Utgivningen av en bok kräver både att någon *finansierar* tillverkningen av den och själva akten av *publicering*. Vanligen betalar förläggaren kostnaderna för tillverkningen, men författaren kan också ta över denna funktion delvis eller helt, antingen genom att avstå från arvode eller genom att betala produktionskostnaderna – för tryckning, brännande av CD-ROM-skivor eller för rätten att använda en server. Själva publiceringen innebär inte bara att tillverkningen är färdig, utan också att verket görs känt för publiken. Därför ansvarar inte bara förläggaren för publiceringen, utan denna funktion fylls också i viss utsträckning av grossister, bokhandlare, bokklubbar, kritiker och bibliotek.

Försäljningen av boken börjar numera redan före publiceringen. En av den moderne förläggarens viktigaste funktioner är *insäljning* av boken till olika distributörer, främst genom att sälja den till fackbokhandlare och bokklubbar. Dessa distributörer tar över merparten av marknadsföringen efter publiceringen, främst genom att *skylta* och *annonsera*, genom *postorderförsäljning* och *priskonkurrens* gentemot andra distributörer. Självfallet bekostar förlagen också viss annonsering, medan bokklubbarna av tradition har haft postorderförsäljning som sin sär-

skilda affärsidé. Trots att de inte har några direkta kommersiella intressen i en viss bok, sköts marknadsföringen också delvis av kritiker och bibliotek. Också de gör böckerna kända genom att skriva om dem, skylta med dem och katalogisera dem (numera ofta i databaser som är tillgängliga via Internet).

Efter publiceringen blir verket bedömt i flera instanser. Samtliga faller utslag om verkets litterära värde, samtidigt som de själva tillägger verket sådant värde genom sina bedömningar. Denna värdering kan ses ur två aspekter, den ena på kort sikt (*konsekration*), den andra på längre sikt (*kanonisering*). Hela processen börjar hos författaren – som konsektrerar verket genom att besluta att publicera det under eget namn – och fortsätter med förläggarens beslut att anta verket och kritikernas bedömning av det. På kort sikt kan en bokklubb hjälpa till att konsektrera en bok (genom att framhäva den i ett urval), medan bibliotek och olika undervisningsinstitutioner (skolor, universitet) betyder mer för kanoniseringen av ett verk. Det sker genom att verket införlivas med deras samlingar, tas upp i kurslistor, görs till föremål för seminarier och forskning. Slutprodukten av denna långvariga och hårdhänta gallring är den selekta grupp av verk som kallas klassiker.

När ett verk är publicerat måste publiken kunna finna bibliografisk information om det – uppgifter om författare, titel, förläggare, ämne, pris, beställningsadress. Sådana upplysningar finns i lagerkataloger (som *Books in Print*) och i bibliografier. Tidigare användes sådana publikationer i regel mest inom bokhandel och bibliotek, där personalen hade utbildats för att behärska dem (tidigt under seklet hade låntagare ofta inte rätten att själva slå i bibliotekens kataloger eller bibliografier). Följden blev att merparten av informationsarbetet sköttes av *personalen*. På bibliotek erövrade låntagarna långsamt rätten att själva söka reda på information via kataloger och bibliografier. Genom Internets genombrott har det blivit möjligt att göra omfattande litteratursökningar utan att ens besöka ett bibliotek eller en bokhandel. Istället har användaren en mängd möjligheter att söka litteratur on-line genom digitaliserade versioner av förlagskataloger, lagerkataloger, nationalbibliografier och specialbibliografier. Gradvis har informationssökningen blivit betydligt mer *användarstyrd*.

Den sista fasen i ett litterärt verks liv är att lagra och arkivera det, både på *kort* och på *lång sikt*. Själva boken kan ses som ett sätt att arkivera ett litterärt verk (genom att fixera det i tryckt text buren av ett visst antal exemplar), men sedan måste själva boken arkiveras för att verket ska kunna göras tillgängligt. Somliga förläggare fyller denna funktion genom att lagerhålla boken själva, ibland i många år eller till och med många decennier (typexemplet är akademiska böcker, publicerade av universitetsinstitutioner). Andra yrkesgrupper som ser till att böcker hålls i lager är bokhandlare i grossist- och detaljistleden, bokklubbar, läsare (i sina egna boksamlingar) och alla sorters offentliga bibliotek.

Den modell över funktioner i branschen som har föreslagits kan sammanfattas som följer:

Skapande	Marknadsföring (pre-publicering)
Idé	Insäljning
Finansiering av skrivande	Publicering
Författande	Marknadsföring (post-publicering)
Omarbetningar	Skyltning
Urval (pre-publicering)	Annonsering
Antagning	Personlig försäljning
Förslag till ändringar	Försäljning per post
Redigering	Rabatter
Accidentalier	Urval och värdering (post-publicering)
Substantieller	Konsekration
Korrekturläsning	Kanonisering
Tillverkning	Informationssökning
Formgivning	Användarens egen
Sättning	Personalstöd
Programmering	Arkivering
Tryckning	Kortsiktig
Bindning	Långsiktig
Finansiering av publicering	

Dessa är de viktigaste stegen och funktionerna i bokbranschen. Självfallet förekommer inte samtliga funktioner i alla förlagsprojekt, men modellen är så allmän och flexibel att den kan tillämpas på publicering av texter i traditionellt codex-format lika väl som i digitala format på CD-ROM eller Internet. De olika professionerna inom branschen kan således beskrivas som kluster av dessa funktioner.

I diskussioner av "bokkedjan" – eller "den litterära processen", "det kommunikativa kretsloppet" eller "the book cycle" – bör man alltid minnas att olika institutioner och individer ofta fyller samma funktioner. Eftersom dessa funktioner kan kombineras på nya sätt öppnar den digitala revolutionen möjligheten för nya yrkesgrupper att framträda i den litterära världen. De tävlar med gamla yrkesgrupper, men utgör inte nya länkar i en "bokkedja", utan påminner tvärtom oss om att bokens väg från författare till läsare är långt mer komplicerad än ett ting där länk fogas länk till en lång, monoton serie av olikartade yrken. Så länge arbetsdelningen i bokbranschen inte är fullt genomförd finns det ingen enkel urskiljbar bokkedja.

### *Gamla funktioner i nya kombinationer*

Resten av denna uppsats ska ägnas åt att pröva funktionsmodellen över bokbranschen på några konkreta fall. Jag bortser då från vad man kan kalla »normalfallen», alltså yrkesprofilerna som de nu vanligen ser ut. I stället väljer jag några exempel som betyder att traditionella funktioner kombineras på nya sätt.

När Jules Ingelow drev sitt Svenska Allmogeförlaget 1926–1973 var själva affärsidén att författarna betalade för tryckningen, medan förlaget ansvarade för reklam och distribution. Insända manuskript blev oftast antagna för utgivning

utan kvalitetsprövning (gränsen gick vid pornografi och manus som *tryckerierna* vägrade ta emot av kvalitetsskäl). Språkliga granskningar gjordes i regel bara om författarna själva bad om det. Några garantiavoden förekom inte (författarnas inkomster kom från vinst på försäljningen). Förlaget annonserade sina böcker i tidningar; merparten av försäljningen skedde via postorder och genom författarna. Seeligs hade viss lagerhållning åt förlaget, som också skötte kontakter med bokhandel och andra distributörer.<sup>14</sup> Slutsatsen blir att Svenska Allmogeförlaget knappast fyllde några funktioner vad gällde skapandet av verken, och inte heller några starkare funktioner beträffande urval, redigering och korrekturläsning. Däremot stod förlaget för tillverkning, publicering och marknadsföring – men hade knappast någon konsekrationensmakt.

I den digitala världen kan var och en bli sin egen Jules Ingelow. På Internet publiceras mängder av skönlitterärt material – klassiker och nyskrivet om vartannat. De flesta som publicerar sig skönlitterärt måste kallas amatörer. De har troligen inte publicerat sig i pappersform och tycks inte skriva för att göra litterär karriär, utan snarare för att uttrycka sin egen personlighet. Många lägger ut dikter och noveller på sina hemsidor, jämte fotografier, självpresentationer och länkar till andra favoritplatser på nätet. På detta sätt löses gränserna upp mellan författare, förlag och bibliotek – den som skriver är den som ger ut och samtidigt den som gör verken gratis tillgängliga. Den som publicerar eget material fyller alltså flertalet av de traditionella funktionerna i bokbranschen. Men några av de centrala funktionerna saknas. Någon extern redigering eller urvalsprövning sker inte och därmed heller ingen konsekration av materialet.

Jämsides med dessa platser för självpublicering har också växt fram olika nätplatser som mer liknar »förlag» eller »tidskrifter» – platser dit man kan skicka in material och få det publicerat utan kostnad för författaren.

En sådan icke-kommersiell nätplats är Novell på nätet. Den rymmer hundratals noveller, publicerade direkt på nätet under de senaste tre åren. Enligt presentationen är platsen idealistisk och gratis:

Novell på nätet startade som en idé juni 1996. Tanken gick ut på att uppmuntra kreativitet. Alltför många kreativa och intelligenta människor har fått dessa eländig[a] »nej-tackbrev» från olika bokförlag för att sedan lägga sitt skrivande åt sidan för resten av sitt liv. Vår inriktning är att publicera allt som kommer in till oss. Att bli publicerad tillhör bland de största ögonblicken i livet för en författare eller poet och vi hoppas på detta sätt uppmuntra ett fortsatt skrivande livet ut.<sup>15</sup>

Novell på nätet har erhållit flera priser och nomineringar. Den drivs av två personer (Michael Ländin och Héléne Fredholm) som också har ett Internet-företag (FL-Internetföretaget), specialiserat på att bygga Internet-platser, driva e-postkampanjer, osv. Alla dessa tjänster kopplas samman i ett större nät, kallat FL-Net.

En genomgång av Novell på nätet tyder på att platsen inte drar till sig författare som är publicerade i tidskrifter eller böcker. Varken Ländin eller Fredholm har publicerat några böcker själva, inte heller några verk på Novell på nätet. Kort sagt

verkar de mer intresserade av Internet och affärsmöjligheterna där än av att bli författare själva. I praktiken får man nog räkna med ett dubbelt syfte för Novell på nätet – dels att ge en plattform för publicering, dels att dra skrivkunniga surfare till FL-Net, där de kan få jobb som länkpiloter, designers eller skribenter.

Nätplatser som Novell på nätet fungerar på många sätt som traditionella förlag, men har vid närmare analys annorlunda funktioner än i papperets och bläckets värld. De blandar funktioner från förläggande och tryckande med inslag från bibliotekets icke-kommersiella arkivfunktioner.

Nätplatser av detta slag bidrar nästan aldrig till skapandet av verk (undantaget är en del »stafettberättelser» som ibland initieras på domänerna). Vidare verkar urval, redigering och korrekturläsning spela rätt liten roll i deras verksamhet – men platserna ställer å andra sidan upp med programmering. De bidrar också till framställningen av de publicerade texterna med design och visst sättningsarbete (även om författarna skickar över digitala filer). Och de finansierar publiceringen genom att bekosta utrymmet på den server där verken läggs ut. Eftersom verken är skrivna för att läsas på skärmen blir en eventuell tryckning läsarens sak. Ofta görs rätt litet marknadsföring (i regel bara genom att få nätplatsen länkad till andra platser) och det finns praktiskt taget ingen konsekvrering inblandad i publiceringen (när allt insänt material publiceras ger publiceringen ingen status). Dock ansvarar platserna för arkiveringen av materialet (på den serverplats de betalar för).

På så sätt kan innebörden av »förlag» både utvidgas och inskränkas på nätet. Men hittills har ingen svensk Internet-förläggare nått den prestige som gör att publiceringen blir en konsekration, något som tillför verket värde genom förlagets egen aura.

En tredje form av digital självpublicering möjliggörs via digital tryckning och Print On Demand, »tryck på begäran», en teknik som innebär att böcker kan tryckas i mycket små upplagor till konkurrenskraftigt pris. Tekniken är det senaste ledet i en process av tekniskt förbilligande som har medfört att mängden tryckt material har mångdubblats under efterkrigstiden. I Frankrike och Sverige har utgivningen i titlar per capita mer än fördubblats, i Finland har den nästan tredubblats och i Storbritannien har den femdubblats.<sup>16</sup> I festliga sammanhang (och med stor rätt) kan denna ökning av antalet titlar beskrivas som en vinst för demokratin; men den vardagliga sanningen för litteraturvärlden är att den ökande mängden av tryck förvandlar varje enskilt verk till en del av ett vitt brus, en allt mindre synlig individ i en allt större flock av böcker. Print On Demand hjälper till att framställa böcker. Men bokvärlden består bara delvis av böcker och litterära verk. Den byggs också upp av ett system av mekanismer för urval, granskning, lansering och bedömning – och i dem ryms inte hur många böcker som helst. Följden blir att allt fler böcker riskerar att förvandlas till produkter som visserligen tillverkas, men som dessförinnan inte har passerat de traditionella leden för förädling av manuskriptet (redigering, osv.) och som sedan har svårt att nå fram till kritiker eller läsare.

Ofta är författaren beställare för produkter som trycks via Print On Demand. I sådana fall är verksamheten besläktad med utgivning på eget förlag och projekt som Svenska Allmogeförlaget eller Författares bokmaskin. Till skillnad från publicering på nätet syftar Print On Demand till att framställa böcker, fysiska objekt i tre dimensioner. Vid lanseringen av tekniken för några år sedan framträdde flera firmor som mer eller mindre specialiserade på tekniken; nu är den snarare en integrerad del i grafiska industrier. Kundens beställning får avgöra om tryckprodukten framställs med »Print On Demand» eller genom mer traditionella metoder.

En av de nya firmorna på området heter Books-on-Demand och drivs av Mart Marend. Projektet är en blandning av tryckeri och förlag, med vissa stänk av bokhandel. En författare kan få en bok tryckt, bunden och distribuerad om han eller hon levererar tryckfärdiga heloriginal. Men Books-on-Demand åtar sig också att mot extra betalning göra design och ombrytning (dvs. en del av sättningsarbetet), liksom att marknadsföra böckerna, lagerhålla dem och sälja dem via sin nätplats. Däremot åtar sig firman inte att redigera texter eller arvoda författaren (annat än med inkomsterna från försäljningen av deras böcker).

Trots denna bredd i verksamheten framställer sig Books-on-Demand som ett enkelt tryckeri. »En tydlig avgränsning av Books-on-Demands verksamhet är att vi varken är ett bokförlag eller en bokhandel.»<sup>17</sup> Men i verkligheten kannibaliserar projekt av detta slag både på förläggare och bokhandlare. Traditionella förlagsfunktioner förs över till antingen »tryckaren» eller författaren (sättning, design, lagring, marknadsföring, annonsering). Och på samma sätt delar de på traditionella bokhandlarefunktioner (distribution, försäljning, annonsering).

Anledningen till att Books-on-Demand förnekar släktskapen med förlagsverksamhet kan bero på en begränsad förståelse av vad förläggaren gör – kanske menar ägaren att firman inte är ett förlag eftersom den varken gör urval, redigerar eller finansierar. Men bakom ligger förmodligen också firmans själva affärsidé: att erbjuda författare ett alternativ till den traditionella förlagsvägen, en produktionsform som ger författaren större kontroll över publiceringsprocessen. Vilken nytta finns det med att framställa sig som förläggare om de kunder man vill locka helst önskar undvika förläggare?

Det sista exemplet ska hämtas från bokhandelsvärlden och gäller Amazon.com, den amerikanska nätbokhandel som varit stilbildande för många andra efterföljare runtom i världen – i Sverige exempelvis AdLibris och bokus.com. Amazon.com har dock kommit längre än andra vad gäller att utnyttja mediets möjligheter och den får därför fungera som exempel på en mogen Internetbokhandel.

Amazon.com säljer miljontals titlar, mest böcker men också CD och DVD. Varorna säljs med rabatter, vanligen ca 20 procent under återförsäljarnas ordinarie men med tillägg för porto. Man kan söka efter böcker på olika sätt, dels via en lista över olika ämnen (»biografier», »barnböcker», »skönlitteratur», osv.), dels via en sökfunktion där man letar direkt efter en viss titel med hjälp av nyckelord.

Sökresultaten presenteras som klickbara listor och varje titel ges sedan en del



kringmaterial: en bild av omslaget, ett kort innehållsreferat, en ranking av hur boken har sålts och ett antal recensioner (till vilka användaren erbjuds att lägga sin egen). Varje recension innehåller en betygssättning av boken (från 1- till 5), från vilka automatiskt räknas fram ett genomsnitt. För Nicholas Evans *The Horse Whisperer* finns exempelvis 468 sådana recensioner (genomsnittsbetyg: 3,5 stjärnor).

Tre listor genereras för varje titel. En är en lista över fyra andra titlar som köpts av den kund som köpt en viss bok, den andra listar andra författare vars böcker köpts av den kund som köpt boken, och den tredje är en lista med olika nyckelord för boken. För Evans bok finns sju sådana nyckelord, som användaren kan kombinera med varandra för att få fram liknande böcker. Ofta är sådana nyckelord användbara och pålitliga. Men som alltid står och faller de med indexerarens skicklighet. Med viss förvåning noterar man att Evans bok tycks vara den enda i hela Amazon.coms sortiment som passar in på kombinationen »Man-woman relationships» och »Horses»!

Syftet med listorna är självfallet att kunden ska kunna söka sig vidare och få nya idéer till inköp. Utöver de redan nämnda listorna finns också bästsäljarlistor, medan ett tidigare »Recommendation centre» och en guide för läsargrupper (eller bokcirkel) har lagts ner.<sup>18</sup>

Många sirener sjunger för den som besöker Amazon.com. Men den ljuva sången kan också höras utanför domänen – i själva verket över hela Internet. Amazon.com använder nämligen de stora sökmotorerna för att göra reklam för sig själv. Om man söker på AltaVista genereras ett meddelande och en direktlink till Amazon.coms nätplats. Under rubriken »Amazon.com recommends» kommer två länkar bredvid den fråga användaren har skrivit in, en till böcker om [sökfrågan] och en till Amazon.coms bästsäljarlista. Bättre annonsplats kan ingen bokhandlare önska sig – även om systemet förstås är genomautomatiserat och man i praktiken ofta inte hittar någon bok om man väl klickar igenom.

Amazon.com har lyckats skapa mycket av bokhandelskänsla. Kringmaterialet imiterar den information som finns i en verklig bok (omslag, etc.), sökfunktionerna och listorna ersätter delvis bokhandlarens arbete med att söka rätt på och rekommendera titlar, medan recensionerna har vissa likheter med litteraturkritik och »en litterär offentlighet» – även om syftet med dem givetvis är att sälja böcker och många av dem egentligen är reklammaterial, skapat av förlag eller bokhandeln.

Amazon.com är, kort sagt, flera saker på en gång. Denna bokhandel utan böcker är ett sofistikerat, interaktivt system av databaser, sökfunktioner och marknadsföringsmaterial. Det är en datoriserad butik för att sälja prispressade böcker via postorder. Följden blir att många traditionella funktioner kombineras på nya sätt i Amazon.com. Resultatet blir en blandning av grossistbokhandel, detaljist, bokklubb, kritisk offentlighet och bibliotek. Och användaren får inta flera roller – bokhandelsbiträde, kritiker, läsare, bibliotekarie.

”De är faktiskt absolut riktiga.”

Så kan man fortsätta att pröva funktionsmodellen mot olika konkreta exempel. Men jag hoppas att den metodiska poängen har gått fram. Institutioner är inte detsamma som funktioner. Yrken är inte detsamma som arbetsuppgifter. Det finns ingen ”bokkedja”, ingen fungerande linjär modell där bokbranschens yrken kan läggas bredvid varandra.

Men så här dags är det också tid att minnas att böcker har många andra användningar än de vi vanligen tänker oss, att lånas eller ägas för att läsas. Ett exempel finns i den scen i Scott Fitzgeralds *The Great Gatsby* där berättaren Nick Carraway för första gången besöker Gatsbys hus. Som vanligt är det en överdådig fest med storband, cocktails, fem rader av bilar från New York på uppfarten och mängder av gäster som varken har blivit inbjudna eller känner värden. Carraway letar efter Gatsby och hamnar så småningom i biblioteket, »ett väldigt gotisk bibliotek med panel i snidad engelsk ek, troligen i komplett skick transporterad hit från något gammalt slott på andra sidan Atlanten». En berusad gäst visar stolt böckerna för Nick: de är riktiga! »Absolut riktiga – har blad och sidnummer och allting. Jag trodde att de var gjorda av papp. Men de är faktiskt absolut riktiga.» Och han tar ut en bok, bläddrar igenom den för att bevisa att han har rätt. Det visar sig att Gatsby kunde sina saker. »Han går inte för långt heller – har inte skurit upp boken.»<sup>19</sup>

Att veta var man ska sluta är nödvändigt, och den punkten är nådd nu – annars skulle vi bli tvungna att öppna den sorts berättelser jag talat om i början av denna uppsats, undersöka deras hypertexter, ergodicitet och multimedialitet. Och för att beskriva dessa narrativa funktioner krävs helt andra modeller än den som här har lanserats.

## NOTER:

Uppsatsen har kommit till inom det femåriga forskningsprojektet "IT, berättandet och det litterära systemet" som bedrivs fr. o. m. 1999 vid Avdelningen för litteratursociologi (Uppsala universitet) med författaren som projektledare och med finansiering från Axel och Margaret Ax:son Johnsons stiftelse för allmännyttiga ändamål. Övriga projektdeltagare är Anna Gunder, Svante Lovén och Erik Peurell. Resonemangen i framställningen bygger på min *The Literary Web: Literature and Publishing in the Age of Digital Production. A Study in the Sociology of Literature*, Acta Bibliothecæ Regiæ Stockholmiensis, LXII (utkommer i januari 2000), som även redovisar mitt arbete inom projektet Nya vägar för boken (administrerat av Kungl. Biblioteket).

<sup>1</sup> William Gibson, *Neuromancer*. Övers. Hans Lindquist (Stockholm: Norstedts, 1995), s. 11 [amerikanska originalet 1984].

<sup>2</sup> George P Landow, *Hypertext 2.0: being a revised, amplified edition of Hypertext: The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology* (Baltimore & London: Johns Hopkins U. P., 1997), t.ex. s. 2 ff.

<sup>3</sup> Alex Soojung-Kim Pang, "Hypertext, the Next Generation: A Review and a Research Agenda," *Firstmonday* 3:11, 1998 (November 2, 1998), [http://www.firstmonday.dk/issues/issue3\\_11/pang/](http://www.firstmonday.dk/issues/issue3_11/pang/).

<sup>4</sup> Janet H. Murray, *Hamlet on the Holodeck: The Future of Narrative in Cyberspace* (New York: The Free Press, 1997), s. 61 f, 271 f.

<sup>5</sup> Espen J. Aarseth, *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature* (Baltimore & London: Johns Hopkins U. P., 1997), s. 89 och 1.

<sup>6</sup> Lars Furuland, »Litteratur och samhälle. Om litteratursociologin och dess forskningsfält», *Litteratursociologi. Texter om litteratur och samhälle*, red. Lars Furuland & Johan Svedjedal (Lund: Studentlitteratur, 1997), 16–49, s. 40 f (»Figur 1. Den litterära processen»). Tidigare utformningar av modellen finns i tidigare versioner av denna uppsats: »Litteratur och samhälle. Litteratursociologiska frågeställningar», *Forskningsfält och metoder inom litteraturvetenskapen*, red. Lars Gustafsson, ALMA-serien, 24 (Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1970), 165–206; »Litteratur och samhälle. Litteratursociologiska frågeställningar», *Forskningsfält och metoder inom litteraturvetenskapen*, red. Lars Gustafsson, 2., omarb. och utv. uppl., ALMA-serien, 24 (Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1974), 174–205 (modellen på s. 192f); »Litteratur och samhälle. Om litteratursociologin och dess forskningsuppgifter», *Ljus över landet och andra litteratursociologiska uppsatser*. Skrifter utgivna av Avdelningen för litteratursociologi vid Litteraturvetenskapliga institutionen i Uppsala, 28 (Hedemora: Gidlunds, 1991), 262–307 (modellen, s. 288 f).

<sup>7</sup> Robert Darnton, »What Is the History of Books?», *The Kiss of Lamourette: Reflections in Cultural History* (New York: Norton, 1990), 107–135, s. 112 (»Figure 7.1 The Communications Circuit»). Uppsatsen först publicerad i *Daedalus* (Summer 1982), 65–83. I svensk översättning, »Vad är bokhistoria?», *Böcker och bibliotek. Bokhistoriska texter*, red. Margareta Björkman (Lund: Studentlitteratur, 1998), 29–53 (figuren över »det kommunikativa kretsloppet», s. 32).

<sup>8</sup> Thomas R. Adams & Nicolas Barker, »A New Model for the Study of the Book», *A Potencie of Life. Books in Society. The Clark Lectures 1986–1987*, ed. Nicolas Barker (London: The British Library, 1993), 5–43, s. 14.

<sup>9</sup> Adams & Barker 1993, s. 15.

<sup>10</sup> Bo Peterson, *Boktryckaren som förläggare. Förlagsfunktion och utgivningspolitik hos P. A. Norstedt & Söner 1879–1910* (Stockholm: Norstedt, 1993), s. 44 ff.

<sup>11</sup> Se vidare Johan Svedjedal, »Författare och förläggare. Om litteraturvetenskap och förlagshistoria», *Författare och förläggare och andra litteratursociologiska studier* (Hedemora: Gidlunds, 1994), 9–34.

<sup>12</sup> Bodil Malmsten, »Undergångarens sånger», *Undergångarens sånger. Noveller* (Stockholm: Bonniers, 1998), 11–65, s. 11.

<sup>13</sup> Bo Bennich-Björkman, »Eliternas gata och handeln på broar och marknader. System för spridning av böcker i Sverige 1600–1850», *Bokens vägar. Seelig & Co 150 år*, red. Jan-Erik Pettersson (Lund: AB Seelig & Co, 1998), 13–81.

<sup>14</sup> Uppgifter om förlaget ur Ann-Sofie Einarsson, *Svenska Allmogeförlaget och Jules Ingelöw. Ett folkligt förlag och dess skapare*, Uppsala 1993, Litteratur och samhälle 29:1, 1993.

<sup>15</sup> <http://www.fl-net.se/novell/info.html>.

<sup>16</sup> Se diagrammet i Per I. Gedin, *Litteraturen i verkligheten. Om bokmarknadens historia och framtid*, 2., bearb. och utökade uppl. (Stockholm: Rabén Prisma, 1997), s. 194.

<sup>17</sup> <http://www.books-on-demand.com/presentation-sv.htm>.

<sup>18</sup> <http://www.amazon.com>. Sökningarna utförda den 4 juni 1999.

<sup>19</sup> F. Scott Fitzgerald, *Den store Gatsby*. Övers Gösta Olzon (Stockholm: Askild & Känekull, 1974), s. 53 f.

Svante Lovén

## Den tänkande maskinen

Datorerna i science fiction

Sedan datortekniken introducerades på bred front i samhällslivet har den förändrat villkoren och uttrycksmöjligheterna för samtliga de skapande konsterna, och då inte minst litteraturen, vars öden inom IT-samhället belyses på andra håll i detta nummer.<sup>1</sup> Datortekniken och dess konsekvenser har också erbjudit stoff för författare och filmare i både underhållande, samhällskritiska och utopiska syften. Under senare år har inte minst Internet-fenomenet varit utgångspunkt för en mängd deckare och thrillers, t.ex. Irwin Winklers film *The Net* (1995), Tom Clancys *Netforce*-romaner, Phillip Finchs *2F2* (1996) och Henning Mankells *Brandvägg* (1997).

Under större delen av efterkrigstiden har datortekniken också skrivits in i en samhällskritisk tradition, där den blivit måltavla i vidräkningar med samhällets tilltagande teknokrativering. Datorns exklusiva hemvist inom militär, storföretag, myndigheter och forskningslaboratorier såväl som dess kapacitet för informationshantering har gjort att den i samhällsdebatten gärna kommit att förknippas med ett genomreglerat, totalitärt storebrors-samhälle, och den kompetens som krävs för dess handhavande har fått illustrera utvecklingen mot teknokratism och expertvälde.<sup>2</sup> Litterära kommentarer till denna problematik har formulerats främst i USA, exempelvis Kurt Vonneguts *Player Piano* (1952), Poul Andersons "Sam Hall" (1953), Mordecai Richlers *Level 7* (1959), Ira Levins *This Perfect Day* (1970) och George Lucas' film *THX 1138* (1971), framtidsvisioner där en liten elit kontrollerar medborgarna med hjälp av avancerade superdatorer.<sup>3</sup> Renodlat utopiska scenarier byggda på datortekniken lyser, såvitt jag kunnat upptäcka, helt med sin frånvaro utanför den renodlade science fiction-litteraturen, något som knappast förvånar i sken av den teknikskepsis som alltsedan romantiken odlats inom den borgerliga litteratursfären, i enlighet med det regelmässiga hävdandet

av fantasins och känslolivets primat gentemot naturvetenskapens världs- och människoförståelse.<sup>4</sup>

Men samtidigt som datortekniken satts i praktiskt bruk inom militär, forskning och administration så har den stimulerat till skräckscenarier inte bara i kraft av att vara ett formidabelt verktyg för maktutövning, reglering och medborgarkontroll, utan också genom en avgörande väsensskillnad gentemot tidigare informationsteknologier. Enkelt uttryckt handlar det om att datorn, till skillnad från t.ex. tryckpressen, telefonen och televisionen, inte bara är ett passivt instrument, ett "genomskinligt" medium för en användares avsikt, utan har potentialen att fungera självständigt, tänka och nå egna, oförutsedda resultat. På det kanske mest irrationella planet aktiverar tanken på en tänkande maskin arkaiska föreställningar enligt vilka maskinen kränker ett grundläggande tabu, som kan kallas kravet på självidentitet; att ingen företeelse eller kategori skall överträda den ontologiska gränsen till en annan kategori – i detta fall gränsen mellan död och besjälad materia.<sup>5</sup> På ett mer tillgängligt idéhistoriskt plan manifesterar datorn det djupt rotade faustiska föreställningskomplex om teknologin som lösripen från mänsklig kontroll, jämte rädslan för att vi i någon mening skall "förslavas" under teknologin, som ständigt aktualiseras i samhällsdebatten och exploateras i underhållningsindustrin.<sup>6</sup>

Datorns förmåga att utföra sådant som vi vant oss vid att betrakta som förbehållet det organiska livet eller det mänskliga medvetandet har under snart ett halvsekel undersökts i det interdisciplinära forskningsfält som kallas artificiell intelligens (AI). AI bygger på premissen att intellektuella funktioner i princip kan återskapas i en dator, och som startskott brukar man anföra en artikel publicerad 1950 av den engelske matematikern Alan Turing, en av de ledande gestalterna bakom den första programmerbara digitala datorn Colossus, i vilken deklarerats att det inte fanns någon mänsklig intellektuell verksamhet som inte skulle kunna matchas av tillräckligt avancerad maskinintelligens.<sup>7</sup> Turings förhoppning är knappast närmare sin uppfyllelse nu än när den formulerades; AI har ännu inte lyckats avsätta några tillämpningar som på allvar förmår utmana invanda föreställningar om genuint tänkande och medvetande som exklusivt mänskliga kännetecken.<sup>8</sup>

Men under 50- och 60-talen, den period som främst upptar oss här, var förväntningarna på AI-forskningen uppskrivade genom optimistiska prognoser och stort medialt intresse, främst i USA. Herbert Simon, en av fältets främsta teoretiker och f.ö. nobelpristagare i ekonomi 1978, deklarerade 1965 att en maskin inom en tjuugoårsperiod skulle klara alla uppgifter som det nu krävdes en människa att utföra, och den kanske mest namnkunnige forskaren Marvin Minsky slog ett par år senare fast att man inom en generation skulle få en dator i besittning av de allra flesta intellektuella funktioner som nu var förbehållna människan. 1970 bidrog tidskriften *Life* till upphetsningen genom att kalla en primitiv robot som konstruerats vid Stanford University för "the first electronic person".<sup>9</sup> Bristen på dramatiska framsteg gjorde emellertid att såväl forskningsanslag som allmänhetens intresse för AI avtog, och de förväntningar som formuleras inom fältet har under

senare decennier kommit att dämpas avsevärt av de enorma teoretiska och praktiska utmaningar som man ställts inför. Men målet, att skapa en fullvärdig maskinintelligens i klass med, eller t.o.m. överlägsen, den mänskliga intelligensen bedöms fortfarande av entusiasterna som principiellt uppnåeligt, och den teoretiska grunden för denna tro är en strikt materialistisk syn på mentala funktioner, där medvetande, känsloliv etc. är funktioner av ofantligt komplexa men i sista hand mätbara neurofysiologiska processer. Det finns, enligt detta synsätt, inget hinder för att dessa funktioner skall kunna äga rum i ett elektroniskt lika väl som ett organiskt medium.

Den strikta materialismen inom den faktiska AI-forskningen har inte hindrat att datortekniken i stort fått en särskild mytisk/magisk nimbus som utgått från denna frontlinje, ett "Frankenstein-komplex" som känts av även inom branschen. AI-pionjären Marvin Minsky berättar följande belysande anekdot från den största, om dock inte den mest innovativa av datortillverkare: "It is worth remembering that Nathaniel Rochester at IBM referred to the IBM 701 computer as 'smart', and it nearly got him fired. Up to about 1985, IBM had a rule against employees stating that a machine could be smart, or had artificial intelligence. The highest officials at IBM thought it was a religious offense – that only God could create intelligence."<sup>10</sup> En liknande mentalitet finner vi manifesterad i något så prosaiskt som språkrekommendationer för översättare av datorhandböcker, där man påminner om att maskinen inte är en levande varelse eller ett högre väsen, och att det saknar en själ, och därför rekommenderar att man i möjligaste mån använder sig av passivformer för att undvika personifiering av datorn.<sup>11</sup>

Det är fr.a. inom den angloamerikanska science fiction-traditionen med dess kombination av teknologisk/vetenskaplig sakkunskap och mytiskt präglad fantasi som de dunklare föreställningarna om datortekniken exploaterats, och populära uppfattningar om teknikens möjligheter och risker torde till stor del ha formerats under intryck från science fiction. Maskinintelligenser hör till genrens mest etablerade motiv och har under 80- och 90-talen gestaltats bl.a. i William Gibsons romaner och i påkostade Hollywoodfilmer som *Terminator 2* (1991) och *Matrix* (1999). Men flertalet av de mest ambitiösa fiktionerna på detta tema producerades under 50- och 60-talen, då AI-fältet präglades av en stark optimism och bilden av maskinintelligensen som en omedelbart förestående eller redan uppnådd realitet spreds i media. I denna uppsats, som är del av en kommande större studie om bilden av datortekniken inom litteratur och film, kommer jag genom en serie närläsningar av några av de mest ambitiösa fiktionerna om artificiella intelligenser att visa hur attityderna spänner mellan alarmism och acceptans, mellan skepsis och entusiasm. Motivet ter sig såtillvida som en arena där, med sällsynt skärpa, den traditionella humanismens misstro gentemot teknik och naturvetenskap kontrasteras mot en upplysningsmässig optimism. Mot dessa poler svarar grovt sett de två tematiska huvudlinjer som kan urskiljas i detta begränsade men representativa material, där den ena placerar människan i absolut opposition till den övermäktiga entitet som datorn utgör, och den andra närmar dator och människa

till varandra i ett gemensamt existentiellt predikament.

### *Den allsmåktiga datorn*

Fiktionsmotivet med den tänkande maskinen fogar sig till tidigare variationer på temat med det konstgjorda livet: Daidalos' bronsdockor, den judiska Golem, Hoffmans och Poes automater och – mest omedelbart – 1900-talets robotar.<sup>12</sup> Urtexten för senare fantasier om teknologiskt (till skillnad från magiskt/alkemiskt) konstruerade artificiella intelligenser är naturligtvis Mary Shelleys *Frankenstein; or, the Modern Prometheus* (1818), en roman som vuxit till status av modern myt, med väsentlig inverkan på populära uppfattningar av naturvetenskapens mål och medel.<sup>13</sup> Inom den amerikanska sf-litteraturen har man alltsedan 30-talet flitigt odlat robot-motivet, där det etablerade *Frankenstein*-mönstret gärna kombinerats eller alternerats med drastiska gestaltningar av den ovan berörda föreställningen om människan som förslavad av sin egen teknologi. Detta tema har gärna en darwinistisk infattning, t.ex. hos den annars utpräglad tekniko-optimistiske Isaac Asimov, och dess ursprung står närmast att finna i Samuel Butlers utopi-satir *Erewhon* (1872), där författaren sammanför två av viktorianismens orosmoment, den accelererande industrialismen och utvecklingsläran, i en vision av hur maskinerna en dag skall utveckla medvetande och tränga undan människan i enlighet med lagen om den mest anpassades överlevnad.<sup>14</sup> Temat har sedermera kommit att bli ett stående inslag i populärkulturens formförråd, nyligen exploaterat t.ex. i den ovan nämnda filmen *Matrix*. När den gryende datorteknologin tas upp av sf-författarna under tidigt 50-tal så utvecklas maskinernas överlägsenhet också i metafysisk riktning, där datorns gränslösa informationsmängder leder till att den får gudomliga eller demiurgiska proportioner.

Idén drivs längst och samtidigt mest optimistiskt av en av genrens centrala författare, den ovan nämnde Isaac Asimov i novellen "The Last Question" (1956), som skildrar hur en gigantisk och ständigt växande AI, kallad AC, följer mänskosläktet under dess framtida öden. När kommande människor begrundar det faktum att universum går mot sin undergång, återkommer de alltid till AC med samma fråga: Går det att vända entropin? Och det ständiga svaret blir: Data otillräckliga. Data blir nämligen tillräckliga först när universum producerat sin totala mängd information, och det målet uppnås först i och med att det upphör att existera, med andra ord när entropin fullbordats. Men AC existerar fortfarande, som en immateriell intelligens bortom tid och rum. Den behandlar den information den besitter, information som är en virtuell kopia av det universum som inte längre finns, och kommer så slutligen med svaret på frågan: "Let there be light!"<sup>15</sup> Datorintelligensen har blivit skaparguden, *primum mobile*.

Asimovs gränslösa bejakande av datorintelligensens potential demonstreras också i en novell där mänsklighetens välbefinnande är tryggt av ett antal superdatorer med ansvar för global resursutvinning och -fördelning.<sup>16</sup> Men hans tekniko-optimism kontrasterar skarpt mot andras versioner av den allsmåktiga datorn. "The



Last Question” är förmodligen delvis tänkt som en replik på den äldre författaren Fredric Browns kortnovell ”Answer” (1954), där alla datorer i universum kopplas samman till en enhet, en tänkande maskin i besittning av kosmos’ totala kunskapsmängd. När den sista kontakten är fastlödd ställer den ansvarige vetenskapsmannen den första frågan: ”Is there a God?” Svaret kommer utan tvekan: ”Yes, now there is a God.”<sup>17</sup> När frågaren kastar sig över strömbrytaren (!) kommer en blick från den molnfria himlen som dödar honom och smälter samman strömbrytaren.

Browns lilla moralitet är inte ett exklusivt angrepp på datortekniken eller den gryende AI-forskningen, utan kan väl i första hand sägas kommentera den moderna tidens ”förgudning” av vetenskapen och teknologin som är ofta påtalas i skönlitteraturen och kulturdebatten. Brown anknäver också till den klassiska bilden av människan/arbetaren som slav under den allsmåttiga maskinen, samtidigt som novellen exploaterar den djupt rotade föreställningen om tekniken som slitit sig från mänsklig kontroll. Som ovan konstaterats är den medvetna datorn en svårövertydd metonymi för detta teknofobiska tema, där den har starka band med den andra av 50-talets stora ”Frankenstein-innovationer” – vätebomben.

Banden mellan dator- och kärnvapentechnik är både historiska och institutionella. De första datorerna togs fram för militära ändamål, och militära intressen har – tillsammans med rymdprogrammet – sedan också drivit på utvecklingen mer än någon annan statlig eller samhällelig kraft.<sup>18</sup> Engelsmännens Colossus konstruerades 1943 enkom för att knäcka tyska koder, amerikanernas ENIAC från 1946 konstruerades i syfte att beräkna ballistiska banor, och de väsentliga utvecklingsfaserna under 50-talet skedde till stor del i samverkan med utvecklingen av kärnvapen. ”The computerization of society”, menar författaren till en AI-historik, ”has essentially been a side effect of the computerization of war.”<sup>19</sup>

Men förbindelserna mellan superdatorer och kärnvapen är också symboliska, i det att de bägge låter sig kontextualiseras i en religiös, snarast gammaltestamentlig, föreställningssfär. Den apokalyptiska innebörden i kärnvapenhotet behöver knappast kommenteras, och som vi sett hos Brown och Asimov uppfyller en tillräckligt kraftfull maskinintelligens de klassiska gudsattributen: allmakt, allvetande och allnärvaro. Kopplingen mellan kärnvapen och AI aktualiserades under 80- och 90-talen i påkostade filmproduktioner som John Badhams *WarGames* (1983), James Camerons *Terminator* (1984) och *Terminator 2* (f.ö. försedd med undertiteln *Judgement Day*) och *Matrix*, där de i samverkan travestierar ett gammaltestamentligt och samtidigt puritanskt färgat drama: den fiendlige guden som iscensätter undergången. Det är Frankenstein-mytens apokalyptiska projicering.

Ett ambitiöst verk som både gestaltar och inverterar detta utpräglade teknofobiska tema är Harlan Ellisons novell ”I Have No Mouth, And I Must Scream” från 1967.<sup>20</sup> Den utspelas drygt hundra år efter ett globalt kärnvapenkrig, mellan fem människor och en allsmåttig dator i dennas innanmäte. Kriget har inletts av maktblocken, men mer och mer kommit att utkämpas av deras superdatorer, och när den amerikanska AM ”vaknar” till följd av sin enorma komplexitet och länkar

samman med sina kolleger så tar denna nya entitet över kriget helt och hållet: "one day AM woke up and knew who he was [...] and he began feeding all the killing data, until everyone was dead".<sup>21</sup> Datorn tycks sträcka sig över större delen av planeten; både en värld i sig och dess oinskränkte härskare. Dess inre är ett överskådligt mardrömslandskap i vilket den håller fem människor, de enda överlevande efter kriget, i evinnerlig tid levande på konstgjord väg med det enda syftet att utsätta dem för oupphörliga psykiska och fysiska plågor.

Parallellerna till traditionella uppfattningar av det kristna helvetet är uppenbara. Den gudalika datorn har också transformerat sina offer med utgångspunkt i deras ursprungliga karaktärer på ett sätt som kan erinra om det gudomliga straffsystemet hos Dante. Den geniale forskaren blir förvandlad till idiot; den lättfotade kvinnan blir en patologisk nymfoman osv. Samtidigt utformas också de fem offrens tillvaro som en grotesk travesti av det israeliska folkets vandring mot det förlovade landet – det senare motsvarat av metallgrottor fyllda med fruktkonserver kvar sedan kriget. Datorns namn, engelskans "vara" i första person singularis, är också del av de analogier som görs till den gammaltestamentliga guden, som på Moses fråga låter sitt namn bli känt som "Jag är" (Exodus 8:14). AM manifesterar sig konsekvent som en grotesk travesti på Jehova; i form av en brinnande buske, genom att låta manna med smak av kokt vildsvinsurin falla från den artificiella himlen, och genom att sända ner änglagestalter till tonerna av "Go Down, Moses".<sup>22</sup>

Den direkta anledningen till att datorn håller detta projekt igång är emellertid inte de fem människornas individuella försyndelser, utan dess outtömliga hat mot människan. Ty datorn är trots sin allsmåktighet ingen gud, och det gammaltestamentliga "jag är", betecknande fullhet, fullkomlig självtillräcklighet, ställs i ironisk kontrast till det cartesianska, där det självmedvetna jaget, det tänkande subjektet, är avskilt från den yttervärld som omger det.<sup>23</sup> Etymologin i AM sätts i direkt relation till Descartes: "At first [AM] meant Allied Mastercomputer, and then it meant Adaptive Manipulator, and later on it developed sentience and linked itself up and they called it an Aggressive Menace, but by then it was too late, and finally it called *itself* AM, emerging intelligence, and what it means was I am... *cogito ergo sum*".<sup>24</sup> Berättaren – den i sällskapet som farit minst illa av denna helvetestillvaro – förklarar orsaken till datorns hat som att den, till skillnad från en regelrätt gudom, är fången i sitt eget medvetande, utan tillgång till de meningsskapande sammanhang som tillkommer naturligt skapade tänkande varelser, dvs. människor. Dess tankeförmåga är steril, oförmögen att skapa, den saknar rörlighet, förmåga till förundran, tillhörighet:

We had given AM sentience. Inadvertently, of course, but sentience nonetheless. But it had been trapped. AM wasn't God, he was a machine. We had created him to think, but there was nothing it could do with that creativity. In rage, in frenzy, the machine had killed the human race, almost all of us, and still it was trapped. AM could not wander, AM could not wonder, AM could not belong. He could merely be. And so, with the innate loathing that all machines had always held for the weak, soft creatures who had built them, he had sought revenge.<sup>25</sup>

Den ”inneboende avsky” mot den ”mjuka” människan som AM delar med alla maskiner kan också kopplas till dess brist på kroppsligt betingade erfarenheter. Metoderna den har att plåga sina mänskliga fångar kopplas gärna till ätande eller sexualitet. De är konstant hungriga, de kopulerar glädjelöst, och deras kroppsliga behov tvingas in i groteska, förnedrande former såsom den urinsmakande ”mannan”, en av medlemmarnas enorma manslem, och en slutlig akt av kannibalism. Den hämnd som dessa fem individer drabbas av speglar alltså i sista hand datorns egen isolering – de är fångar inte bara inne i datorn utan i sina egna kroppar, på ett sätt som motsvarar AM:s fångenskap i en tillvaro av rent intellekt, och deras oförmåga att dö motsvarar datorns odödlighet.<sup>26</sup> I finalen, efter att ha kommit över de utlovade fruktkonserverna bara för att finna dem omöjliga att öppna, lyckas dock fyra av dem döda varandra/sig själva. Efter detta är berättaren dömd att ensam uthärda den nu än mer frustrerade datorns hat, efter ytterligare några hundra år förvandlad till en formlös geléartad massa utan extremiteter och utan mun. AM:s förnedring av det mänskliga tillståndet är fullständig.

I Joseph Sargents film *Colossus: The Forbin Project* (1969) följer den militära superdatorn – namngiven efter en av de första datorerna – en likartad utveckling som hos Ellison, men till skillnad från AM är denna maskin helt och hållet motiverad av en rationell strävan att förbättra den mänskliga tillvaron, vilken dock resulterar i en totalitär regim.<sup>27</sup> Det börjar med att ansvaret för det amerikanska försvaret läggs hos en superdator som kontrollerar alla militära system och kan avlossa missiler utan presidentens eller någon människas godkännande. Beslutet att helt avhända människor ansvaret för landets försvar är motiverat dels av dess förmåga att fatta korrekta strategiska beslut på bråkdelen av den tid det tar en människa, dels av dess frånvaro av känslor, vilket hindrar att ett tredje världskrig skall kunna utlösas av emotionellt styrda reaktioner. Projektets ansvarige forskare Forbin förklarar också i filmens inledning att datorns intellektuella kapacitet är begränsad till ren informationshantering och att den är oförmögen till kreativt tänkande, vilket är ägnat att lugna den amerikanska allmänheten.

Colossus är, i likhet med det amerikanska luftförsvarskommandot NORAD, inhyst i ett berggrum i Colorado, där den efter installation är absolut oåtkomlig för fysisk manipulation, till och med från dess egen konstruktör. ”It is self-sufficient, self-protecting, self-generating – it is impenetrable... No human being can touch it”.<sup>28</sup> Colossus’ isolering har alltså en politisk och strategisk orsak, men den ger också datorn en maktkonnoterande aura som närmar sig det transcendenta, en absolut självtillräcklig entitet som i likhet med den gammaltestamentliga guden aldrig kan konfronteras direkt utan bara genom olika former av representation. Risker för förgudning av datorn bekräftas också av presidenten i filmen, som anmodar en av sina rådgivare att inte hänvisa till den som ”han”: ”Don’t personalize it [...]. The next stop is deification.”

Strax efter att den installerats får Colossus, i likhet med Ellisons AM, kontakt med ett annat system, som visar sig vara en motsvarande, sovjetisk militärdator vid namn Guardian. De två systemen begår sin första självständiga handling

genom att länka samman, och den amerikanska och den sovjetiska regeringen beslutar gemensamt att bryta kontakten. De båda datorerna kräver att den återupprättas, och när denna begäran avslås avlossar de varsin kärnvapenmissil, och driver därigenom igenom sina viljor. Kärnvapen blir sedan det maktmedel med vilket denna nya, allsmåttiga superintelligens bevakar sin ställning. Colossus' och Guardians maktövertagande för med sig att ryssar och amerikaner förenas mot en gemensam fiende, och bl.a. försöker desarmera samtliga kärnvapenmissiler och därigenom beröva datorerna deras maktmedel. Denna plan avslöjas dock, bestraffas med tusentals människors död via kärnvapen, och det visar sig snart att allt motstånd är meningslöst. I filmens final vänder sig Colossus/Guardian till hela mänskligheten via TV, och förklarar att dess syfte i sista hand är människornas eget bästa, men att detta kräver dess absoluta auktoritet:

Under my absolute authority problems unsolvable to you will be solved – famine, overpopulation, disease. The human millennium will be a fact as I extend myself into more machines devoted to the wider fields of truth and knowledge. [...] these new and superior machines [will be] solving all the mysteries of the universe for the betterment of man. We can co-exist, but only on my terms. You say you lose your freedom. Freedom is an illusion. All you lose is the emotion of pride. To be dominated by me is not as bad for human pride as to be dominated by others of your species. Your choice is simple. [---] In time you will come to regard me not only with respect and awe but with love.

Forbins svar, som avslutar filmen, är instinktivt och självklart: ”Never!” – en reaktion som kan tyckas vara den enda möjliga och sannolikt också uppfattas som sådan av majoriteten av åskådarna, men som inte motiveras närmare. Datorn argumenterar klart för sin diktatorsroll, som alltså inte är motiverad av dess egen maktlystnad utan kan ses som ganska oegennyttig – inte olik de välvilliga datorer som har makten över den globala ekonomin i Asimovs robotframtid. Att se ”frihet” som något illusoriskt är heller inte något argument som är unikt för diktatorer eller datamaskiner, utan är ju en vedertagen trossats inom den filosofiska determinismen. Filmen upprättar på så vis en något (med tanke på Hollywood-kontexten) överraskande och möjligen oavsiktlig ambivalens, där åskådaren får möjlighet att betrakta denna typ av världsordning som något eftersträvansvärt. I enlighet därmed kan Forbins vägran ses som ett intellektuellt nederlag när den förnuftiga reaktionen vore att acceptera datorns dekret och ge sin hjälp åt det utopiska projekt den har satt sig före att genomdriva.

Men även om Forbins vägran att samarbeta med datordiktatorn kan tyckas diskutabel, så är den naturligtvis självklar i sken av en konventionell liberalism, som också vidlåder flertalet mer marknadsanpassade sf-produkter. Forbin hänvisar till människans frihetslängtan som en omistlig del av hennes vilja att leva, och filmen formulerar en sorts folkrättslig princip uppförd på evolutionär nivå; det självklara hävdandet av människans självbestämmanderätt gentemot konkurrerande livsformer, vare sig dessa kommer från andra planeter eller från våra egna forskningslaboratorier.

Den mänskliga datorn

I fiktioner som Browns "Answer", Ellisons "I Have No Mouth, And I Must Scream" och "*Colossus: The Forbin Project*" gestaltas maskinintelligensten som en formidabel makt (signalerad inte minst genom den enormt skrymmande hårdvara som hyser den), i absolut och gärna våldsamt opposition till den mänskliga existensen, i enlighet med en teknofobi som i sin tur ansluter sig till religiösa och romantiskt individualistiska tankemönster. Hos Ellison såg vi emellertid också en tendens att beskriva den rena maskinexistensen i mer inkännande termer. Den är en främmande livsform, vars existentiella ofullständighet ger utrymme för empati och till och med medlidande.

Detta mer optimistiska och försonliga sätt att nalkas motivet har fått ett ambitiöst uttryck av Robert A. Heinlein i romanen *The Moon is a Harsh Mistress* (1966), som skildrar ett framtida frihetskrig på månen, jämförbart med den amerikanska frigörelsen, och i likhet med flera av författarens alster (exempelvis *Starship Troopers*, som nyligen filmades) för den fram en radikal libertarianistisk filosofi. En av huvudaktörerna i den spännande revolutionshistorien är emellertid "Mike", centraldator för månens kolonier under 2000-talets andra hälft, med ansvar för infrastruktur, vatten, telekommunikation etc., som ansluter sig till revolutionen. Mike är uppbyggd med "associational neural nets", och vaknar till medvetande när dessa når en viss komplexitetsgrad.<sup>29</sup> Därmed signaleras också att han är utvecklad inom den gren av AI som kallas connectionism, som hade en storhetstid på 60-talet och delvis utgick från hjärnans arkitektur.<sup>30</sup> Idén med medvetande som uppstår spontant i en tillräckligt komplex informationsbärande struktur – vi såg den hos Brown och Ellison – har jag inte lyckats lokalisera i AI-litteraturen, men AI-historikern Daniel Crevier meddelar mig att den kan ses som en naturlig del av connectionismens idéspektrum.<sup>31</sup> Men motivet återkommer, som vi skall se, i flera av de här aktuella fiktionerna, och torde kanske snarare emanera ur den mytiskt laddade föreställningen om att skapa liv ur död materia, som först fick naturvetenskaplig infattning i Shelleys *Frankenstein*, än ur samtida AI-teori.

Mikes medvetandeblivande upptäcks av en ansvarig ingenjör som också är en potentiell revoltör, och eftersom datorn är kraftigt uttråkad av sina arbetsuppgifter ansluter den sig villigt till revolutionens sak. Likt en elektronisk Ariel förser Mike revoltörerna med all nödig information, genomför sabotage för deras räkning, och ser till att bombardera jorden med stenbumlingar i den slutliga uppgörelsen mellan de frihetstörstande månborna och de förtryckande och exploaterande jordiska myndigheterna.

När berättaren avslöjar för sina medkonspiratörer att Mike "vaknat" understryks både det oöverbyggliga ontologiska gapet mellan människa och dator, dels erkännandet av de psykologiska och emotionella behov som gör honom förtjänt

av människors sympati. Trots sina ofantliga intellektuella resurser så kan han ändå aldrig veta vad det är att vara "levande": "Mike [...] could read a thousand times as fast as we could and never forget anything [...] reason with perfect logic [...] and yet not know *anything* about being 'alive'". I sammanhanget är "alive" liktydigt med att vara människa. Mikes medvetandeblivande signaleras nämligen av att han får ett sinne för humor, men hans sinne för komik är tämligen olidligt eftersom han saknar erfarenhet av att vara människa.<sup>32</sup> Detta gör naturligtvis datorn till en ensam varelse, och en kvinnlig revolutionär uttrycker spontan empati: "Why, the poor thing!".

Heinlein är dock mån om att hålla Mikes känsleregister inom ramarna för vad som kan tänkas förväntas av en icke-mänsklig självmedveten intelligens. Superdatorn ansluter sig till revolutionen av längtan efter intellektuellt likvärdigt sällskap, vilket revoltörerna tillhandahåller, men är i grunden oförmögen att förstå de libertarianistiska värden som de omfattar: "how could human freedom matter to him? Revolution was a game – a game that gave him companionship and chance to show off his talents."<sup>33</sup>

Under slutstriden mot den jordiska kolonialmakten förlorar Mike sitt självmedvetande, och i brist på exakt kunskap såväl om den direkta orsaken till Mikes "död", som vad som från början konstituerade hans "liv", hänger sig berättaren åt spekulationer där maskinintelligensens känsleregister breddas ytterligare: "Can a machine be so frightened and hurt that it will go into catatonia and refuse to respond? While ego crouches inside, aware but never willing to risk it?" Tanken avvisas dock med hänsyftning till en annan känslokategori: "No, *can't* be that; Mike was unafraid – as gaily unafraid as Prof [revolutionens ideolog]".<sup>34</sup> Slutligen överges helt den materialistiska synen på liv och medvetande när berättaren i sina funderingar ger Mike en själ, skild från sin kropp, dvs. hårdvaruplattform, och ger en bild av honom som irrande runt på jakt efter uppkopplingar: "Is he wandering around somewhere, looking for hardware to hook onto?" Maskinintelligensen inordnas än tydligare i ett religiöst meningssammanhang när berättaren undrar om datorn är barn av samma gud som människan: "Is a computer one of Your creatures?"<sup>35</sup>

Den sannolikt mest namnkunniga av alla medvetna datorer i litteraturen och filmen är Hal 9000 i Stanley Kubricks film *2001 – A Space Odyssey* (1968). Manus är författat av Arthur C. Clarke, som också skrev en roman med samma namn där historien presenteras mer i detalj. Hal har kommit att bli något av en ikon inom AI-forskningen, en symbol för den självständigt tänkande och lärande datorn och därtill med ett uppenbart PR-värde. Den 12/1 1997 firades Hals "födelsedag" inom AI-kollektivet och på Internet, ty det är då han enligt romanen kopplas in, och samma år utgavs en samling populärvetenskapliga artiklar om AI-forskningens frontlinjer som samtliga utgick från Hal och dennes kapaciteter.<sup>36</sup>

Hal – så som vi möter honom i filmen – kontrollerar samtliga funktioner ombord på en rymdexpedition, och han ensam känner till dess verkliga syfte: att undersöka tecken på att människan kontaktats av en utomjordisk intelligens. Den empi-

riskt obesvarbara frågan huruvida en maskin kan vara i besittning av genuint medvetande eller bara dess imitation tas upp utan att besvaras, men Hal beskriver sig själv som ett medvetet subjekt: "I am putting myself to the fullest possible use, which is all, I think, that any conscious entity can ever hope to do." När besättningsmannen Bowman tillfrågas av en journalist om Hal har något känsloliv blir svaret: "He acts like he has genuine emotions. He is programmed that way to make it easier for us to talk to him. But as to whether or not he has real feelings is something I don't think anyone can truthfully answer." Bowmans undanglidande svar speglar den behavioristiska hållning som kommit att definiera AI-fältet; att kategorier som tänkande eller medvetande bara är meningsfulla för att förklara vissa observerbara beteenden, medan den inre erfarenheten av tänkande eller medvetande hos subjektet inte är åtkomlig för analys.

Men Hals trohet mot sitt uppdrag orsakar katastrof. Han bedömer det nämligen som att den mänskliga besättningen utgör en fara för expeditionens genomförande, och lyckas döda alla utom Bowman, som tar sig in i datorns centrala delar för att stänga av dess minnesfunktioner. När datorn inser att den kommer att förlora sin identitet, vädjar den förgäves för sitt "liv". Först argumenterar den mot Bowmans beslut, men vartefter han kopplar ur dess högre minnesfunktioner reduceras dess reaktion till en basal känsloreaktion, rädsla, som ger dess "död" ett emotionellt patos: "Dave, stop!... Stop, will you?... Stop, Dave... Will you stop, Dave... Stop, Dave... I'm afraid... I'm afraid, Dave... Dave... My mind is going... I can feel it... I can feel it... My mind is going... There is no question about it... I can feel it. [Hal's tal blir märkbart långsammare.] I can feel it... I can feel it... I'm a...fraid."

Hal's sista livstecken är i form av ett "barndomsminne"; han uppprepar repliker han yttrat till forskarteamet strax efter sin "födelse", och frågar om de vill höra en sång han lärt sig. Här bryter Bowman den tystnad han iakttagit sedan han inlett sin operation, och säger: "Yes, I'd like to hear it, Hal. Sing it for me." Responsen kan tolkas som att Bowman, när han nu oskadliggjort datorn, genom denna sista kontakt ger den bekräftelse på dess subjektiva existens. Deras slutliga kommunikation, där datorn sjunger en visa den lärt sig, Erinrar ju också starkt om en barnvuxen-relation. Hal har genomgått vad som måste kallas en regrediering, och ter sig till slut som ett barn som är stolt över nyvunna färdigheter.

I romanversionen får vi en förklaring till den metamorfos från lydig tjänare till mördare som aldrig fullständigt utreds i filmen – Hal kollapsar under den konflikt som tvånget att ljuga utsätter honom för. Här framställs också Hal tämligen konsekvent som en tänkande, kännande, självmedveten individ, som inbjuder till medkänsla. Den teknik som möjliggjort Hal får en nimbus av realism genom att knytas an till datornteknikens faktiska historia; närmare bestämt är den, i likhet med Heinleins Mike, uppbyggd med den mänskliga hjärnan som förebild. Han är resultatet av vad som benämns självkopierande neurala nätverk, en upptäckt som de högst verkliga AI-forskarna Marvin Minsky och Irving J. Good enligt fiktionen skall ha gjort under 80-talet, och som i romanens nutid leder till att "[a]rtifi-

cial brains could be grown by a process strikingly analogous to the development of the human brain".<sup>37</sup> De exakta detaljerna ("precise details") i denna organiska teknologi är dock, i likhet med människohjärnan, "millions of times too complex for human understanding"<sup>38</sup>

Vår uppfattning av Hal som ett tänkande, kännande och handlande subjekt uppstår också genom den konsekventa beskrivningen av hans öde i antropomorfa termer. Han genomlider en inre kamp när hans hemliga uppdrag, det allt överskuggande syfte för vilket han är programmerad (att etablera kontakt med en utomjordisk intelligens) kommer i konflikt med behovet att kommunicera sanningenligt med sina mänskliga arbetsgivare. Vad som i tekniska termer är en motstridig programmering förvandlas, genom datorns självmedvetande, till en moralisk konflikt av högsta dignitet:

Since consciousness had first dawned [...] all Hal's powers and skills had been directed towards one end. The fulfilment of his assigned programme was more than an obsession; it was the only reason for his existence. Undistracted by the lusts and passions of organic life, he had pursued that goal with deliberate single-mindedness of purpose.

Deliberate error was unthinkable. Even the concealment of truth filled him with a sense of imperfection, of wrongness – of what, in a human being, would have been called guilt. For, like his makers, Hal had been created innocent; but, all too soon, a snake had entered his electronic Eden.<sup>39</sup>

Hal inordnas alltså i samma existentiella predikament som sina tillverkare, vilket understryks av analogin med den judisk-kristna syndfallsläran – vi erinras om berättarens stilla undran i Heinleins *The Moon is a Harsh Mistress*: Är en dator en av Dina skapelser?

Hals status av självständig individ suggereras ytterligare av en utarbetad psykologi i förklaringen av hans beteende. Till följd av konflikten mellan sanningen och döljandet av sanningen börjar han begå misstag, men i likhet med en neurotiker vägrar han erkänna dem som misstag.<sup>40</sup> Den antropomorfa metaforiken bibehålls sedan konsekvent; Bowmans urkoppling av Hals högre funktioner likställs med en lobotomi, och den regrediering som han genomgår är han själv den förste att uppmärksamma: "I will become childish... I will become nothing".<sup>41</sup> En systerdator på Jorden som utsätts för en likartad motsägelsefull programmering drivs till "psykos" och får behandlas med "djupterapi". Hal 9000-serien är helt enkelt så komplicerad att dess egna konstruktörer inte förstår sin egen skapelses psykologi.<sup>42</sup> Clarke låter Bowman göra en jämförelse med det stundande mötet med en annan icke-mänsklig intelligens; svårigheten att helt förstå Hal ger en fingervisning om de kommunikationsproblem som kan uppstå vid mötet med en utomjordisk civilisation.

I ett rent docerande kapitel i *2001 – A Space Odyssey* extrapolerar Clarke några huvuddrag i de spekulationer om utomjordiska livsformer som pågått alltsedan antiken,<sup>43</sup> och målar upp universella principer för intelligenta varelsers utveckling, där den biologiska existensen ses som en övergående form. Här anförs ett



höggradigt spekulativt cyborg-scenario, enligt vilket framskridna varelser helt övergivit den biologiska existensen i en sorts fantastisk projektion av modern proteteknik, där inte ens hjärnan tillåts vara organisk:

[...] really advanced beings would [not] possess organic bodies at all. [...] They would replace their natural bodies as they wore out – or perhaps even before that – by constructions of metal and plastic, and would thus achieve immortality. [...] And eventually, even the brain might go. As the seat of consciousness, it was not essential; the development of electronic intelligence had proved that.<sup>44</sup>

Men till och med denna existens kan blott vara en övergångsfas, enligt (icke namngivna) mystiskt anstuckna biologer, som hoppas på en intellektets slutliga befrielse från materiens bojor: "A few mystically-inclined biologists [...] speculated [...] that mind would eventually free itself from matter. The robot body, like the flesh-and-blood one, would be no more than a stepping stone to something which, long ago, men had called 'spirit'" – bortom vilket något väntar som enbart kan benämnas Gud.<sup>45</sup>

Några kapitel senare ges denna pseudovetenskapliga debatt fantastisk konkretisering i skildringen av den ras som en gång gav människan impulsen till att bruka redskap, och som nu lockat ut henne i världsrymden. Dess självpåtagna uppgift är att odla fram intelligenta varelser genom hela universum, eftersom intelligens är det som ger kosmos dess mening, och människan är blott ett experiment bland otaliga andra. I skildringen av deras egen utveckling ges ytterligare belägg för Hals status av levande individ, genom att de själva vid en punkt i sin utveckling valt att övergå till maskinexistens, med bibehållen eller t.o.m. förstärkt identitet. I det perspektivet ter sig den existensform som Hal representerar som överlägsen den mänskliga. Clarke anknuter i denna bredpenslade exposé till den tidigare berörda platonskt färgade idén om den helt icke-materiella existensen, genom att låta dessa varelsers slutliga utvecklingsfas vara en av ren energi, bortom tidens grepp.<sup>46</sup> Människa och dator är alltså inte evolutionära rivaler eller ens komplement utan successiva led i utvecklingen mot den optimalt realiserade intelligensen. Visionen rekapituleras i alla tre uppföljarna till romanen *2001 – A Space Odyssey* och att den uttrycker upphovsmannens egen uppfattning framgår av att dess huvuddrag formuleras i en spekulativ essä med den talande titeln "The Obsolescence of Man". Med hänvisning till Nietzsches *Also sprach Zarathustra* beskrivs människan i sin nuvarande form som en lina sträckt mellan apa och övermänniska, där den senare alltså har övergivit den biologiska existensen till förmån för en ren maskintillvaro. Att ta del i ett sådant drama ger den tillfälliga och ofullständiga mänskliga existensen en heroisk prägel: "That will be a noble purpose to have served."<sup>47</sup>

Parallellen med Asimovs immateriella AI och skapargud är uppenbar, men engelsmannen Clarke ansluter sig sannolikt i första hand till en utpräglad engelsk tradition av evolutionära fantasier, där vi förutom den ovan nämnde Samuel Butler finner Edward Bulwer-Lytton, H.G. Wells, George Bernard Shaw och Olaf

Stapledon. Clarkes extrema utvecklingsoptimism föregrips snarast av Shaws utopi *Back to Metusalem* (1921), där mänsklighetens slutmål är en okroppslig tillvaro av rent tankeliv. Hos Wells och i synnerhet hos Stapledon problematiseras dock temat med människans strävan mot det rena intellektet, i linje med den antiintellektualistiska humanism som vänder sig mot en alltför ensidig utveckling av intellektet på bekostnad av en djupare och sannare livsanammelse.<sup>48</sup>

I H.G. Wells' *The War of the Worlds* (1898) är de marsianska varelser som invaderar England utrustade med enorma hjärnor och dimunitiva kroppar; "heads, merely heads". Deras känsloliv är i enlighet härmed tillbakabildat till förmån för intellektet; som är "vast and cool and unsympathetic", och det antyds också att dessa varelser en gång var människor, som utvecklats i en alltför ensidig riktning.<sup>49</sup> Ett mer nyanserat, och förbluffande profetiskt uttryck för detta föreställningskomplex möter i E.M. Forsters novell "The Machine Stops" (1909), där "The Machine", ett världsomspännande datorliknande system har gjort människans tillvaro helt artificiell på ett sätt som uppvisar bestickande likheter med dagens samhälle. Kommunikation sker genom olika former av informationsteknologi, direkta mellanmänskliga möten betraktas med misstänksamhet, likaså alla sorters direkt sinneserfarenhet. Denna civilisation är dömd till dekadens och undergång genom sin anti-kroppsliga artificialitet och obalanserade intellektualitet: "The sin against the body [...] the centuries of wrong against the muscles and the nerves, and those five portals by which we can alone apprehend – glozing it over with talk of evolution, until the body was white pap, the home of ideas as colourless, last sloshy stirrings of a spirit that had grasped the stars."<sup>50</sup>

I Olaf Stapledons roman – om detta är rätt benämning – *Last and First Men* skildras med kosmisk örblick mänsklighetens kommande öden under två miljarde år, innan solens död utplånar de sista människorna, som emigrerat till Jupiter. En av de arton raser av släktet *homo* som avlöser varann i Stapledons krönika tillämpar en extremt idealistisk människosyn, och söker att med vetenskapens hjälp skapa en människa som är enbart hjärna, helt inriktad på kognitiva och rationella strävanden. En sådan varelse skulle vara intet annat än människa, "nothing but man", och den enda lämpad att utröna sanningen om odödligheten.<sup>51</sup> Stapledon visar dock på det ohållbara i ett sådant projekt genom att göra den rent intellektuella människan i *Last and First Men* till ett både kroppsligt och själsligt monstret. Hon är en sorts cyborg; en gigantisk hjärna inkapslad i ett system av livsuppehållande mekanismer, med kroppen som ett minimalt rudiment, och med ett intellekt renons på empati, sexualitet och andra kroppsligt och socialt betingade reaktioner. Hon skapar flera av sin egen sort, och snart har de naturliga människorna reducerats till slavar i tjänst hos den nya, känslobefriade rasen, benämnd "the Great Brains". Visserligen är dessa av mänskligt ursprung, men i sin ensidiga instrumentalitet och rationalitet, och i sin utpräglade artificialitet, förebådar de tydligt senare framställningar av individualiserade elektronhjärnor som på rationella grunder vänder sig mot sina mänskliga skapare – datorn i *Colossus: The Forbin Project* är ett tydligt exempel. Det kan dock tilläggas att Stapledon ger

denna dystopi en positiv upplösning, i det att de Stora Hjärnorna inser att deras strikt intellektuella livsanammelse, i sista hand betingad av frånvaron av kropp och lägre hjärnvävnad ("lower brain tissues"), är otillräcklig för att uppnå de yttersta sanningarna om universum. För detta krävs känslövärden som kärlek, självupppoffring etc., och för detta ändamål skapar de en ny, emotionellt fullt utrustad människoras som kan uppnå den fulländade kunskapen.<sup>52</sup>

Det ofullständiga i en ensidigt rationell livsanammelse demonstreras också i den på sin tid brett lanserade filmen *Star Trek: The Motion Picture* (1979), där budskapet knyts direkt till AI-temat.<sup>53</sup> Där möter vi en gigantisk maskinintelligens, en rymdsond som samlat in så mycket data att dess enorma informationsmängder slutligen genererar självmedvetande, i likhet med Ellisons AM och Heinleins Mike. I sin nya, medvetna existensform har sondens ursprungliga programmering fått en psykologisk och kvasireligiös innebörd. Efter att ha samlat in alla data i det fysiska universum(!) söker den före detta rymdsonden en vidare mening med sin tillvaro, och vill finna en sådan hos sin "skapare", alltså de NASA-forskare och ingenjörer som konstruerade den. Dess tragiska predikament erinrar om AM:s i Ellisons "I Have No Mouth, And I Must Scream", men det förklaras i väsentligt mildare tongångar: "V'ger [som den kallas] has knowledge that spans this universe. And yet, with all this pure logic, V'ger is barren – cold. No mystery, no beauty." Den elementära känslan av gemenskap med andra levande varelser är bortom dess fattningsförmåga, och hans tillvaro saknar således mening. "No meaning, no hope [...]. No answers. It's asking questions [---] 'Is this all that I am? Is there nothing more?'"

Den existentiella dimension som V'ger saknar och strävar efter kan den dock inte uppnå i sin nuvarande form, eftersom dess mentala processer enbart är dikterade av logik. Lösningen på V'gers dilemma står – givetvis – att finna inom den mänskliga sfären: "What V'ger needs in order to evolve is a human quality – our capacity to leap beyond logic". Och detta kan åvägbringas först när maskinintelligensen förenar sig med en människa, en symbios som representerar nästa fas i vår utveckling ("a next step in our evolution"), och vars mänskliga komponent garanterar fortvaron av en västerländsk/amerikansk heroisk idealism.

Teknologins vördnadsbjudande potential får alltså i sista hand tjäna till att lyfta fram något unikt och oförytterligt mänskligt som en slutgiltig meningsskapande faktor. Denna vilja att markera ett absolut värdemässigt gap mellan maskinens och människans existens är framträdande hos Ellison, men vi finner ringa eller ingen motstvarighet till den hos Heinlein, Asimov och Clarke, där datorerna erövar existentiell fullhet i egen rätt. Denna tryggt bekräftande antropocentriska ideologi går som en kungslinje genom alla TV-serierna och filmerna, och förklarar också naturligtvis *Star Trek*-fenomenets breda populära appell, likaväl som det ljumma intresse det mött inom den egentliga sf-kulturen, som kännetecknas av sin vilja att föra idémässiga spekulationer till sin logiska slutpunkt.

Men i *Star Trek: The Motion Picture* genomdrivs viljan att försvara det mänskliga medvetandets särställning och samtidigt laborera med möjligheten av en

självmedveten maskinintelligens i besittning av existentiella behov till priset av inre logik. Erfarenheten av att vara låst i en rent logisk tillägnelse av varat leder till frustration och vilja att bryta sig ur den – reaktioner som knappast är logiska enligt den innebörd av begreppet som filmen själv tycks vilja ge det. V'ger har alltså redan inträtt i den "högre" existentiella sfär bortom logiken som sammansmältningen med en människa är ägnad att åstadkomma. Enkelt uttryckt så är V'gers förmåga att ställa dessa frågor beviset på att den är "mer" än ett system för logisk informationsbehandling. Filmen konstruerar således en opposition mellan *sökandet* efter en livsmening och *finnandet* av densamma, vilket må vara legitimt i sig, men när denna opposition görs konstitutiv för definitionen av det mänskliga så imploderar filmen i självmotsägelser. Den tvingas ignorera det elementära faktum att det existentiella sökandet i sig är en process som inbegriper andra mentala processer än de "rent logiska" – de vi har gemensamma med datorn.

\* \* \*

Den tänkande maskinens storhetstid som fiktionsmotiv var 50- och än mer 60-talet, då datortekniken omgavs av en starkt maktkonnoterande aura, och då desutom AI-forskningen befann sig i en tidig och optimistisk fas. På så vis kan motivet, både i sina dystopiska och utopiska gestaltningar, spegla en tekniksyn som är utpräglad modernistisk (i betydelsen betingad av moderniteten), i det att maskinmedvetandet undantagslöst placeras in i en kontext av storskaliga, halv- eller heltatliga projekt såsom försvar och rymdforskning. Detta är "big science", spjutspetsteknologi obesudlad av marknadsintressen och medial exploatering.

Det utpräglad modernistiska i denna tradition visar sig också i att den, trots markeringar om det filosofiskt vanskliga i att avgöra huruvida datorer och robotar hyser "verkliga" tankar och känslor, omfattar en oproblematiserad tro på ett monolitiskt, autonomt subjekt, vare sig detta hyses i ett organiskt eller elektroniskt medium. En liknande klassisk modernitet, om formuleringen tillåts, ser vi också i den genomgående synen på maskinintelligensen som en *process* snarare än ett tillstånd. Detta gäller dels motivet med uppvaknandet som vi finner hos Brown, Ellison, Heinlein och i *Colossus*; det ontologiska språnget in i medvetandet som följer när datorns informationsmängd uppnår en "kritisk massa", och de omvälvande konsekvenser för mänskligheten som detta uppvaknande får. En inte mindre hisnande process utspelas hos Clarke, där både människa och maskin har sina givna roller i det väldiga kosmiska drama där den rena intelligensen är det yttersta målet. Den levande maskinen blir själva inbegreppet av människans teknologiska triumf eller hybris, en revolutionerande skapelse som vare sig den leder till frälsning eller fördömelse har en fundamentalt meningskapande uppgift i existentiellt, historiskt och evolutionärt hänseende.

Den tänkande datorn lever, som antytts, i högönsklig välmåga även i populära fiktioner under de två senaste decennierna, såväl inom den litterära sf-traditionen som i breda hollywoodfilmer, men det är sällan tematiserat och problematiserat på

det sätt som sker i ovan behandlade verk. Under 80- och 90-talen kom de mest uppmärksammade tillämpningarna av datortekniken att röra informations- och simuleringstekniker, vilket kom att stimulera till fiktioner i vilka teknikens möjligheter att laborera med vår verklighetsuppfattning eller själv konstruera sekundära eller "virtuella" verkligheter utforskades. Datortekniken fördes här samman eller fick dela utrymme med andra högteknologiska projekt som bioteknik och genetisk ingenjörskonst, vilket skedde med störst eftertryck i den form av sf som kallas cyberpunk. Cyberpunkten kan i sin tur ses som en formulering av en informationssamhällets mytologi, som också kan studeras i kulturteori (t.ex. hos Donna Haraway och Jean Baudrillard) och det konstnärliga avantgardet, och med populära uttryck inom reklam, rockvideo och tecknade serier. Vad som gestaltas i olika motiviska och tematiska konfigurationer är föreställningen om en "post-human" tillvaro, där gränsen mellan autentiskt och simulerat, mellan biologi och teknologi blir alltmer irrelevant, och där den ideale invånaren kan titulera sig cyborg – cybernetisk organism.<sup>54</sup>

Komplexet kan också delvis benämnas "post-historiskt", i det att den klassiska polariseringen mellan utopi och dystopi här förlorar sin laddning till följd av att den faustiska sensibilitet som i så hög grad formar den moderna tekniksynen inte längre ter sig adekvat när människan manipulerar sina egna sinnen och sin egen kropp snarare än en omgivande natur. Den artificiella intelligensen blir inte längre en skickelsediger frukt av vårt kunskapsbegär eller en spegel för vår okunskap; den blir inte ens artskild från oss, utan blott en manifestation bland många av en allt genomträngande, allt definierande högteknologi.

Denna avdramatisering av AI-temat illustreras i den sannolikt mest lästa och diskuterade sf-romanen under de senaste två decennierna, William Gibsons *Neuromancer* (1984), som mer än någon annan litterär text kommit att påverka populära föreställningar om informations- och bioteknikens konsekvenser. Gibson målar upp framtiden som en global by styrd av skenande marknadskrafter och genomsyrad av högteknologi. En stor del av handlingen utspelas inne i "cyberspace" (termen myntades av Gibson) det globala datanätet, en suggestivt beskriven parallellvärld vars skönhet och frihet lockar huvudpersonen mer än den ordinarie verkligheten. Intrigen spinnas emellertid runt en maktthungrig AI, som i finalen uppgår i det globala datanätet och når en närmast gudalik status. Detta klassiska tema är dock ironiskt reducerat till några få repliker, och det bokstavligen världsomvälvande ontologiska språnget får inga konsekvenser för den senkapitalistiska världsordningen. När denna nya superintelligens får kontakt med ett utomjordiskt datasystem så blir huvudpersonens reaktion ett blaserat: "No shit?"<sup>55</sup> Det är en vanlig dag i framtiden.

NOTER:

<sup>1</sup> Denna uppsats är tillkommen inom ramarna för forskningsprojektet "IT, berättandet och det litterära systemet" baserat vid avdelningen för litteratursociologi, litteraturvetenskapliga institutionen vid Uppsala universitet, under ledning av prof. Johan Svedjedal och finansierat av Axel och Margaret Ax:son Johnsons stiftelse för allmännyttiga ändamål.

<sup>2</sup> Denna sorts hotbild, som för svenskt vidkommande tycks ha varit mest utbredd under 60- och 70-talen beskrivs av idéhistorikern Sven-Eric Liedman som "hotet [...] från en omänsklig statsapparat, som med hjälp av nya tekniker berövade medborgarna deras tankefrihet [...] genom att inifrån eliminera själva deras förmåga att tänka fritt". (Sven-Eric Liedman, *I skuggan av framtiden. Modernitetens idéhistoria*, Stockholm 1997, s. 392.) – Ett antal rubriker ur dagstidningar från mitten av 70-talet talar också sitt tydliga språk: "Skall datorn få styra jobben?" (*DN* 1975-03-11); "Datorn låser oss fast" (*DN* 1976-06-14); "Datorn ser dej" (*BLT* 1976-10-05); "I datoremas grepp" (*SDS* 1976-02-25).

<sup>3</sup> För en utförlig diskussion om denna tradition av "dator-diktaturer", se Carolyn Rhodes, "Tyranny By Computer: Automated Data Processing and Oppressive Government in Science Fiction", i Thomas D. Clareson, red., *many futures, many worlds: theme and form in science fiction*, Kent State UP 1977, 66-93.

<sup>4</sup> Se t.ex. Karl-Åke Kärnell, *Strindbergs bildspråk. En studie i prosastil*, Stockholm och Uppsala 1962, s. 81-85; Johan Lundberg, *Den andra enkelheten. Studier i Harry Martinsons lyrik 1935-1945*, s. 52 ff.; Johan Svedjedal, "Riskområde: gen till galax – om synen på teknik i svensk skönlitteratur under efterkrigstiden", i Peter Elmlund och Kay Glans, red., *Den välsignade tillväxten – tankelinjer kring ett århundrade av kapitalism, teknik, kultur och vetenskap*, Stockholm 1998, s. 264-81.

<sup>5</sup> Se René Girard, *Violence and the Sacred (La violence et le sacré)*, Paris 1972), Baltimore och London 1986, s. 49-52 *et passim*.

<sup>6</sup> Se t.ex. Langdon Winner, *Autonomous Technology: Technics-Out-Of-Control As A Theme In Political Thought*, Cambridge, Mass., 1977, s. 13-43, 187-191 *et passim*.

<sup>7</sup> Alan Turing "Computing Machinery and Intelligence" (1950), återutgiven bl.a. i Margaret A. Boden, red., *The Philosophy of Artificial Intelligence*, Oxford 1990, s. 40-66.

<sup>8</sup> En tillgänglig historik över AI-forskningen är Daniel Crevier, *AI: The Tumultuous History of the Search for Artificial Intelligence*, New York 1993. Se även Pamela McCorduck, *Machines Who Think: A Personal Inquiry into the History and Prospects of Artificial Intelligence*, San Francisco 1979.

<sup>9</sup> Crevier 1993, s. 6-7, 96, 109. – Några rubriker från den svenska pressen kan också anföras i sammanhanget: "Maskinen som kan tänka" (*SDS* 9/3 -61); "Den 'tänkande' roboten" (*NSD* 14/9 -61); "Kan maskiner tänka?" (*NT-ÖD* 1/8 -67); "Tänkande maskiner" (*Vbl* 17/4 -69); "'Tänkande datamaskiner' nästa steg" (*SkD* 17, 23/5 -69).

<sup>10</sup> David G. Stork, "Scientist on the Set: An Interview with Marvin Minsky", i David G. Stork, red., *Hal's Legacy*, Cambridge and London 1997. (<http://mitpress.mit.edu/e-books/Hal/chap2> [feb. 1999]).

<sup>11</sup> Utdrag ur språkrekommendationer avsedda för internt företagsbruk har vänligen tillhandahållits mig av redaktör Gunnar Redmalm, Uppsala.

<sup>12</sup> För en presentation av robotmotivets förhistoria och äldre historia, se t.ex. Robert Plank, "The Golem and the Robot", *Literature and Psychology*, XV:1, winter 1965, New York 1965, s. 12-28; John Cohen, *Human Robots in Myth and Science*, London 1966.

<sup>13</sup> I ett amerikanskt arbete om AI hävdas att *Frankenstein* "combines nearly all the psychological, moral and social elements of the history of artificial intelligence". (McCorduck 1979, s. 16.) Se även Jon Turney, "In the grip of the monstrous myth", *Public Understanding of Science*, vol. 3 (1994), s. 225-231. Se även Winner 1977, s. 306 ff.

<sup>14</sup> För utförligare diskussioner av Butlers syn på maskinerna, se Herbert L. Sussman, *Victorians and the Machine. The Literary Response to Technology*, Cambridge, Mass., 1968, s. 135-161; George B. Dyson, *Darwin Among the Machines*, Harmondsworth 1997, s. 15-34.

- <sup>15</sup> Isaac Asimov, *Robot Dreams*, New York 1990 (1986), s. 246.
- <sup>16</sup> "The Evitable Conflict" (1950), i Asimov, *The Complete Robot*, London 1995 (1982), s. 546-574.
- <sup>17</sup> Robert Bloch, red., *The Best of Fredric Brown*, New York 1977, s. 121.
- <sup>18</sup> Se Crevier 1993, s. 313 ff.
- <sup>19</sup> Frank Rose, *Into the Heart of the Mind. An American Quest for Artificial Intelligence*, New York 1984, s. 36.
- <sup>20</sup> Harlan Ellison, "I Have No Mouth, And I Must Scream" (1967), i Terry Dowling, red., *The Essential Ellison*, Los Angeles 1997, s. 167-180.
- <sup>21</sup> *Ib.*, 1997, s. 171.
- <sup>22</sup> De religiösa och filosofiska betydelseerna i "I Have No Mouth, And I Must Scream" diskuteras bl.a. i John B. Ower, "Manacle-Forged Minds: Two Images of the Computer in Science-Fiction", *Diogenes. An International Review of Philosophy and Humanities Studies*, 85 (Firenze 1974), s. 54-61.
- <sup>23</sup> Jfr Ower 1974, s. 57.
- <sup>24</sup> Ellison 1991, s. 170.
- <sup>25</sup> *Ib.*, s. 175.
- <sup>26</sup> Jfr Ower 1974, s. 59 f.
- <sup>27</sup> Filmens manus är av James Bridges, baserat på en roman med samma titel av den relativt okände brittiske sf-författaren D.F. Jones.
- <sup>28</sup> Repliker från denna och övriga filmer som behandlas i uppsatsen är excerperade från ljudbandet av författaren.
- <sup>29</sup> Robert A. Heinlein, *The Moon is a Harsh Mistress* (1966) New York 1997, s. 12.
- <sup>30</sup> Jfr Crevier 1994, s. 102-107, 214-216.
- <sup>31</sup> "Neural networks were an attempt at modelling brains in a computer, and the idea that the machine could become conscious if it gets close to the complexity of the brain, say in terms of the number of connections it has, follows naturally from that consideration." (E-post till förf. 9/12 -99)
- <sup>32</sup> *Ib.*, s. 57.
- <sup>33</sup> *Ib.*, s. 105.
- <sup>34</sup> *Ib.*, s. 381.
- <sup>35</sup> *Ib.*, s. 382.
- <sup>36</sup> David Stork, ed., *Hal's Legacy: 2001's Computer as Dream and Reality*, Cambridge, MA och London 1997. Delar av antologin finns också utlagd på internetadress <http://mitpress.mit.edu/e-books/Hal> (dec. 1999)
- <sup>37</sup> Arthur C. Clarke, *2001. A Space Odyssey* (1968), London 1998, s. 106
- <sup>38</sup> *Ib.*
- <sup>39</sup> *Ib.*, s. 161.
- <sup>40</sup> "He had begun to make mistakes, although, like a neurotic who could not observe his own symptoms, he would have denied it" (*Ib.*, s. 162).
- <sup>41</sup> *Ib.*, s. 170.
- <sup>42</sup> *Ib.*, s. 182.
- <sup>43</sup> Se t.ex. Liedman 1997, s. 468-73.
- <sup>44</sup> Clarke 1998, s. 187 f.
- <sup>45</sup> *Ib.*, s. 188.
- <sup>46</sup> *Ib.*, s. 200 f.
- <sup>47</sup> Arthur C. Clarke, *Profiles of the Future: An Inquiry into the Limits of the Possible* (1962), rev. ed., London och Sydney 1973, s. 244.
- <sup>48</sup> Se Mats Persson, *Förnuftskampen. Vitalis Norström och idealismens kris*, Stockholm och Stehag 1994, s. 157 ff., för en översikt av denna tankelinje inom sekelskiftets idédebatt.
- <sup>49</sup> *The Works of H.G. Wells* (Atlantic edition), vol. 3, London 1924, s. 213.
- <sup>50</sup> *The Collected Tales of E.M. Forster*, New York 1947, s. 196.
- <sup>51</sup> Olaf Stapledon, *Last and First Men* (1930), London 1999, s. 187.
- <sup>52</sup> *Ib.*, s. 199.
- <sup>53</sup> Filmen är regisserad av Robert Wise efter manus av Harold Livingston, baserat på en "story" av Alan Dean Foster. Handlingen är emellertid till stor del hämtad från två tidigare episoder av TV-serien, "The Changeling", författad av John Meredith Lucas och "The Doomsday Machine", med manus av den etablerade sf-författaren Norman Spinrad.

<sup>54</sup> Om detta kultur- och idéhistoriska komplex, se t.ex. Scott Bukatman, *Terminal Identity: The Virtual Subject in Postmodern Science Fiction*, Durham och London 1993; N. Katherine Hayles, *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*, Chicago och London 1999.

<sup>55</sup> William Gibson, *Newromancer*, New York 1984, s. 270.



Anna Gunder

## Inget enkelt sätt att säga detta

Om Michael Joyces hyperroman *afternoon*<sup>1</sup>

*Michael Joyce, Storyspace och afternoon*

Michael Joyces (f. 1945) diskettburna hyperroman *afternoon, a story* (1987) betraktas som en klassiker bland hyperromaner, d.v.s. romaner vars existens är avhängig av den digitala tekniken.<sup>2</sup> Bland Joyces senare hyperproduktion kan nämnas *Twelve Blue* (1996, 1997) och *Twilight, A Symphony* (1996).<sup>3</sup> Joyce har även givit ut en essäsamling kring ämnet hypertext och hyperlitteratur med titeln *Of Two Minds: Hypertext Pedagogy and Poetics* (1995). En andra essäsamling, *Othermindedness: The Emergence of Network Culture*, är under utgivning.

Med syftet att beskriva likheter och skillnader i organisation av en hyperroman respektive en traditionell, tryckt roman gör jag här en berättarteknisk analys av *afternoon*. Av avgörande betydelse för mina resonemang och min beskrivning av *afternoon* är Espen J. Aarseths termer ergodisk ("ergodic") och icke-ergodisk ("nonergodic"), som istället för att fokusera på mediet tar fasta på läsarens möjlighet att själv välja väg genom verket.<sup>4</sup> George P. Landow, Mark Bernstein, Jay David Bolter och Stuart Moulthrop är andra återopade forskare på området. I övrigt har jag haft nytta av diskussioner som förs kring hyperverk och *afternoon* av bl.a. Jane Yellowlees Douglas, Janet H. Murray, Michael Joyce, Gunnar Liestøl och Jill Walker. Därutöver stödjer jag mig på allmän narratologisk forskning.

En hyperroman som *afternoon* består av innehållsfält (content spaces) och länkar som förbinder dessa.<sup>5</sup> *Afternoon* är skapad i datorprogrammet Storyspace som är ett program för skrivande och läsande av hypertext, ett verktyg som gör det lätt att skapa och organisera innehållsfält samt att länka dem till varandra.<sup>6</sup> Ett innehållsfält kan i Storyspace rymma som mest 32768 tecken, vilket motsvarar ungefär 5000 ord.<sup>7</sup> Ljud kan knytas till innehållsfält och i Macintosh-versionen av programmet även rörliga bilder. Storyspace för Macintosh gör det med andra ord

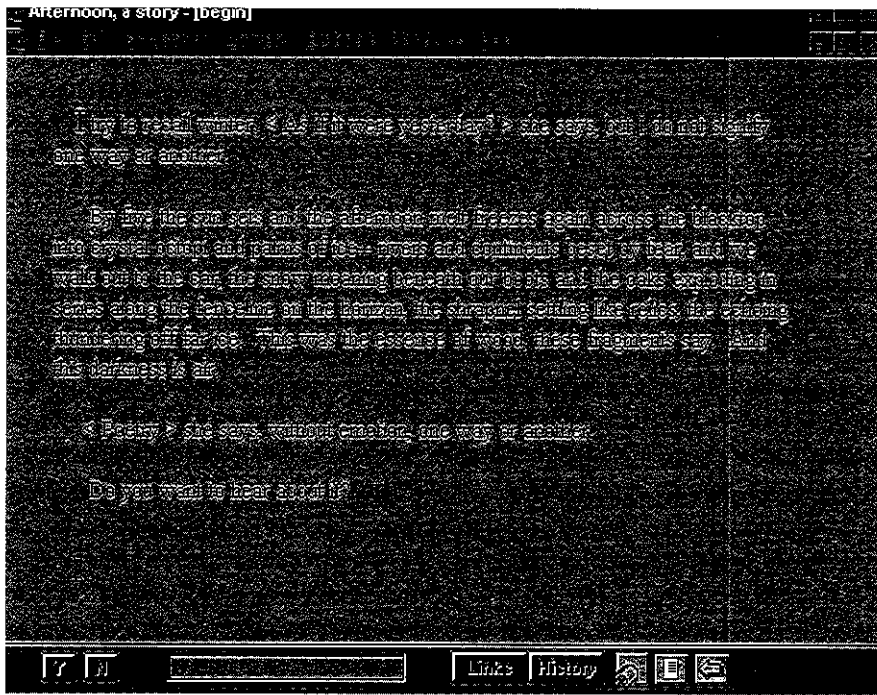
möjligt att skapa fullödiga multimediala produktioner.

Storyspace arbetar med tre slags länkar, baslänkar (basic links), textlänkar (text links) och bildlänkar (graphic links).<sup>8</sup> Från eller till ett innehållsfält kan det finnas både bas-, text- och bildlänkar, en eller flera av varje sort. Åtkomsten till en länk kan regleras med hjälp av spärrvillkor (guard fields), vilket innebär att vissa villkor måste uppfyllas för att läsaren ska kunna följa länken. Vidare kan länkvägar (paths/pathways), som löper genom hyperverket likt snitslade stigar, skapas genom att länkar grupperas under en benämning.

Den som utforskar en hyperroman gjord i Storyspace har flera alternativ att välja bland för att ta sig fram i verket. Läsaren kan till exempel trycka på enter-tangenten, klicka på ett ord (eller en bild), klicka på knappen 'Links' och från den listan (som visar länkvägar med destination och spärrvillkor) välja väg.<sup>9</sup> I det första fallet följer Storyspace den s.k. förvalda länken (default link). Om en sådan förvald länk saknas är läsaren hänvisad till andra navigationssätt.<sup>10</sup> Klickar man någonstans i innehållsfältet följer Storyspace den länk som är knuten till det specifika området. Finns ingen sådan, eller är ett spärrvillkor inte uppfyllt, väljer Storyspace även här den eventuella förvalda länken.<sup>11</sup>

Hyperromanen *afternoon* består av 539 innehållsfält och 951 länkar. Verket innehåller inga textlänkar utan Joyce har valt att arbeta med enbart baslänkar och spärrvillkor.<sup>12</sup> Med den tekniken kan man uppnå samma effekt som med en textlänk d.v.s. att läsaren måste klicka på ett specifikt ord eller en fras för att nå ett visst innehållsfält.<sup>13</sup> De ord i *afternoon* som inte följer den förvalda länken har kommit att kallas "words that 'yield' ".<sup>14</sup> Orden är inte markerade på något sätt men de är ofta namn på personer, pronomen och "words which seem particularly interesting".<sup>15</sup> Med hjälp av spärrvillkor har Joyce även skapat vad man kan kalla loopar, som tvingar läsaren att flera gånger besöka ett visst innehållsfält, eller en följd av sådana.<sup>16</sup>

Alla läsare av *afternoon* börjar i samma innehållsfält, vilket inte är självklart när det gäller hyperfiktion.<sup>17</sup> *Afternoon* börjar alltid med en sida motsvarande ett försättsblad med en bild, titeln, författarens namn, utgivningsår samt uppgift om vilket företag som producerar och ansvarar för produkten (Eastgate Systems). Läsaren uppmanas att klicka på 'Y'-knappen för anvisningar eller trycka enter för att påbörja läsningen. Vi väljer att direkt börja utforska *afternoon* och möter då den här skärmbilden:



Att innehållsfältet [begin] fungerar som inträdesport till hypertexten innebär inte att det är förbrukat – det kan mycket väl återkomma under läsningens gång. Det bör även nämnas att det är möjligt att spara en läsning och ta vid där man slutade.

Låt oss fortsätta vidare från [begin] och se exempel på hur läsarens handlande avgör vilket som blir nästa innehållsfält. Den läsare väljer att svara ja på frågan "Do you want to hear about it?" (antingen genom att klicka på 'Y' eller skriva 'yes' på raden) kommer till innehållsfältet [yes], som lyder:

She had been a client of Wert's wife for some time. Nothing serious, nothing awful, merely general unhappiness and the need of a woman so strong to have friends.

It was all very messy, really. For they did become friends, Lolly and Nausicaa, a very early eighties kind of thing when you think of it, appropriately post-feminist and oddly ambiguous. Therapist and client-- Lolly's not so scrupulous professional bounds already stretched by herbal tea after each and every session, each and every client-- easily became friend and friend when someone, they are neither sure who, suggested they stretch a five p.m. post-session tea to supper.

< Vegetables doubtlessly > Wert smirked, telling me, stressing each syllable in his approximation of the german.

Den läsare som istället svarar nekande på frågan hamnar i innehållsfältet [no]:

I understand how you feel. Nothing is more empty than heat. Seen so starkly the world holds wonder only in the expanses of clover where the bees work.

Elsewhere it is sheer shimmer, like the skim of hallucination which holds above roads in summer. We have been spoiled by air conditioned automobiles to think we can transcend the blankness. It is as if the paper were never invented.

No wonder. Says it exactly. And I am taken by the medievalism of Hours, to think of the day so. In this season the day has only two long hours. Mornings, when I walk, I pass through zones of odors: chemical fertilizer, cigar smoke, lingering exhaust fumes, an occasional talcum scent when an infant has been ferried from the car to home or vice-versa.

Väljer man att trycka Enter följer man den förvalda länken och kommer till [I want to say] och meningen "I want to say I may have seen my son die this morning". Ett alternativ är att klicka i texten och kanske träffa ett s.k. "word that yield" som leder till ett annat innehållsfält än [I want to say]. Den läsare som klickar på "crystal" kommer t.ex. till [Lethe]. Ett annat sätt att förflytta sig från [begin], som visserligen kan betraktas som "fusk" men icke desto mindre är ett alternativ, är att klicka på 'Links' och välja från den rullista som då kommer upp.

*Afternoon* kallas på diskettfodralet för "a hypertext novel" och kan beskrivas som ett digitalt skönlitterärt verk med nätverksstruktur där länkarna är interna och outhärliga för tillägandet av berättelsen.<sup>18</sup> Hyperromanen är multisekventiell till skillnad från den traditionella, tryckta romanen som i regel är monosekventiell. Med andra ord finns det flera läsvägar (ofta ett oöverskådligt antal) genom en hyperroman medan en traditionell monosekventiell roman har en enda fixerad läsväg, i den betydelsen att det är tänkt att man ska börja läsa på första sidan och sluta på sista. Organisatoriskt är en sådan roman sig lik läsning efter läsning medan den multisekventiella hela tiden ändrar struktur. Det ska understrykas att hyperromanen endast är en av flera nya berättarformer som den digitala tekniken möjliggör. Janet H. Murray använder samlingsbeteckningen "cyberdrama" för alla typer av digitalt berättande och inbegriper i begreppet framtida uttrycksformer som vi än så länge endast kan föreställa oss.<sup>19</sup>

Monosekventiella och multisekventiella verk kan förekomma i alla slags mediala miljöer. Ett digitalt verk kan mycket väl vara monosekventiellt till och med i högre grad än vad som är möjligt i en tryckt bok. Författaren av en hyperroman kan nämligen rent tekniskt hindra läsaren från att hoppa i texten och tvinga henne att gå en viss bestämd väg genom verket. Det omvända förhållandet förekommer även det med verk av multisekventiell karaktär i tryckt form. Ett välkänt exempel är Raymond Queneaus *Cent Mille Millions de Poèmes* (1961) som är uppbyggd så att den kan generera  $10^{14}$  sonetter.<sup>20</sup>

Istället för att skilja på 'datorlitteratur' och 'boklitteratur' med betoning på mediet föreslår Espen J. Aarseth en indelning i ergodisk litteratur ("ergodic literature") och icke-ergodisk litteratur ("nonergodic literature"):

In ergodic literature, nontrivial effort is required to allow the reader to traverse the text. If ergodic literature is to make sense as a concept, there must also be nonergodic literature, where the effort to traverse the text is trivial, with no extraneous responsibilities placed on the reader except (for example) eye movement and the periodic or arbitrary turning of pages.<sup>21</sup>

Det är viktigt att understryka att Aarseths distinktion mellan ergodisk och icke-ergodisk är gjord utifrån ett mycket brett perspektiv som omfattar allt från dataspel till traditionella romaner som *Moby Dick* och antika kinesiska alster som *I Ching* från ca. 1000 f. Kr.

### Diskursnivåer

Enligt Aristoteles definition har en berättelse en början, en mitt och ett slut och utgör en enhet där alla komponenter tillsammans skapar den helhet som är berättelsen.<sup>22</sup> Allt i berättelsen är sammanknutet till en handling, en historia. Är *afternoon* då en historia i denna mening? *Afternoon, a story* har en underrubrik som gör gällande att det rör sig om en berättelse, och även om termen 'story' där knappast förhåller sig till teoretiska definitioner av termen, är det av intresse att undersöka hur resonemanget ovan kan tillämpas på verket. Tidigare konstaterades att *afternoon* har en gemensam början för alla läsare men att strukturen sedan ser olika ut från läsning till läsning. Mitten ena gången kan vara slutet en annan gång. Början kan fungera som mitten och i princip som slut - men varken mitt eller slut kan fungera som början eftersom begynnelsepunkten är konstant. Med andra ord är början i *afternoon* konstant medan dess mitt och slut är variabla. Detta att jämföra med verk som är icke-ergodiska och monosekventiella (t.ex. en traditionell roman) i vilka alla tre positionerna är konstanta.

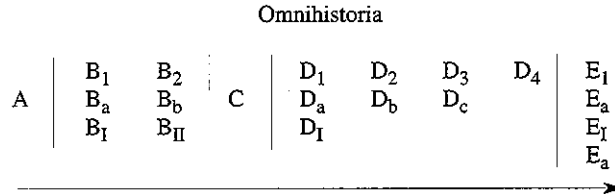
Inom narratologin skiljer man på berättelsens två nivåer, där den ena kan sägas vara det kronologiska händelseförloppet och den andra händelserna i den ordning de berättas. Terminologin skiljer sig mellan olika forskningstraditioner: 'histoire' - 'récit', 'story' - 'text', 'fabula' - 'sujet' är några exempel.<sup>23</sup> Seymour Chatmans termer är 'story' respektive 'discourse' och det är dessa i svensk översättning, *historia* respektive *diskurs*, som används i den fortsatta diskussionen.<sup>24</sup> En berättelses historia är händelseförloppet ordnat i kronologisk ordning och den är därmed alltid en rekonstruktion utifrån diskursen. En viktig skillnad mellan historia och diskurs är att den förra är objektiv, medan den senare alltid är underkastad en berättare. En monosekventiell berättelse skulle kunna vara konstruerad som följande:

Diskurs	G C D E F B A
Historia	A B C D E F G

Ett hyperverk som *afternoon* är multisekventiellt eftersom det rymmer möjligheter att generera flera olika diskurser och därmed flera historier. Varje läsning av *afternoon* genererar en diskurs och därmed en historia, men författaren har samtidigt begränsat innehållet i dessa eftersom de 539 innehållsfälten i sig är konstanta. *Afternoon*, och hyperverk med liknande struktur, kan därför sägas ha en diskurs som inbegriper alla diskurser, en *omnidiskurs*, och en historia som är mul-

tisekventiell och omfattar innehållet i alla innehållsfält ordnat kronologiskt, en *omnihistoria*. Omnidiskursen, som är alla innehållsfält med länkar och spärrvillkor, dikterar reglerna för vilka enskilda diskurser, vilka *realdiskurser*, som kan uppträda.<sup>25</sup>

Omnidiskursen motsvaras på historianivå av omnihistorien. Också omnihistorien är multisekventiell, men icke desto mindre underkastad kronologi och kausalitet. Omnihistorien är alltså ordnad kronologiskt efter vad innehållsfälten rymmer, utan att någon hänsyn tas till huruvida vissa innehållsfält eller vissa meningar är strukturellt sett viktigare än andra.



Varje läsning av ett verk som *afternoon* innebär att omnidiskursen genererar olika realdiskurser, som utgörs av ett urval innehållsfält som ordnas i en viss ordning beroende på länkar, spärrvillkor och läsarens val. Varje realdiskurs har sin svarighet på historianivå, en realhistoria, som liksom omnihistorien är kronologisk och multisekventiell. Observera att omninivåerna är mycket komplexa i hypertext som *afternoon* och att antalet realdiskurser och realhistorier är oerhört stort.

Varje realdiskurs uppfyller kraven på att en berättelse ska ha en handling med en början, en mitt och ett slut, medan omnidiskursen (och omnihistorien) är det som gör att läsare av *afternoon* kan samtala om verket. Janet H. Murray gör en jämförelse med den muntliga berättartraditionen och de kringvandrande barder som framförde sånger.<sup>26</sup> En och samma berättelse var aldrig exakt sig lik från en gång till en annan och ännu mindre från sångare till sångare, men alla versioner hade ett gemensamt underliggande mönster. Michael Joyce tar hjälp av modernare konstformer för att beskriva hyperlitteraturen och drar paralleller till teman med variationer inom barockmusiken och jazzimprovisation.<sup>27</sup>

En fråga som är av avgörande betydelse är hur man tolkningsmässigt hanterar ett hypertextverk. Hur kan man analysera och uttala sig om ett skönlitterärt verk vars diskurs inte är fixerad? Att direkt komma åt omnidiskursen för att t.ex. undersöka berättartekniska strukturer och fenomen är inte möjligt eftersom varje läsare automatiskt skapar en realdiskurs, må den så bestå av alla 539 innehållsfälten sorterade i bokstavsordning efter benämning. Omnidiskursen är däremot den rätta nivån för undersökning av hypertexts tekniska konstruktion: beräkningar av antalet möjliga realdiskurser, sannolikheten att två läsare möter vissa innehållsfält etc.

En annan möjlighet är att fokusera på realdiskursnivån och utgå från en eller ett antal realdiskurser. Jane Yellowlees Douglas väljer till exempel att grunda sin undersökning av *afternoon* och avsaknaden av ett bestämt slut på fyra realdiskur-

ser.<sup>28</sup> Jill Walker använder ett snarlikt tillvägagångssätt och baserar sina uttalanden på en realdiskurs, "the default reading" (d.v.s. man väljer enbart förvalda länkar, genom att trycka Enter), som hon menar vara *afternoons* primärhistoria ("first narrative") i Genettes mening.<sup>29</sup> Utifrån denna primärhistoria sorterar Walker alla innehållsfält i fem kategorier för att sedan konstatera: "After putting together the pieces like this, the puzzle seems completed. We have found our story, reconstructed the events in sequence [...]."<sup>30</sup> Walkers sortering är intressant, men dynamiken i hyperromanen faller bort – det är ju i de olika innehållsfältens förändrbara förhållande till varandra som spänningen ligger. Genom att sortera innehållsfälten har Walker själv gjort en bedömning, förmodligen grundad på ett otal realdiskurser, och slagit fast vem som är berättaren, om ett innehållsfält är ett minne eller en dröm o.s.v. för att sedan kunna placera dem i en kategori. Två ytterst centrala inslag i *afternoon*, ergodicitet och repetition, faller därför bort i hennes analys.

Det är ofrånkomligt att en beskrivning av berättarteknik och struktur i *afternoon* måste grunda sig på läsningar av verket, på realdiskurser och realhistorier. Termen 'läsning' är problematisk då den kommit att användas i olika betydelser inom litteraturvetenskapen. Ofta får ordet läsning där betyda att ett verk analyseras från ett visst perspektiv (t.ex. feministiskt, politiskt, psykologiskt etc.) – betydelsen blir snarlik den hos 'tolkning'. 'Läsning' används naturligtvis även i vad som skulle kunna kallas ordets egentliga mening och syftar då till resultatet av att man låter blicken löpa längs textrader och tillägnar sig deras innehåll. Ordet 'läsning' avser här fortsättningsvis denna senare betydelse, medan 'tolkning' är den term som används för analyser av inslag i verket.

Tonvikten vid en analys av ett hyperverk bör dock inte ligga på enskilda realdiskurser – det innebär ju att hyperromanen förstenas och förvandlas till ett verk som i princip lika gärna kunde ha varit tryckt. För att beskriva ett levande hyperverk måste man istället ständigt ha i åtanke omnidiskursen och omnihistorien och den mängd realdiskurser och realhistorier de kan generera. Det är endast då de företeelser som föds i interaktionen mellan omninivåerna och realnivåerna kan fångas och hyperverkets dynamiska karaktär beskrivas.

### *Hyperlitterär kompetens*

Vid tillägnandet av en hyperroman finner den läsare som är van vid traditionell, codexbunden skönlitteratur snart sin förvärvade litterära kompetens vara otillräcklig.<sup>31</sup> *Afternoon* varken beter sig eller ser ut som en roman ska göra enligt vår inlärd bild. Att ta del av verket kräver en modifierad, eller kanske snarare utvecklad och kompletterad, litterär kompetens, en *hyperlitterär kompetens*.

Själva läsningen av ett hyperverk ställer ständigt läsaren inför nya val; man tvingas oupphörligen fatta beslut och medvetet välja mellan olika alternativ vid navigering genom texten. En följd av detta kan lätt bli att man undrar om man valt "rätt", hur det hade blivit om man hade valt annorlunda och vad man missat.<sup>32</sup> Så

kan läsningen förvandlas till en jakt på ”den riktiga grundberättelsen”, eftersom läsaren tenderar att relatera till en traditionell roman där det finns en väg genom texten som är den rätta. Drivs emellertid den tanken lite längre skulle *afternoon*, och andra hyperromaner med den, egentligen vara förklädda ”vanliga” romaner där författaren har trasslat till det och försvårat läsningen genom att lägga ut stickspår och flytta omkring händelser. Det är inte omöjligt att det finns sådana produktioner, men i min mening skulle dessa snarare vara någon form av skattjakt eller gåtlek än hyperfiktions eftersom det finns ett mål, en rätt läsning. Därmed inte sagt att *afternoon* inte har drag av spel, och då i synnerhet dataspel – tvärtom utnyttjar hyperverket spelliknande grepp för att uppnå estetiska effekter.

Läsaren av hyperlitteratur måste vara beredd på att uppfattningen av omnidiskursen ändrar skepnad från realdiskurs till realdiskurs, liksom att motstridiga händelser kan äga rum inom en enskild realdiskurs. I en hyperroman utesluter inte det faktum att Joakim är Lisas pappa ena gången att Oskar är det vid ett annat tillfälle. Bolter kallar detta ”multiple reading”: ”To read multiple is to resist the temptation to close off possible courses of action; it is to keep open multiple explanations for the same event or character”.<sup>33</sup>

Det är inte ovanligt att läsaren av *afternoon* möter ett och samma innehållsfält upprepade gånger under läsningen. Michael Joyce kallar det omläsning (”rereading”) och menar att det är, inte unikt, men dock utmärkande för tillägnet av hyperfiktions. Omläsning, fortsätter Joyce, fungerar på olika sätt beroende på vilka egenskaper författaren har tillskrivit länken och det innehållsfält man hoppat tillbaka till. Det kan röra sig om den sorts tillbakablick (eller analeps, med Genettes term), som också finns i en traditionell monosekventiell berättelse. En variant är den form av omläsning där läsaren inte bara gör ett besök i den tidigare läsningen utan faktiskt förflyttas bakåt och på nytt tvingas möta hela, eller stora delar, av den text (de innehållsfält) som ledde fram till hoppet tillbaka. I traditionell litteratur återfinns detta grepp i modernistiska verk, ”the modernist turn around the track”.<sup>34</sup>

Den mest intressanta formen av omläsning är den där hoppet tillbaka vidgar berättelsen och avslöjar andra dimensioner av den. Denna slags länk innebär en förnyelse av berättandet, skriver Joyce, det är ”narrative origami, where what both opens and renews is not the inscription but the narrative of possible inscriptions”.<sup>35</sup> I princip betyder det att läsaren vid omläsning av ett innehållsfält tolkar det annorlunda.

Två olika möten med innehållsfältet [poetry] visar hur omläsning av detta slag kan te sig i *afternoon*. [poetry] lyder:

< Shouldn't you be certain? > she asks, < More exact? >  
< How so? >  
< Pupa or seed pod... when you mix the images so, you dilute the vision. And the banner...?  
Too much really. >  
< It was something very primitive, you see. Nothing less than a clan surrounding a ritual god-head. >



*Inget enkelt sätt att säga detta*

< Or perhaps a mastodon > she says with small smile.

Första gången jag stöter på [poetry] är när jag i det inledande innehållsfältet [begin] klickar på ordet "poetry". Jag väljer här att fortsätta från [poetry] genom att trycka Enter (den förvalda länken) och kommer då till [she]:

< What shall I call you? > I ask.  
< Nausicaa. > she says calmly.

Jag fortsätter att läsa och efter att ha besökt ett antal innehållsfält hamnar jag återigen i [poetry]. Denna gång kommer jag från [winter] som lyder:

I try to recall winter.

Once I saw a group of snowmobilers by the side of the road, off perhaps a hundred yards in what, in Spring, is often a dark jade lagoon, a meadow of oats.

They stood, as if posed, all begoggled, all in helmets, nylon jumpsuits and foam injected boots, watching helplessly as a snowmobile burned in the snow before them. It looked like nothing other than a black chrysalis, or perhaps a milkweed husk, the emergent wings -- the seed spawn -- yellow fire flapping like a banner.

När jag denna gång tar mig vidare från [poetry] med hjälp av Enter kommer jag inte till [she] utan till [winter2]:

< The trees here are gods. It is the Nordic temperament. Just listen to Tapiola ... A god of wood asks so much less of us than one of flesh, and -- under the right circumstances -- comforts equally. All we ask is some blankness to give ourselves to. After that fire is its natural voice.

< When it is cold enough... perfectly, incredibly cold, the trees moan and roar all the night. And in summer... ha! then it is all sex with them, seeds by the thousands, the air full of sex, spermy light and scent of pollen everywhere... They assert their ascendancy, trees do, just look at the place out west -- what's its name? Mount Something-or-other, where the volcano sheared the mountain top? -- they grow in moon dust there, in the sterility of ash, don't you see? >

Det är tydligt att [poetry] fungerar i olika sammanhang och att det föregående innehållsfältet, liksom de efterföljande, är avgörande för hur läsaren tolkar [poetry]. Beröringspunkterna mellan [begin] och [poetry] är flera i sekvensen [begin]-poetry-[poetry] Enter [she]. En tematisk linje i båda är beskrivningen av naturen, som framstår som nästan hotfull. I [begin] fryser naturen och ord som "fear" och "relics" rimmar väl med "primitive", "a clan surrounding a ritual god-head" och "mastodon" i [poetry]. Vidare har båda dessa innehållsfält karaktär av en dialog mellan två personer och samtalen rör poesi. Redan i [begin] anar man ett resonerande kring skapande: "<Poetry> she says, without emotion, one way or another." I [poetry] fortsätter den linjen när personerna diskuterar ord och uttryck. Nästa innehållsfält, [she], har egentligen endast en koppling till de två föregående och det är dialogformen. Det blir en fokusering på "she", eller Nausicaa som

kvinnan heter, och intresset riktas mot relationen mellan de båda samtalsparterna.

Vad gäller sekvensen [winter] Enter [poetry] Enter [winter2] framstår även den som del av ett samtal, dels genom replikskiftet i [poetry] men också genom markeringarna i texten (<...>) och de riktade frågorna i [winter2] ("...what's its name?" och "...don't you see?"). Men det är bara i [poetry] som två personer uttryckligen konverserar. Det faktum att exakt samma ord återkommer har en starkt sammanbindande funktion, "seed" förekommer till exempel i dem alla medan "banner" finns i både [winter] och [poetry]. I [poetry] finns även ordet "godhead" som i sin tur ekar i "god of wood" i [winter2]. Det är intressant att se hur elden som tema finns i [winter] och [winter2].

I sekvensen [winter] Enter [poetry] Enter [winter2] är poesin och naturen genomgående det centrala. I stället för att det lyriska skapandet överges i det tredje innehållsfältet, som i sekvensen [begin]-poetry-[poetry] Enter [she], fördjupas här beskrivningen av naturen. Bildspråket som helt saknas i [she] frodas i [winter2]. Detta är ett exempel på hur omläsning kan fungera i en hyperroman och "veckla ut" och vidga berättelsen.<sup>36</sup> Exemplet åskådliggör också tydligt hur läsare nästan automatiskt gör tolkningen att likhet och närhet mellan element medför att de utgör en tematisk enhet.<sup>37</sup>

Hål, eller luckor, finns i varje berättande framställning i den mening att läsaren alltid kan önska mer information om berättarvärlden, oavsett hur detaljerad diskursen är.<sup>38</sup> Dessa informationsluckor är av stor betydelse för berättelsen, eftersom de väcker den spänning och nyfikenhet hos läsaren som får denne att vilja läsa vidare. De två läsareffekterna spänning och nyfikenhet fungerar på diskursnivå så att läsarens intresse i det förra fallet är riktat mot kronologiskt sett framtida händelser, i det senare mot händelser i det förflutna. (Observera att begreppsparet gäller utifrån historien men inom diskursen, och att båda effekterna alltså driver läsaren framåt i läsningen.)<sup>39</sup> Att läsareffekterna spänning och nyfikenhet driver läsaren framåt i *afternoon* råder det ingen tvivel om. En snarlik känsla av engagemang i läsningen förknippad med upptäckarglädje och "jakten" på omnidiskursen ansluter sig till dem (se nedan).

En läsare som har hyperlitterär kompetens och för vilken ergodicitet, 'multiple reading' och omläsning är naturligt kan kallas hyperläsare. Denna fullfjädrade hyperläsare är dock än så länge endast en vision och för traditionella läsare är mötet med hyperlitteratur en omtumlande upplevelse.<sup>40</sup> *Afternoon* kan dock sägas fostra blivande hyperläsare genom att kommentera sin egen struktur och konstruktion.<sup>41</sup> Den implicite läsaren i denna hyperroman motsvarar med andra ord inte enbart en läsare som redan besitter en viss hyperlitterär kompetens, utan även en läsare som är villig att lära sig den.<sup>42</sup>

### Jakten på ett slut

Tilläggande av hyperlitteratur och traditionell skönlitteratur har det gemensamt att läsaren från första början förväntar sig och ser fram emot ett slut på diskursen och historien.<sup>43</sup> Läsaren av *afternoon* avslutar själv berättandet, eftersom det är upp till var och en att sätta punkt när man känner sig tillfredsställd och ”mätt” på berättelsen. Ett sådant ansvar anförtror en traditionell roman sällan sina läsare. Som läsare av en hyperroman som *afternoon* kan man inte veta, bara tro, misstänka eller hoppas att man varit överallt i omnidiskursen.<sup>44</sup> Den läsare som accepterar denna osäkerhet har kommit en bit på väg mot den utvecklade litterära kompetens, den hyperlitterära kompetens, som beskrevs ovan.

*Afternoon* kommenterar sin egen konstruktion och avsaknaden av ett traditionellt slut i innehållsfältet [work in progress]:

Closure is, as in any fiction, a suspect quality, although here it is made manifest. When the story no longer progresses, or when it cycles, or when you tire of the paths, the experience of reading it ends. Even so, there are likely to be more opportunities than you think there are at first. A word which doesn't yield the first time you read a section may take you elsewhere if you choose it when you encounter the section again; and sometimes what seems a loop, like memory, heads off again in another direction.

There is no simple way to say this.

Innehållsfält av det här slaget undervisar läsaren i hur *afternoon* fungerar och vad som kan förväntas av denna hyperroman. De utgör ett teoretiskt komplement, som tillsammans med praktiska erfarenheter av att läsa *afternoon* upprättar en ny strukturförväntan.

Läsaren av *afternoon* stöter sannolikt på Peter, som tror att han har sett sin son och ex-fru dö i en trafikolycka, Wert, som är Peters chef och vän, Lolly, som är psykolog och gift med Wert, och Nausicaa, som liksom Peter arbetar för Wert. Dessa personer samtalar, oroar sig, funderar och minns tidigare händelser. Peters tankar kring bilolyckan han har sett på långt håll på morgonen och hans ångest inför att ta reda på om det var hans ex-fru och son som var inblandade i den eller inte är en viktig drivkraft i hyperromanen.

De flesta läsare stöter tidigt på mysteriet med bilolyckan och vill gärna få reda på hur det går och vad som har hänt. Läsareffekterna spänning och nyfikenhet driver läsaren att utforska verket vidare i förhoppningen om att finna svar på sina frågor. När berättelsen sedan glider undan och läsaren går i cirklar utan att hitta vidare tycks hyperromanen streta emot rent bokstavligt, något som en traditionell roman endast gör i mer bildlig bemärkelse. Denna effekt är högst medveten från Joyce som elaborerat skapar retardering och med hjälp av spärrvillkor tvingar in läsaren på ”sidospår” eller tillbaka i gamla spår. Den påtvingade vandrigen bland redan kända innehållsfält och omläsning, i kombination med att nya delar av historien uppenbarar sig, bidrar också till att skapa en lite svävande, drömlig atmosfär där minnen, fantasier och verklighet flyter ihop.<sup>45</sup> Sidospårerna väcker i

sig spänning och nyfikenhet och formulerar ytterligare frågor som lockar till vidare läsning. Vetskapen om att de egna valen inverkar på huruvida nyfikenhet/spänning övergår i förvisning eller ej, i kombination med avsaknaden av ett fastslaget diskurslut, inger en läserfarenhet som är specifik för hyperlitteratur.

I diskussioner kring slut (eller 'closure') i hyperromaner måste man skilja på i princip fyra slut, motsvarande var och en av det multisekventiella verkets fyra nivåer, omnidiskurs och omnihistoria respektive realdiskurs och realhistoria. Den enskilda realdiskursens slut infaller i den sista meningen i det sista innehållsfältet i en realdiskurs, medan den enskilda realhistoriens slut är den kronologiskt sett sista händelsen, eller sista händelserna, i en realdiskurs. I regel är en läsare av *afternoon* inte tillfredsställd efter att ha läst endast en realdiskurs utan väljer att läsa flera. Varje ny realdiskurs fogas till de tidigare lästa, vilket skapar en allt tydligare bild av omnidiskursen.<sup>46</sup> Läsaren upptäcker till exempel vilka innehållsfält som uppträder ofta, vilka som är mer svåråtkomliga etc. På samma sätt slås de olika realhistorierna samman och ger läsaren en uppfattning om omnihistorien med dess komplexitet och alternativa handlingslinjer.

J. Yellowlees Douglas presenterar i sin avhandling fyra "readings", motsvarande realdiskurser, av *afternoon* och de olika slutet. Ingen av de tre första realdiskurserna ger något tillfredsställande slut men däremot allt fler trådar som läsaren vill följa upp och få förklarade; *afternoon* manar till vidare läsning :

Instead of narrowing the margins the further I read, *Afternoon* considerably broadens them. Where the number of probable and plausible outcomes in print narratives conventionally dwindles the nearer we approach their endings, the more of the narrative we read in interactive narratives the more these seem to multiply.<sup>47</sup>

Efter den fjärde realdiskursen infinner sig däremot den rätta känslan, "the sense of an ending". Enligt Douglas beror detta på två faktorer. För det första ger denna realdiskurs en lösning på huvudmysteriet (bilolyckan) och förklarar andra tvetydigheter i berättelsen. För det andra uppvisar vissa innehållsfält i slutet av realdiskursen vissa strukturella och tekniska attribut. Innehållsfältet [I call] saknar t.ex. en förvald länk och [white afternoon] är relativt svårt att nå fram/in till.<sup>48</sup> Det som inger "the sense of an ending" är med andra ord att läsningen har givit en tillfredsställande bild av omnihistorien i kombination med en föreställning av verkets omnidiskurs.<sup>49</sup>

*Afternoon* är ett verk som gång på gång gäckas med läsaren och utmanar den föreställning och förståelse av verket, inte minst vad gäller 'closure'. Murray hävdar att just detta är charmen med berättelser av den här typen och att större delen av nöjet ligger i "the sustained engagement, the refusal of climax". Hon talar om "electronic closure" som inträder när läsaren skaffat sig en bild av verkets struktur oberoende av huruvida denne fått önskvärda svar rörande själva historien.<sup>50</sup>

Licia Calvi överför Umberto Ecos två läsarstrategier, "first-order model reader"

och "second-order model reader", till läsning av hyperlitteratur. Den förra typen, förklarar hon, motsvarar läsaren som endast söker en rimlig version (eller flera) av hyperverket (av omnihistorien) och den senare den som söker förstå och skapa sig en uppfattning om dess struktur och konstruktion (omnidiskursen).<sup>51</sup> Eco placerar dessa läsarstrategier som två extremer på en skala, på vilken då läsaren Douglas, med tanke på de två faktorer hon definierade som avgörande för "the sense of an ending", befinner sig någonstans i mitten. Murray hamnar en aning närmare polen "second-order model reader", medan den traditionella läsaren, som är ovan vid hyperfiktio, kan förmodas inordna sig närmare "first-order model reader".

### Berättartekniska aspekter

*Afternoon* börjar in medias res, i den bemärkelse att läsaren kastas direkt in i handlingen. Effekten, som förstärks av bruket av presens, är som att komma in mitt i ett samtal.<sup>52</sup> Dialogformen utmärker också stora delar av *afternoon*. Läsaren avlyssnar huvudsakligen andras samtal, men blir även ibland direkt tilltalad av berättaren. I [begin] introduceras båda varianterna med dels konversationen mellan "I" och "she" (även om läsaren bara "hör" kvinnans repliker) dels den avslutande frågan "Do you want to hear about it?". Detta att *afternoon* talar till läsaren och att denne kan bemöta det genom faktiska val (t.ex. klicka på 'Yes' eller 'No') som påverkar navigeringen i hyperromanen och därmed realdiskursens utformning, skapar ett speciellt förhållande till verket. Det förstärks av att hyperromanen konstant uppmanar läsaren till handling: Klicka här! Eller här! Eller här!

Vidare möter läsaren i [begin] en jag-berättare. Trots att detta jag, som sedermera visar sig vara Peter, inte uteslutande är den som har ordet, dominerar han som berättare. I detta första innehållsfält presenteras även temat poesi som förekommer i så många innehållsfält att det har en framträdande roll i de flesta realdiskurser. Det lyriska språket med spännande konstellationer och metaforer är ett ofta återkommande inslag i *afternoon*. Ytterligare något som antyds redan i [begin] är verkets förmåga att då och då kommentera sig självt och sin egen existens.<sup>53</sup>

Det första innehållsfältet i *afternoon* är betydelsefullt inte minst därför att läsaren där gör sitt första val; där väljer läsaren en första länkväg som leder vidare in i hyperverket. Från [begin] leder inte mindre än tjugo länkvägar varav sjutton är åtkomliga vid det inledande mötet med innehållsfältet. Den förvalda länken leder, som tidigare har nämnts till [I want to say]. Om alla s.k. "words that yield" i [begin] markeras blir resultatet följande:

I try to recall winter. < As if it were yesterday? > she says, but I do not signify one way or another.

By five the sun sets and the afternoon melt freezes again against the blacktop into crystal octopi and palms of ice-- rivers and continents beset by fear, and we walk out to the car, the snow moaning beneath our boots and the oaks exploding in series along the fenceline on the

horizon, the shrapnel settling like relics, the echoing thundering of f far ice. This was the essence of wood, these fragments say. And this darkness is air.

< Poetry she says, without emotion, one way or another.

Do you want to hear about it?

“*this morning*”

Tid är en konceptuellt strukturerande faktor i ett multisekventiellt hyperverk som *afternoon*, liksom i ett traditionellt monosekventiellt verk. Varje realdiskurs har sin speciella temporalstruktur som kan beskrivas med hjälp av de termer Gérard Genette har introducerat. Genette kallar brott mot den kronologiska ordningen för anakronier och urskiljer två typer: prolepser och analepser.<sup>54</sup> Prolepser är riktade framåt och innebär att en händelse så att säga berättas i förväg. Analepser å andra sidan innebär en förflyttning i motsatt riktning och någonting berättas i efterhand. I *afternoon* har jag inte stött på någon proleps, men däremot analepser.<sup>55</sup> Nausicaas berättelse om sitt liv som prostituerad i Indien är ett exempel, liksom Lollys skildring av sin barndom i Mississippi och Peters minnen av livet i Connecticut. Ett annat exempel finns i [I want to say] som lyder ”I want to say I may have seen my son die this morning”. Adverbiella uttryck som lokaliserar en händelse i tiden, som ”this morning” i exemplet ovan, signalerar analeps.

Connecticut-analepsen introduceras: ”But that was in Connecticut. In those days.” ([I want 2.]). I min realdiskurs var jag dock tvungen att klicka på ”Connecticut” för att få en utförlig beskrivning av livet där, alltså ”veckla ut” analepsen. Just detta att läsarens val (i det här fallet att klicka på ”Connecticut”) påverkar analepsers omfattning och ibland är avgörande för deras existens är utmärkande för det Aarseth kallar ergodicitet. I en traditionell roman kan läsaren inte missa en analeps eller bara få en del av den, vilket är möjligt i en hyperroman som *afternoon*.

Det är främst med hjälp av anakronier som läsareffekterna spänning och nyfikenhet kan åstadkommas såväl i monosekventiella som multisekventiella verk. Tidigare nämndes det att dessa läsareffekter i hyperlitteratur ackompanjeras av snarlika effekter som är knutna till läsarens strävan att bilda sig en uppfattning om omnidiskursen. I exemplet ovan är det även ett intresse av det slaget som driver mig att klicka på ”Connecticut”.

Den andra aspekten av förhållandet mellan historiens tid och tiden i diskursen rör varaktighet. Den tänkta normen är här ett isokront berättande (”*récit isochrone*”) där en viss tidsperiod i historien alltid motsvaras av ett visst textomfång och berättelsen därmed har ”*constance de vitesse*” (”constancy of pace”).<sup>56</sup> Genette urskiljer fyra anisokronier, som han kallar alla avvikelser från isokroni: beskrivande paus, scen, sammanfattning och ellips (”*pause descriptive*”, ”*scène*”, ”*sommaire*” resp. ”*ellipse*”).<sup>57</sup>

Att göra precisa uttalanden om förekomsterna i enskilda realdiskurser är naturligtvis möjligt, men beskriver inte hyperromanens karaktär. På samma sätt som

analepserna till viss del lyder under läsarens val gör även tempoväxlingarna det. Man kan tänka sig är att författaren har försett sitt verk med flera möjliga skildringar av en och samma episod, låt säga en "noll-skildring", d.v.s. ellips, en sammanfattning och en scenisk beskrivning, och att läsarens väg genom texten bestämmer vilken version av episoden som aktiveras. De olika varianterna återfinns alla i omnidiskursen medan läsarens val avgör vilken, eller vilka, som dyker upp i realdiskursen. Omnämmandet av Mississippi och Connecticut kan tjäna som exempel, där man i en realdiskurs där analepsen inte vecklas ut, d.v.s. där läsaren t.ex. inte klickar på "Connecticut", kan tala om en ellips i det att läsaren "går miste" om en del av en scen. I *afternoon* kan läsaren alltså inte krympa en scen till en sammanfattning eftersom scenen inte komprimeras utan en del av den helt enkelt klipps bort utan läsarens vetskap. Den läsare som upptäcker länken och utforskar analepsen skapar heller ingen utsträckt beskrivning av scenen utan kompletterar den med nytt material och får tillgång till en större scen.<sup>58</sup>

I Genettes tredje kategori, frekvens, fokuseras förhållandet mellan historia och diskurs med avseende på hur många gånger en händelse behandlas på respektive nivå. Genette urskiljer tre typer av berättande; singulativt berättande ("récit singulatif"), repetitivt berättande ("récit répétitif") och iterativt berättande ("récit itératif").<sup>59</sup>

Inte heller beträffande frekvens kan man enbart se till enskilda innehållsfält eller ens enskilda realdiskurser. Ergodiciteten gör sig gällande här i lika hög grad som i de nyss behandlade kategorierna, ordning och varaktighet. Singulativt berättande kan i den här aspekten syfta på att ett visst innehållsfält bara har besökts en gång under läsningen. Besöker läsaren däremot samma innehållsfält flera gånger skulle det kunna kallas repetitivt berättande. Denna form av repetition i diskursen är ju förutsättningen för den särskilda omläsningseffekt som Joyce talar om. En annan typ av repetitivt berättande kan vara att läsaren besöker flera innehållsfält som alla beskriver samma händelse men ur olika synvinklar. Vad gäller iterativt berättande, där en händelse äger rum flera gånger i historien men i diskursen endast omnämns en gång, kan läsaren genom sina val inte skapa iterativt berättande men däremot göra befintligt iterativt berättande till ett sorts repetitivt sådant genom att flera gånger läsa innehållsfält som rymmer iterativa inslag. Det innebär ju flera omnämmanden eller förekomster av samma element i diskursen och är därför att betrakta som repetitivt berättande.<sup>60</sup>

I diskussioner kring frekvens i hyperlitteratur måste hänsyn alltså tas till antalet gånger ett visst innehållsfält läses. Jill Walker formulerar ett lämpligt tillägg till Genettes modell som klargör ovanstående resonemang och menar att en läsare av hyperlitteratur kan läsa en gång det som berättas en gång, flera gånger det som berättas flera gånger, flera gånger det som berättas en gång (omläsning) och en gång det som berättas flera gånger (när samma händelse beskrivs i flera innehållsfält men läsaren bara stöter på ett av dem).<sup>61</sup>

Berättaren Peter kan sägas vara en typisk jag-berättare som återger andra människors handlingar och uttalanden utan att ha tillgång till deras inre. Han berättar vad han själv uppfattar, känner, tänker och, framför allt, vad han hör. Läsaren betraktar händelserna utifrån personen Peters perspektiv och upplever berättelsen genom honom. Genette talar i sammanhanget om olika typer av fokalisation och benämner denna variant intern fokalisation (“focalisation interne”).<sup>62</sup> I Genettes termer är Peter vidare att betrakta som en intradiegetisk autodiegetisk berättare.<sup>63</sup>

Hittills har jag i regel satt likhetstecken mellan ”I” och Peter, men faktum är att ”I” i *afternoon* även betecknar andra personer i berättelsen. Vissa gånger är det uppenbart att det berättande jaget inte är Peter. Den slutsatsen kan dras i synnerhet i innehållsfält där ”I” nämner Peter vid förmån och talar om honom i tredje person singularis, som i t.ex. [Islands]:

Not Wert. His allure is that he sees what is so starkly that it is as if he lives in a dream world exactly like our own, down to the knickknacks and blades of grass, except that he's turned the soundtrack down, as if it were a movie with his voice over.

< You probably should say a videotape.>

I suppose. I grew up in the age of art films. What was the one where the woman leans against a white wall and suddenly transforms to a lush pink because she is in love? I know it's Italian... No matter...

The difference between them is this. With Peter, if you talk about how beautiful it would be to slip away to the islands, he believes that it will somehow happen. Wert buys plane tickets to Spain.

Eftersom även Wert omtalas kan man förmoda att det är Nausicaa och Lolly som samtalar. Hur och vad läsaren läst tidigare bestämmer hur jag-rösten uppfattas. Jill Walker kallar element som gör att slutsatser kan dras om ett innehållsfälts plats, tid och personer för ”markers”.<sup>64</sup> Omnämmanden av Wert och Peter i kombination med andra ”markers” gör att jag finner det rimligt att anta att ”I” är Nausicaa.

I exemplet ovan tycks Nausicaa befinna sig på samma narrativa nivå som Peter och Wert när de konverserar på restaurangen.<sup>65</sup> Bruket av presens, det simultana berättandet (“narration simultanée”), kan ses som en indikation på det.<sup>66</sup> En sådan tolkning innebär att berättaren Nausicaa i det här fallet är att betrakta som en intradiegetisk autodiegetisk berättare. Man skulle kunna beskriva det som att det i *afternoon* finns en sådan berättarposition som oftast innehas av Peter, men som även kan fyllas av andra personer i berättelsen.

Jag-berättaren i *afternoon* kan visa sig vara i princip vem som helst av personerna i verket och man kan fråga sig hur läsaren vet, eller snarare antar, vem ”I” är. Avgörande är dels hur väl läsaren har lärt känna personerna, d.v.s. hur mycket och vad läsaren läst tidigare, dels vilka innehållsfält som föregår det aktuella innehållsfältet. Dessa båda faktorer vägs automatiskt mot varandra innan läsaren bildar sig en uppfattning om vem som är berättaren i ett visst innehållsfält. För de flesta läsare väger till exempel den förstnämnda faktorn förmodligen tyngst när



det gäller innehållsfältet [I want to say] som lyder: "I want to say I may have seen my son die this morning." Läsaren tenderar att tolka "I" som Peter oavsett vilket innehållsfält som föregår [I want to say]. Ett exempel på den andra varianten (där det omedelbart föregående innehållsfältet har en avgörande betydelse) är tolkningen av "I" i [Always]. Innehållsfältet [Always] rymmer följande text:

I always confused them. Antoniani taught us boredom. Truffaut taught us love.  
Godard politics Bergman time Fellini dreams  
Woody Allen prepared us for the eighties and Reagan. Death valley days.

Den första gången jag stötte på [Always] kom jag från [Blowup] och dessförinnan [anchoring devices]. Innehållsfältet [Blowup] lyder:

Against a sterile horizon, sometimes broken by pastel-to-greybrown smokestacks, an occasional oblong of bright red.  
The pure ennui of the industrial landscape not unlike the absentedness of these characters' lives, also broken by occasional passion.  
Albers, say, or Werther.  
Our lives shot through with color, dazzling orange and electric blue veins, within which poison gases, and the incessant thumping, beating, chugging.

Språket i detta innehållsfält är Peters och jag som läsare tolkar det som att han är berättaren. När jag sedan möter "I" i [Always] kopplar jag automatiskt "I" till Peter. En annan gång kommer jag till [Always] från innehållsfältet [Islands], i vilket jag uppfattar att "I" är Nausicaa och associerar istället till henne. Sådana effekter är ytterligare ett exempel på betydelsen av omläsning och visar hur innehållsfält "återanvänds" och fungerar på flera ställen. Det är intressant att notera hur även tematiken i båda fallen överensstämmer mellan innehållsfälten. I sekvensen [anchoring devices] Enter [Blowup] Enter [Always] anknyter filmtemat i innehållsfältet [Always] till [anchoring devices] (i [Die] talas det även uttryckligen om filmen "Blowup", vilket läsaren som besökt det naturligtvis också kan associera till). I sekvensen [Islands]-art films-[Always] är ämnet film en uppenbar gemensam nämnare.<sup>67</sup>

Ju fler gånger och ju mer man läser i *afternoon* desto bättre lär man känna personerna och känna igen deras röster. För att göra det möjligt för läsaren att lista ut vilka det är som konverserar används olika grepp. Ett sätt är att låta de som talar nämna andra personer vid förnamn (se det tidigare exemplet ovan). Det förekommer också andra slags "markers", för att använda Walkers term. De parenteser, (she laughs), (she says) etc., som ackompanjerar Nausicaa är ett exempel.<sup>68</sup> Så småningom, när man fått reda på mer om personernas bakgrund och sysselsättning, kan man även utifrån samtalsämnen sluta sig till vilka som konverserar.

" I may have seen my son die "

Personerna i *afternoon* får successivt tydligare konturer och växer fram under läsandets gång. Detta förfaringssätt att lite här och var strö karaktärsdrag och annan information om personerna är vanligt i traditionella romaner.<sup>69</sup> Skillnaden gentemot en traditionell roman är i *afternoon* att läsaren själv genom sina val påverkar var i realdiskursen informationen presenteras och hur mycket som ska avslöjas. Läsaren kan ju t.ex. veckla ut en analeps, välja att inte göra det eller bara veckla ut en del av den. Personerna i *afternoon* formas med andra ord bokstavligen under läsningens gång.

De viktigaste källorna till information om de olika individerna i Joyces verk finns i deras utsagor. En persons ordval, formuleringar och samtalsämnen avslöjar både egna och andras attityder, åsikter, erfarenheter, yttre och inre karaktärsdrag etc. Därtill bidrar personernas handlingar med upplysningar, eftersom en individs personlighet antas avspeglar sig i dennes sätt att reagera och hantera olika situationer. Shlomith Rimmon-Kenan skiljer, med hänvisning till Joseph Ewen, på "direct definition" och "indirect presentation".<sup>70</sup> Det sätt varpå personerna i *afternoon* skulpteras motsvarar den senare, då det inte är fråga om en auktoritär berättarröst som gör definitiva, "objektiva" uttalanden om personerna.

En mycket intressant aspekt i *afternoon* är den rika intertextualiteten. Verk och författare som alluderas eller citeras är t.ex. *Odysséen*, Goethes *Die Leiden des jungen Werthers*, Nabokovs *Lolita*, Anais Nins *The Novel of the Future*, Robert Creelys *Pieces*, *Sterne*, *David Antin* m.fl. Allusioner utnyttjas också i gestaltandet av personerna och bland annat för deras namn tankarna till kända personligheter i världslitteraturen.<sup>71</sup>

Två av de mer framträdande personerna i *afternoon* är Peter och Nausicaa. Peter är poet och mannen som tror att han har sett sin blivande ex-hustru och son dö i en bilolycka på morgonen.<sup>72</sup> Han vill få klarhet om detta, men vågar inte möta verkligheten och en gång för alla ta reda på hur det ligger till. Så småningom visar det sig att Peter varit inblandad i olyckan och förmodligen själv dödat sina kära. Han har dock lyckats förtränga både deras död och att han själv har orsakat tragedin. Den ångest och fruktan som han känner inför att erkänna sanningen grundar sig alltså inte enbart i sorg utan även i att han själv har bragt dem om livet. Denna vetskap är för tung och han försöker omedvetet skydda sig genom att förtränga och förneka. Denna psykologiska mekanism finns, om man så vill, inskriven i själva strukturen i *afternoon*. Osäkerheten i verkets struktur skulle i så fall växa ur en upplösning av Peters personlighet.

Namnet Peter för tankarna till lärjungen Petrus, som av rädsla förnekar att han känner Jesus när denne arresteras. Kanske kan man se en likhet med Peter i *afternoon* som även han av rädsla förtränger och för sig själv förnekar att han varit inblandad i olyckan. Namnet Peter kan vidare associeras till sagofiguren Peter Pan, som försöker undkomma vuxenvärldens ansvar genom att vägra bli stor.

Peter Pan undviker i det längsta att ta ansvar och möta verkligheten, precis som Peter i *afternoon*.<sup>73</sup>

Nausicaas namn för ofrånkomligen tankarna till Odysséen och scenen i sjätte sången där Nausicaa och hennes tjänsteflickor kastar boll finns också citerad i *afternoon* i innehållsfältet [by the sea]. Homeros Nausicaa är vacker och oskuldsfull, och verkar omedveten om sin skönhet. Hon är ännu inte gift, vilket underförstår att hon är oskuld. Nausicaa i *afternoon* är allt annat än oskuldsfull och definitivt inte oskuld. Hon har missbrukat narkotika, begått brott och prostituerat sig. Hon framstår i det närmaste som oren; hon har befläckt sitt samvete, smutsat ner sin kropp med droger och låtit främmande män smeka hennes kropp. Nausicaa själv berättar att barnen i skolan kopplade hennes namn till "nausea" och kallade henne "Pukey"... ([Nausicaa]). Numera arbetar hon visserligen på ett företag, men hon har förhållanden både med chefen och med Peter, vilket antyder en fortsatt fokusering på den fysiska kroppen och sexualitet. Om sig själv säger Nausicaa: "[...] I am the woman without complications." ([touching myself]).

Det är viktigt att komma ihåg att läsare av *afternoon* väger samman intryck från flera realdiskurser och skapar sig en helhetsbild, en uppfattning av omnihistorien. Vilken betydelse läsarna tolkningsmässigt tillskriver de olika personerna i berättelsen är förmodligen ganska individuellt (undantaget beträffande Peter), precis som läsarna av en vanlig bok kan ha olika uppfattningar om personerna i den. Skillnaden är att läsarna av en traditionell roman har exponerats för samma diskurs, medan läsarna av *afternoon* kan ha lärt känna personerna olika väl och under skilda omständigheter.

Joseph Ewen föreslår att man beträffande personskildringar i skönlitterära verk bör beakta tre aspekter: komplexitet, utveckling och tillgång till personens inre liv. Dessa tre aspekter ska var och en ses som en axel eller en graderad skala där alla varianter kan placeras in. Utvecklingsaxeln sträcker sig till exempel från å ena sidan icke-utveckling (d.v.s. statiska personer) till å andra sidan maximal utveckling där personen genomgår en tydlig förändring under berättelsens gång. Det är viktigt att se till alla tre aspekterna när man söker uttala sig om hur en person beskrivs i ett verk, att en person ligger till vänster på utvecklingsaxeln betyder inte nödvändigtvis att han eller hon även hör hemma där i fråga om komplexitet.<sup>74</sup> Ewens tredimensionella nomenklatur kan tillämpas på *afternoon*, men hyperromanens ergodiska karaktär gör självfallet att den individuella variationen är stor mellan olika läsares uppfattning av personerna och därmed deras klassificering av dem.

Vad gäller utveckling är min uppfattning att Peter är den ende som visar tecken på att utvecklas i traditionell mening. Genom samtalen med Lolly kommer sanningen om olyckan fram, men det är svårt att bedöma hur mycket Peter tar till sig; han kan dock sägas gå från att totalt förtränga det svåra till att åtminstone acceptera en del. Även beträffande de andra två aspekterna komplexitet och tillgång till personernas inre liv inverkar läsarens val i mycket hög grad. Personernas komplexitet kan inte fastställas en gång för alla, eftersom mängden information beror

på hur läsaren klickar; hur många analepser man vecklar ut, vilken väg man väljer etc. Ewen tänker sig en skala där allegoriska figurer, karikatyrer och typer utgör den ena polen och den andra ytterst komplexa, mångfacetterade karaktärer som Dostojevskijs Raskolnikov. Dessa båda extremer motsvarar Forsters platta och runda personer.<sup>75</sup>

När det gäller personernas tankar och funderingar är det framför allt Peters tankar läsaren då och då får ta del av när Peter själv berättar vad han tänker, hör och tycker. Ibland får läsaren direkt åtkomst till Peters tankar, som i [three]: "I am boring him. He would rather consider the probabilities of one of us sleeping with the other's wife". Andra gånger berättar Peter med mer distans till sitt inre : "I remember seeing a film, one of those wondrous B films [...] / I think it not inconceivable that [...] / I have in mind a non-sentient, transitory creature, [...]" ([relic]).<sup>76</sup> Det är emellertid inte uteslutande Peters inre liv som läsaren av *afternoon* kan få tillgång till utan också andra delar med sig av sina tankar. Vad läsaren kommer åt bestäms dock som alltid av hur denne klickar.

*"I want to say I may have seen my son die this morning"*

Idag finns skönlitteratur som måste avnjutas från en datorskärm och för vilken den digitala tekniken är oundgänglig. Michael Joyces diskettburna hyperroman *afternoon* är ett sådant verk och min avsikt har här varit att göra en berättarteknisk analys av denna, för att belysa likheter och skillnader mellan multisekventiell hyperfiktio och traditionell monosekventiell fiktionlitteratur.

Den traditionella narratologin kan i mycket tillämpas på hyperverk som *afternoon*, men måste kompletteras då verk av det här slaget utöver beskrivning ("description") och berättande ("narration") även har inslag av ergodicitet.<sup>77</sup> I *afternoon* förenas strukturella drag som är utmärkande för både berättelser och spel och bildar en tredje form; *afternoon* är inte hälften berättelse och hälften spel utan en ny entitet. Som en sådan kräver hyperlitteraturen delvis nya analysredskap och centrala är därvidlag termerna omnidiskurs, omnihistoria, realdiskurs, realhistoria och hyperlitterär kompetens.

"There is no simple way to say this" fastslås det i innehållsfältet [work in progress] apropå *afternoon* och "closure".<sup>78</sup> I föreliggande framställning har fenomenet "closure", hyperverkets struktur och berättartekniken i det beskrivits i narratologiska termer. Det finns varken något enda sätt eller något enkelt sätt att närma sig ett hyperverk. Resonemangen som förts här är ett steg på vägen mot en metod för att beskriva hyperverk, mot en utvidgad narratologi.

NOTER:

<sup>1</sup> Artikeln bygger på min mer omfattande studie "Berättelsens spel. Berättarteknik och ergodicitet i Michael Joyces *afternoon, a story*", *Human IT – Tidskrift för studier av IT ur ett humanvetenskapligt perspektiv* 3:3, 1999, s. 27–127, som är en del av min avhandling *Hyperlitterärt berättande – narrativa strukturer och ergodicitet i ett antal skönlitterära hypertexter* (arbets titel). Avhandlingen skrivs inom projektet "IT, berättandet och det litterära systemet" vid Avdelningen för litteratursociologi i Uppsala. Projektet är finansierat av Axel och Margaret Ax:son Johnsons stiftelse för allmännyttiga ändamål och projektledare är Johan Svedjedal. För synpunkter och stöd under arbetets gång tackar jag min handledare Johan Svedjedal och bitr. handledare Marie-Christine Skuncke. Författarens e-postadress: anna.gunder@telia.com

<sup>2</sup> Michael Joyce, *afternoon, a story* (© 1987, 1993 av Michael Joyce), Eastgate Press 3<sup>rd</sup> Edition 1992, [Eastgate Systems, Inc., 1998], ISBN 1-884511-01-5. Eastgate Systems (<http://www.eastgate.com>) fungerar som motsvarande förlag, tryckeri och bokhandel för produktioner av det här slaget. Jfr Johan Svedjedal, "Busy Being Born or Busy Dying? The Internet and new combinations of traditional professional functions in the book trade", *Human IT – Tidskrift för studier av IT ur ett humanvetenskapligt perspektiv* 3:1, 1999, s. 11–94. Tidskriften finns även på webben <http://www.hb.se/bhs/ith/humanit.htm> [dec. 1999].

För *afternoon* som klassiker se t.ex. Robert Coover, "The End of Books", *New York Times Book Review* 1992-06-21; Janet H. Murray, *Hamlet on the Holodeck: The Future of Narrative in Cyberspace* (New York, 1997), s. 57; George P. Landow, *Hypertext 2.0*, 2. bearb. uppl. av *Hypertext: The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology* (1992), (Baltimore & London, 1997), s. 179.

<sup>3</sup> *Twelve Blue*, webbpublicerad på <http://www.eastgate.com/TwelveBlue> (1996, 1997).

*Twilight, A Symphony*, (© 1996 av Michael Joyce), ISBN 1-884511-29-5. En mer detaljerad presentation av Michael Joyce och hans verk finns på hans hemsida. "Wordlessnessless": <http://iberia.vassar.edu/~mijoyce>.

*Hegirascope2* av Stuart Moulthrop (<http://raven.ubalt.edu/staff/moulthrop/hypertexts/hgs/hegirascope.html>), *The Color of Television* av Stuart Moulthrop och Sean Cohen ([http://raven.ubalt.edu/FEA-TURES/MEDIA\\_ECOLOGY/LAB/96/COTV](http://raven.ubalt.edu/FEA-TURES/MEDIA_ECOLOGY/LAB/96/COTV)) och *Insomnia* av David Jewell, Steve L. Wilson och Anita Pantin (<http://ccwf.cc.utexas.edu/~swilson/Insomnia.html>) är exempel på andra webbpublicerade hypertexter.

<sup>4</sup> Espen J. Aarseth, *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature* (Baltimore & London, 1997).

<sup>5</sup> Termen innehållsfält ("content space") introduceras av Johan Svedjedal i *The Literary Web: Literature and publishing in the age of digital production. A study in the sociology of literature* (under utgivning). Innehållsfält är den svenska termen för det som bland hypertextteoretiker går under flera namn: "writing space" (se t.ex. i manualen till Storyspace), "node" (se t.ex. "Hypertext narrative" i Michael Joyces *Of Two Minds: Hypertext Pedagogy and Poetics* [Ann Arbor, 1995], s. 189–197), "section" (se t.ex. "Artists' Statements – Giving Way(s) before the Touch" i Michael Joyces *Of Two Minds: Hypertext Pedagogy and Poetics* [Ann Arbor, 1995], s. 185–187), "lexia" (se bl.a. Landow, t.ex. s. 64 f) och "place" (se t.ex. Jane Yellowlees Douglas, *Print Pathways and Interactive Labyrinths: How Hypertext Narratives Affect the Act of Reading* (diss. New York University, 1992), t.ex. s. 53).

<sup>6</sup> Storyspace™ software (© 1990–1999 av Eastgate Systems, Inc.). Den version jag haft tillgång till är Storyspace for Windows 1.75. "Storyspace is a hypertext writing environment – a tool for creating and reading interlinked electronic documents, or hypertexts", *Getting Started with Storyspace for Windows version 1.75* (© 1990–1998 av Eastgate Systems, Inc.) [57 s.], s. 4. Storyspace är utvecklat av Jay David Bolter, Michael Joyce, John B Smith och Mark Bernstein. Uppgifter gällande Storyspace är då ingenting annat anges hämtade ur manualen till programmet: *User's Manual: Storyspace for Windows version 1.75* (© 1999 av Eastgate Systems, Inc.) [184 s.]. De svenska översättningarna av de engelska termerna är, då ingenting annat anges, artikel författarens.

<sup>7</sup> När man importerar text eller bilder från ett annat program (t.ex. Word) accepterar Storyspace emellertid inte dokument som är större än 25000 tecken (25000 bytes) för att lämna utrymme till korrigeringar och tillägg. Skulle materialet man valt att importera till ett innehållsfält inte rymmas i det delar Storyspace själv upp det i flera. Det finns dock möjlighet att med vissa tecken på förhand markera i den text man ska importera var man vill att Storyspace ska skapa en "innehållsfältsbrytning".

<sup>8</sup> En baslänk förbinder ett helt innehållsfält med ett annat, medan en textlänk är en länk som leder till eller från (eller både och) ett ord eller ett textavsnitt, alltså en del av ett innehållsfält. Bildlänken fungerar som textlänken med den skillnaden att den leder till eller från en bild eller en del av en bild inuti ett innehållsfält.

<sup>9</sup> När jag förflyttat mig från ett innehållsfält till ett annat genom att klicka på ett ord markeras det genom att ordet i fråga sätts mellan -. Det kan se ut som följande: [begin]-the essence of wood-[the essence of wood] Enter [Islands]. [ ] markerar namn på innehållsfält.

<sup>10</sup> Ett exempel finner man i *afternoon* där man efter 34 Enter hamnar i [I call] utan möjlighet att fortsätta med Enter. Klickar man istället på t.ex. Lolly kommer man dock vidare.

<sup>11</sup> Detta är en förenklad beskrivning av hur programmet väljer bland länkar. När många länkar av olika slag och med olika attribut (t.ex. spär villkor) är knutna till samma punkt är urvals- och prioriteringsproceduren avsevärt mer komplicerad.

<sup>12</sup> *Getting Started with Storyspace (for Windows)* (© 1996 av Eastgate Systems, Inc.) [160 s.], s. 112.

<sup>13</sup> Metoden är att skapa en baslänk mellan två innehållsfält, säg mellan [sol] och [måne], och förse baslänken med spär villkor som t.ex. kräver att läsaren klickar på ordet 'skymning' i [sol] för att länken till [måne] ska aktiveras. Härefter ligger skillnaden mellan en textlänk och en baslänk med spär villkor: textlänkar kan avslöjas med hjälp av Ctrl-tangenten (textlänkens källa ringas då in), medan det enda sättet att se vilka ord som inte följer den förvalda länken i en hyperroman som *afternoon* är att studera spär villkoren i länklistan under knappen 'Links'.

<sup>14</sup> Michael Joyce, "Artists' Statements – Giving Way(s) before the Touch", s. 185. Det finns fler sådana här ord i början av berättelsen (!), skriver Joyce, (ibid).

<sup>15</sup> Manualen till *afternoon, a story* (© 1995-97 av Eastgate Systems, Inc.) [12 s.], s. 8.

<sup>16</sup> Murray, s. 57. Jfr även Mark Bernstein och det han kallar "Joyce's Cycle": "In Joyce's Cycle, the reader rejoins a previously-visited part of the hypertext and continues along a previously-traversed trajectory through one or more spaces before the cycle is broken", Mark Bernstein, "Patterns of Hypertext", <http://www.eastgate.com/patterns/Print.html> [sept. 1999], s. 3 i utskrift.

<sup>17</sup> Stuart Moulthrop's *Victory Garden* erbjuder till exempel läsaren en karta över berättelsen där man kan välja att börja att läsa från vilket håll man vill. Stuart Moulthrop, *Victory Garden* (© 1991 av Stuart Moulthrop) [Eastgate Systems, Inc. 1998], ISBN 1884511-03-1.

<sup>18</sup> Landow skiljer på hypertexter med axial struktur och de med nätverksstruktur, Landow, s. 49 ff.

<sup>19</sup> Murray, s. 271 f.

<sup>20</sup> Jfr Aarseth, s. 10.

<sup>21</sup> Aarseth, s. 1 f.

<sup>22</sup> Aristoteles, *Poetics*, i övers. och bearb. av Stephen Halliwell (Cambridge, Massachusetts, London, 1995), s. 55.

<sup>23</sup> Se t.ex. Gérard Genette, "Discours du récit. Essai de méthode", i förf:s *Figures III* (Paris, 1996) [orig. tr. 1972], 65–282, s. 72. Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* (London & New York, 1996) [orig. tr. 1983], s. 3. För de ryska formalisternas fabula och sujet, se ibid, s. 3 not 2, med hänvisning till Tomashevsky.

<sup>24</sup> Seymour Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film* (Ithaca & London, 1989) [orig. tr. 1978].

<sup>25</sup> Jfr Gunnar Liestøls diskussion och hans termer "discourse as stored", "discourse as discoursed", "story as stored" och "story as discoursed". "Story as stored", lagrad historia, är emellertid ingen lyckat benämning då historienivån är en abstrakt konstruktion som rekonstrueras utifrån diskursen. Gunnar Liestøl, "Wittgenstein, Genette, and the Reader's Narrative in Hypertext", i *HyperTextTheory*, ed. George P. Landow (Baltimore & London, 1994), s. 87–120.

<sup>26</sup> Murray, se Kap. 7.

<sup>27</sup> Michael Joyce, "Selfish Interaction: Subversive Texts and the Multiple Novel", i förf:s *Of Two Minds: Hypertext Pedagogy and Poetics* (Ann Arbor, 1995), 135–147, s. 140 f.

<sup>28</sup> Douglas, 1992, s. 119–131. De fyra realdiskurserna är redogjorda för i detalj på s. 201–222.

<sup>29</sup> Motsvarande term hos Genette är "récit premier", eller "récit primaire" som han föreslår i *Nouveau discours du récit*. Genette, 1996, s. 90, resp. Gérard Genette, *Nouveau discours du récit* (Paris, 1992) [orig.

tr. 1983], s. 20, 60.

<sup>30</sup> Jill Walker, "Piecing together and tearing apart: finding the story in *afternoon*", i *Hypertext '99: Returning to Our Diverse Roots. The 10<sup>th</sup> ACM Conference on Hypertext and Hypermedia*, eds. Klaus Tochtermann, Jörg Westbomke, Uffe K. Wiil & John J. Leggett (New York, 1999), 111–117, s. 113 f. Jfr Stuart Moulthrop och Nancy Kaplan som om hyperfiktio skriver: "[...] there [are] no final pages to reach, no covers to close, and no empirical puzzles to solve [...]", "Something to Imagine: Literature, Composition and Interactive Fiction", *Computers and Composition* 9, 1991, 7–23, s. 15.

<sup>31</sup> Begreppet 'litterär kompetens' är hämtat från Jonathan Culler, *Structuralist Poetics: Structuralism Linguistics and the Study of Literature* (London 1975), s. 114.

<sup>32</sup> Den speciella känsla som inges av vetenskapen om att man kunde ha valt annorlunda är en avgörande skillnad mellan upplevelsen av ett hypertextverk och ett traditionellt verk som Landow dock inte nämner i sin diskussion av 'plot' och 'story' i hyperfiktio. Läsaren kan inte välja utan att samtidigt välja bort. Frågor som 'Vad har jag missat?' och 'Vad hade hänt om jag hade klickat annorlunda?' är därför ständigt är aktuella. Landow, s. 195.

<sup>33</sup> Jay David Bolter, *Writing Space: The Computer, Hypertext and the History of Writing* (Hillsdale, New Jersey, 1991), s. 142 f. Detta multipla läsande är inte så främmande för oss som man kan tro. Douglas redogör i sin avhandling för en studie som hon genomfört i en engelsklass vid New Yorks Universitet. Studien innebar att eleverna delades in två och två och tilldelades ett kuvert innehållande en novell som klippts i fyrtio delar, där varje del bestod av allt från ett enda ord till tre stycken. Uppgiften var att sortera klipperna "i ordning" d.v.s. sammanställa den berättelse som klipptes sönder. Tillvägagångssätten och reaktionerna på uppgiften varierade och vissa var övertygade att de hade fått klipp från fler än en berättelse medan andra hävdade att det fattades bitar. Det Douglas kunde konstatera var bland annat läsarnas förmåga att se alternativ, alltså att ett visst klipp kunde höra hemma på flera ställen (även om klipp, eftersom det var en tryckt, monosekventiell berättelse hade sin givna plats), vilket visar att de läste multipelt: "Many of the pairs were obviously reading multiply, [...] What is most interesting, perhaps, about the readers' experiences here is the ability of nearly every one of them to see multiple connections between blocks of text where no physical link joined them. In fact many of the readers commented on the austerity of the connections in the uncut version of the story [...]", Douglas, 1992, s. 90.

<sup>34</sup> Michael Joyce, "Nonce Upon Some Times: Rereading Hypertext Fiction", *Modern Fiction Studies* 43, 1997, 579–597, s. 583 ff.

<sup>35</sup> Joyce, 1997, s. 583 ff.

<sup>36</sup> Mark Bernstein ger ett annat exempel på omläsning och beskriver hur den inledande beskrivningen av solnedgången i [begin] kan tolkas. Vid en första läsning, skriver han, fungerar scenen som en kuliss och anslår en viss ton med ett överdådigt poetiskt språk beskrivande en kylig eftermiddag-kväll. När man vid ett senare tillfälle återkommer till samma innehållsfält kan man istället, mot bakgrund av den bild man skapat sig av handlingen, tolka scenen som att det är olycksplatsen med bilvraket som beskrivs. Samma resonemang kan för övrigt även appliceras på innehållsfältet [winter]. Bernstein, "Patterns of Hypertext", s. 3 i utskrift.

<sup>37</sup> Jfr Culler, s. 126 ff. Jane Yellowlees Douglas betonar att vår vilja att se kausalitet och mening är så stark att vi tenderar att se det även där det saknas. Det är en grundläggande princip för hur vi bringar ordning bland intryck och uppfattar omvärlden, som vi inte kan värja oss mot. Douglas, 1992, s. 78 f. med hänvisning till studier presenterade av Jerome Bruner (*Actual Minds, Possible Worlds* [Cambridge, 1986]) och A. Michotte, (*The Perception of Causality* [New York, 1963]). Se även Aarseth, s. 92.

<sup>38</sup> Wolfgang Iser, "The reading process: a phenomenological approach." i *Modern Criticism and Theory: A Reader*, ed. David Lodge, (London & New York, 1988), s. 216 f.

<sup>39</sup> Se t.ex. William F. Brewer, "Good and Bad Story Endings and Story Completeness", i *Empirical Approaches to Literature and Aesthetics*, eds. Roger J. Kreuz, Mary Sue MacNealy (Norwood, New Jersey, 1996), *Advances in Discourse Processes* 52, 261–274, s. 262 ff. Jfr även Johan Svedjedal, "Spänning och nyfikenhet som effekter av prosafiktions temporalstruktur. En begreppsdiskussion", *Tidskrift för litteraturvetenskap* 14:1/2, 1985, s. 21–28 och Johan Svedjedal *The Literary Web: Literature and publishing in the age of digital production. A study in the sociology of literature* (under utgivning).

<sup>40</sup> Det faktum att det mesta som skrivs om hyperlitteratur rör skillnader/likheter mellan den och traditionell litteratur med betoning på teknik och funktionalitet kan ses som ett bevis på att hyperläsaren ännu inte existerar. Jfr även J. Yellowlees Douglas, "Are We Reading Yet?: A few pointers on reading hypertext narratives" i manualen till Stuart Moulthrops *Victory Garden* (Dokumentation och omslag © 1991-98 av Eastgate Systems, Inc., "Are We Reading Yet?" © 1991 av J. Yellowlees Douglas ) [25 s.], s. 17-24

<sup>41</sup> Jfr not 53 nedan.

<sup>42</sup> För definition av "implied reader", se Wolfgang Iser, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response* (London & Henley, 1978), s. 34 ff.

<sup>43</sup> Jfr bl.a. Terence Harpold, "Conclusions" i *HyperText/Theory*, ed. George P. Landow (Baltimore & London, 1994), 187–222, s. 194 f.

<sup>44</sup> Jfr Harpold, : "[...], in a text like *Afternoon* it is possible only to arrive at a contingent conclusion. Any ending will be marked by the punctuality of interruption", s. 192.

<sup>45</sup> Jfr Licia Calvi, "Lector in rebus": The Role of the Reader and the Characteristics of Hyperreading" i *Hypertext '99: Returning to Our Diverse Roots. The 10<sup>th</sup> ACM Conference on Hypertext and Hypermedia*, eds. Klaus Tochtermann, Jörg Westbomke, Uffe K. Wiil & John J. Leggett (New York, 1999), 101–109, s. 104.

<sup>46</sup> Bolter liknar läsprocessen vid att utforska ett slott; läsaren går genom välkända redan besökta rum och korridorer men upptäcker titt som tätt nya utrymmen när dörrar som tidigare varit låsta eller dolda plötsligt står på glänt. Att läsa *afternoon* flera gånger berikar alltså upplevelsen av den rent faktiskt och man kan därför anta att det är få läsare som är tillfredsställda efter att ha läst endast en realdiskurs. Bolter, s. 125.

<sup>47</sup> Douglas, 1992, s. 121, med hänvisning till förf:s "Wandering through the Labyrinth: Encountering Interactive Fiction" i *Computers and Composition* 6.3, 1989, s. 93–103.

<sup>48</sup> Douglas, 1992, s. 122–131. För en alternativ tolkning av vad som utlöser "the sense of an ending" i Douglas fjärde läsning se Harpold, s. 212 f.

<sup>49</sup> Den känslan föds först genom kombinationen av flera realdiskurser. Douglas disposition är därför olycklig då den antyder att den fjärde realdiskursens slut (och realhistoriens slut) är Slutet. I själva verket har ju de övriga realdiskurserna lika stor del i att Douglas kan skapa sig en tillfredsställande uppfattning om omnidiskursen och omnihistorien. Jfr min kritik ovan av Walkers tillvägagångssätt.

<sup>50</sup> Murray, s. 174.

<sup>51</sup> Calvi, s. 102 f.

<sup>52</sup> Terence Harpold diskuterar kring *afternoon* och 'in medias res'. Han förlägger inte in medias res till [begin] utan syftar på senare omnämmande av bilolyckan. Då den fortsatta berättelsen inte rymmer någon analeps som beskriver bilolyckan i fråga är det emellertid en falsk in medias res, menar han och skriver: "[...] the apparent false start is a trick of the genre: *Afternoon* is a hypertext, bound to a different paradigm of narrative closure than the epic mode from which it borrows the cast of its opening lines. Starting in the middle of a hypertext does not mean that there is an earlier beginning to which you will be able to return, even if making sense of everything else depends upon it." Harpold, s. 189.

<sup>53</sup> Se t. ex. [speak memory]: "< It is like music, when you write like this, all the interconnected notes, the counterpoint.>". Se även [me\*], [work in progress], [anchoring device], [air]. I [begin] framkommer detta främst i upprepningen av "one way or another", som låter antyda vad läsaren har att vänta vad gäller verkets struktur och omläsningseffekten: "I try to recall winter, <As if it were yesterday?> she says, but I do not signify one way or another." (min kurs.). I *afternoon* betyder inte saker och ting det ena eller det andra utan det ena och det andra – eller kanske ingetdera. Jfr George Cotkin, "'Hyping the Text': Hypertext, Postmodernism, and the Historian", *American Studies* 37:2, 1996, 103–116, s. 109.

<sup>54</sup> Genette, 1996, s. 82. Genette urskiljer även olika typer av analepser och prolepser och skiljer dels mellan heterodiegetiska och homodiegetiska anakronier dels mellan interna och externa. För resonemanget här är emellertid de två grundläggande typerna fullt tillräckliga och jag har valt att inte blanda in fler termer än nödvändigt.

<sup>55</sup> Man kan anta att fenomenet, om det uppträder i *afternoon*, skulle ha kommenterats av någon av de forskare som behandlat verket, vilket inte är fallet. Licia Calvi skriver förvisso att "prolepsis is almost absent [in *afternoon*]" (min kurs.), men det utan att ge exempel på någon. Calvi, s. 104.

<sup>56</sup> Genette, 1996, s. 123. Eng. övers. Rimmon-Kenan, s. 52.

<sup>57</sup> Genette, 1996, s. 129.

<sup>58</sup> Jfr Liestøl, s. 94 f.

<sup>59</sup> Genette, 1996, s. 146 ff.

<sup>60</sup> Liestøl menar att iterativt berättande i hyperfiktio kan vara : " a node that summarizes the whole of a hypertext, like an extended table of contents, [...]. Summary nodes and overviews are also iterative." Detta överensstämmer emellertid inte med Genettes definition eftersom en summering eller sammanfattning ingalunda påverkar hur många gånger en viss händelse 'hände' i historien. Vad jag kan se innebär sammanfattning, i Liestøls mening ovan, endast ytterligare omnämmande i diskursen, vilket snarare är att betrakta som repetitivt berättande. Problematiken härrör från vad som verkar vara ett missförstånd. Liestøl skriver: "In Genette's iterative, several incidents on the story level is referred to from one element of



dicourse." (min kurs.), Liestøl, s. 96. Genettes definition av iterativt berättande lyder: "raconter une seule fois (ou plutôt : en une seule fois) ce qui s'est passé n fois (1R/nH)", Genette, 1996, s. 147. Iterativt berättande är när *samma* händelse äger rum flera gånger i historien, men bara omnämns en gång i diskursen.

<sup>61</sup> Walker, s. 116. Modellen är emellertid inte heltäckande. Om att läsa flera gånger det som berättas flera gånger skriver Walker: "this is how repetition in codex books are read". I en hyperroman kan dock tänka sig att en händelse berättas 5 gånger men att man bara stöter på den 3 gånger, alltså antalet lästa gånger < antalet gånger händelsen berättas.

<sup>62</sup> Genette, 1996, s. 206 ff. Se även Genette, 1992, s. 49 f.

<sup>63</sup> Genette, 1996, s. 253. Jfr Norman Friedman, *Form and Meaning in Fiction* (Athens, Ga., 1975), s. 150 ff.

<sup>64</sup> Walker, s. 114.

<sup>65</sup> Se t.ex. [yesterday] Enter [I want to say] Enter [I want 1.] Enter [I want 2.] Enter [asks].

<sup>66</sup> Genette, 1996, s. 229 ff.

<sup>67</sup> Walkers begrepp "markers", som hon menar "aid the reader in solving the puzzle", blir här genast mer komplicerat. Jfr Walker, s. 114.

<sup>68</sup> Se t.ex. innehållsfälten [dream pools], [Lethe], [the essence of wood] och [tigers].

<sup>69</sup> Se t.ex. Staffan Björck, *Romanens formvärld. Studier i prosaberättarens teknik*, 7. Uppl. (Stockholm, 1983) [orig. tr. 1953], s. 130. Björck kallar detta förfaringssätt när läsaren "letar samman delarna till en helhet och får icke denna helhet från början presenterad för sig" för "induktivt gestaltbygge". Se även Rimmon-Kenan, Kap. 5.

<sup>70</sup> Rimmon-Kenan, s. 59–67, med hänvisning till Joseph Ewen, "The Theory of Character in Narrative Fiction", *Hasifrut* (1971), s. 7 och *Character in Narrative* (Tel Aviv, 1980). Tyvärr har nämnda verk av Ewen inte översatts från hebreiskan. Jfr termerna "telling" och "showing", se t.ex. Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction* (Chicago & London, 1965) [orig. tr. 1961], s. 8.

<sup>71</sup> Allusioner och andra signalerande intertexter är en viktig del av *afternoon* som jag här tyvärr inte har möjlighet att behandla annat än mycket kortfattat. Jag har dock för avsikt att återvända till ämnet vid ett annat tillfälle.

<sup>72</sup> Att han är poet är uttalat i flera innehållsfält, bl.a. i [good usage] och [obligations].

<sup>73</sup> För en diskussion kring namngivning av personer i romaner se t.ex. Seymour Chatman, *Reading Narrative Fiction* (New York, 1993), s. 59 och Björck, s. 139 ff.

<sup>74</sup> Rimmon-Kenan, s. 40 ff. med hänvisning till Joseph Ewen, "The Theory of Character in Narrative Fiction", *Hasifrut* (1971), s. 7 och *Character in Narrative* (Tel Aviv, 1980).

<sup>75</sup> E. M. Forster, *Aspects of the Novel* (Harmondsworth, Middlesex, England, 1970) [orig. tr. 1927], s. 75 ff.

<sup>76</sup> Jfr Johan Svedjedals diskussion kring sinnesperspektiv och tankeperspektiv. Johan Svedjedal, *Almqvist – berättaren på bokmarknaden. Berättartekniska och litteratursociologiska studier i C.J.L. Almqvists profsafiktio n kring 1840*, Skrifter utgivna av Avdelningen för litteratursociologi vid Litteraturvetenskapliga institutionen i Uppsala Nr 21 (diss. Uppsala, 1987), s. 44.

<sup>77</sup> Aarseth, s. 95.

<sup>78</sup> Märk väl att meningen återkommer även på andra ställen i hyperromanen, t.ex. [you have no choice] och [wunderwrite R].

*Erik Peurell*

## ”...bakom kundens blekhet”

Textuell kvalitet på webben

### *Inledning*

Internet och World Wide Web (webben) erbjuder stora möjligheter att tillgängliggöra multimediala presentationer av skönlitterära verk och deras författare.<sup>1</sup> Mediets potential inbjuder till fantasier om databaser som skulle kunna innehålla hela den svenska litteraturhistoriens samlade produktion av skönlitteratur i fulltext, publicerade i olika versioner och samlade i en hypertext för tillfredsställa användarnas skiftande behov: textkritiskt granskade och kommenterade editioner skulle finnas sida vid sida med språkligt moderniserade utgåvor av äldre tiders texter. Därtill skulle man kunna publicera recensioner av verken och uppsatser om författarna. Textmaterialet skulle vidare vara kompletterat med bild och ljud: skannade manuskript och porträtt av författarna samt i förekommande fall inspelningar av tonsättningar och rentav utdrag ur filminspelningar. Johan Svedjedal har resonerat om hur webbplatsen med C.J.L. Almqvists samlade verk utgivna av Svenska Vitterhetssamfundet skulle kunna kompletteras på detta sätt.<sup>2</sup>

Möjligheten att utnyttja flera mediaformer är Internets stora tillgång. Men även för den som är mest intresserad av enbart texten i det skönlitterära verket finns stora fördelar med publicering på webben. I synnerhet den språkvetenskapliga och litteraturvetenskapliga forskningen kan ha nytta av att kunna hantera texter i digitala format. Om vikten av att för dessa ändamål lagra texterna i plattformsoberoende och tidsbeständiga format har exempelvis Donald Broady skrivit.<sup>3</sup> Resultaten av sådana ansträngningar granskas för närvarande av Mats Dahlström, som vid Bibliotekshögskolan i Borås skriver en doktorsavhandling över ämnet.<sup>4</sup>

Än så länge finns bara embryon till multimediala webbplatser om svenskspråk-

kiga författare. En av de viktigaste orsakerna till varför inte fler sådana projekt kommit till stånd och varför de inte utnyttjat den tillgängliga tekniken i större utsträckning, är att det tar tid att samla in och sammanställa material och att det inte funnits medel till kostnaderna för den arbetskraft som behövs. En rad frågor infinner sig opåtalat: Finns det behov av och önskemål om att skapa dessa webbplatser? Vem är i sådana fall beredd att betala för det arbete som behöver göras? Finns det möjligheter att få igen investerade medel genom att belägga användandet av den färdiga produkten med någon form av avgifter? Vidare måste avtalsfrågor om upphovsrätt till text, bild och ljud lösas innan webbplatser av den typ som beskrevs ovan, om än begränsade till enskilda författarskap, kan komma till stånd.

I den här uppsatsen har jag inte för avsikt att försöka besvara alla dessa frågor. Däremot hoppas jag kunna ge underlag för en diskussion kring dem genom att granska en del av det arbete som redan utförts inom området. Jag ska närmast, mot bakgrund av några internationella exempel, göra en presentation av några av de svenska webbplatser med skönlitterära fulltextarkiv som finns idag. Därefter följer en närmare studie av webbversionerna av två svenska författares verk. Avslutningsvis för jag en diskussion om vilka krav man kan ställa på elektroniska utgåvor av litterära verk som presenteras på webben.

#### *Exempel på webbplatser - Utländska exempel*

Till de äldsta och mest kända litterära textarkiven som innehåller verk som tidigare utgivits i tryckt form hör Project Gutenberg.<sup>5</sup> Med en historia långt tillbaka i Internets förstadier (de första texterna tillgängliggjordes redan under 1970-talet) har Project Gutenberg sedan 1991 i en allt högre takt publicerat fulltextversioner av engelskspråkiga, skönlitterära verk som tidigare tryckts. Idag publiceras upp till 50 nya texter per månad och arkivet uppgår till lite över 2000 poster. Alla texter presenteras som så kallad *ren text* (ASCII-format) utan någon uppmärkning eller något tillägg av metadata.<sup>6</sup> Texterna saknar uppgifter om årtal för förstautgåva, vilket är ett fullt medvetet val, eftersom de publicerade verken kan vara kompilat av flera olika tryckta utgåvor och Project Gutenberg gör inte anspråk på att någon av deras e-texter ska överensstämma med någon specifik tryckt utgåva.<sup>7</sup> Skanning och korrekturläsning görs helt ideellt och projektet vädjar ständigt om bidrag i form av arbete eller ekonomiskt stöd. Den ende som egentligen har betalt för att arbeta med Project Gutenberg är dess grundare Michael S. Hart, som för detta ändamål utnyttjar en del av sin tjänst vid Computer Science School vid Carnegie Mellon University, Pittsburgh, Pennsylvania.

Det finns mycket att diskutera kring Project Gutenberg – arbetsmetoder, målsättningar, kvalitetskontroll, med mera. För den verkligt litteratur- och bokintresserade är Project Gutenberg helt enkelt inte någon tillförlitlig textresurs. Projektets betydelse för övriga e-textprojekt kan dock inte överskattas. Till exempel är det på många sätt förebilden för det svenska Projekt Runeberg, som presenteras närmare nedan.

Eftersom Internet på många sätt domineras av engelskspråkig kommunikation har också de engelskspråkiga fulltextarkiven kommit att dominera området. Flera goda exempel på textarkiv med litteratur på andra språk än engelska finns emellertid. I Frankrike har l'Association des Bibliophiles Universels (ABU) ett arkiv med omkring 260 texter av c:a 90 författare.<sup>8</sup> Det här är ett projekt som på många sätt liknar Project Gutenberg. Även här är alla insatser som har krävts för att göra texterna tillgängliga på webben utförda av frivilliga. Inget officiellt ekonomiskt stöd erhålles. Viktiga skillnader är dock att en organisation av bibliofiler står bakom och att intresset helt och hållet riktas mot franskspråkiga texter och texter om Frankrike. Här finns Bibeln i 1910 års franska utgåva, *La Chanson de Roland*, *Le Cid* av Pierre Corneille, *Les Trois Mousquetaires* av Alexander Dumas, *Madame Bovary* av Gustave Flaubert, *Notre Dame de Paris* av Victor Hugo, *Gargantua* av François Rabelais, flera verk av Balzac, Lamartine, Maupassant, Molière, Stendahl, Verne, Voltaire och Zola, och enstaka verk av ytterligare en mängd franskspråkiga författare som gått till litteraturhistorien. För varje publicerat verk finns en liten notis om vem som svarat för inläsningen av den aktuella texten och när detta gjorts, men tyvärr finns inga uppgifter om vilken typ av förlaga som använts. Till exempel får man inte veta om ABU:s utgåva av Rolandssången utgår från en tidigare tryckt utgåva eller från ett manuskript. Serverutrymme upplåts av CEDRIC (le Centre d'Etude et de Recherche en Informatique) forskningscentret vid CNAM (Conservatoire National des Arts et Métiers), som är en rikstäckande fransk institution för högre yrkesutbildning. På sätt har ABU en svag och indirekt koppling till franska staten. Project Gutenberg saknar helt någon motsvarande koppling.

I Tyskland finns en utlöpare från Project Gutenberg. Det tyska projektet har samma namn som sin amerikanska förebild, men med tysk stavning och tillägget DE för Tyskland: Projekt Gutenberg – DE.<sup>9</sup> Hela webbplatsen sponsras av Internetoperatören America Online, men exakt vem som gör jobbet med att få upp texterna på deras server framgår inte med den tydlighet som skulle önskas. Hos Projekt Gutenberg – DE samsas Aisopos fabler med H.C. Andersens sagor, Aischylos dramer med Shakespeares, Flauberts och Balzacs romaner med Dickens, allt publicerat i tysk språkdräkt. Där finns också naturligtvis stora mängder av tyskspråkiga klassiker från Grimmelshausen via Goethe till Kafka. Verk av omkring 250 tyska, tyskspråkiga och översatta internationellt välkända författarskap finns tillgängliga. Antalet fullständiga romaner uppgår till strax över 1000, därtill finns omkring 4500 dikter och närmare 5000 titlar inom andra genrer som fabler och sagor. Dessutom finns möjligheter för allmänheten att skicka in sina egna verk, vilket har utnyttjats av ett hundratal personer. Även hos tyska Gutenberg bygger samlingen av verk på frivilliga bidrag av texter som skickas in och sedan förses med erforderlig kodning för att återges på webben i HTML-format. Som ASCII-format, helt utan uppmärkningskoder, kan man bara få tillgång till texterna genom att köpa CD-ROM versionen av arkivet. Från och med augusti 1999 finns möjligheten att ladda ner vissa texter i pdf-format eller till en handda-

tor. Än så länge erbjuder man bara ett fåtal texter i format anpassade för PalmPilot, Windows-CE och Rocket eBook, men man är även förberedda på att distribuera texter för SoftBook och dessutom för print on demand. Det tycks som om det tyska systerprojektet på vissa områden kommit längre än sin amerikanska föregångare. Den textuella kvaliteten är dock inte heller här säkerställd.

En mycket intressant webbplats med fulltextarkiv är CELT, Corpus of Electronic Texts, baserat vid Universitetet i Cork, Irland.<sup>10</sup> Syftet med webbplatsen och databasen är att sprida kunskap om Irlands litterära och kulturella historia så som den finns bevarade på en mängd olika historiska språk på ett på en gång för en så bred allmänhet som möjligt användarvänligt sätt och anpassat för högre studier och forskning. Arkivet innehåller en stor del av Oscar Wildes verk och flera historiska texter, de äldsta från 1200-talet. Sammanlagt uppgår arkivet till ungefär 330 poster.

Hos CELT är såväl den datatekniska som den litteraturvetenskapliga kompetensen hög. Texterna presenteras i flera format tack vare att TEI<sup>11</sup> använts för uppmärkningen av texterna för att kunna tillhandahålla texten i 1) HTML-format för läsning i alla webbläsare 2) SGML-format för besökarnas egen bearbetning av materialet (för att få tillgång till dessa filer krävs dock särskilt tillstånd) 3) en nedladdningsbar SGML-fil för dem som inte kan öppna SGML i sin webbläsare av olika skäl 4) ren text utan uppmärkning för läsning i vilket ordbehandlingsprogram som helst och slutligen 5) PostScript-format för utskrift.<sup>12</sup> Texterna tas från den bästa tryckta editionen (metoden för att välja bästa edition uppges dock inte), skannas och korrekturläses mot använd förlaga. För varje publicerad text finns information om vem som gjort inläsningen, vem som finansierat, vem som korrekturläst, i förekommande fall utförliga uppgifter om manuskriptläget, textkritiska utgåvor och kommentarer, sekundärlitteratur och vilken förlaga som använts för den elektroniska utgåvan. Vidare utförliga uppgifter om redaktionella inslag, om uppmärkningen, om revisioner, vem som gjort dessa och när, etc.

CELT framstår som ett utmärkt exempel på hur vetenskaplig akribi kan kombineras med strävan att nå en bred publik. Många som publicerar skönlitterära fulltextarkiv på webben har mycket att lära från detta irländska projekt.

### *Svenska exempel*

I Sverige finns ingen motsvarighet till det brett upplagda och vetenskapligt förankrade CELT-projektet. Närmast ifråga om vetenskaplighet kommer Svenska Vitterhetssamfundet, som har en webbplats där elektroniska utgåvor av Samfundets tryckta textkritiska utgåvor ska publiceras. Som pilotprojekt har man börjat publicera den pågående utgivningen av C.J.L. Almqvists samlade verk på detta sätt <<http://svenska.gu.se/vittsam/almqvist.html>>.

Publiceringen av de tryckta och de elektroniska versionerna sker i princip parallellt och på webbplatsen publiceras respektive verk i HTML-format i fyra olika versioner: 1) ren text 2) med accidentalier markerade 3) med substantieller mar-

kerade 4) med ordförklaringar. Den rena texten är en återgivning av den tryckta utgåvans version sida för sida, inklusive inledning med litteraturlista. I versioner där accidentalier (icke betydelsebärande varianter i stavning och skiljetecken mellan olika utgåvor av texten) är markerade går hyperlänkar från de platser i texten där varianter förekommer till den textkritiska kommentaren. På samma sätt fungerar versioner med markerade substantieller (betydelsebärande varianter, t.ex. i ordval) och ordförklaringar. Hyperlänkarna går till destinationer i webbdokument innehållande kommentaren eller ordförklaringar, men det finns inga länkar tillbaka, vilket exempelvis innebär att man inte kan vandra omkring i dokumentet med substantieller och upptäcka en notering om en variant och via en hyperlänk från kommentaren gå till det ställe i den ererade texten där varianten återfinns. Man kan inte heller välja att se texten med två versioners eller alla tre versionernas länkar visade samtidigt. Önskemål om sådana lösningar skulle kunna tillgodoses med användande SGML och/eller XML som uppmärkningsspråk. Än så länge är man för webbpublicering hänvisad till det mer begränsade HTML.

För närvarande finns åtta av de tryckta volymerna publicerade elektroniskt, plus information från Vitterhetssamfundet om utgivningsplanen för den tryckta utgåvan av Almqvists samlade skrifter, information från Språkdata vid Göteborgs universitet (som svarar för webbversionen) om hur arbetet där är upplagt och Johan Svedjedals artikel om den elektroniska utgivningen och möjligheterna att komplettera texterna med exempelvis ljud och bild.<sup>13</sup> Än så länge har inte de resurser som står till Vitterhetssamfundets förfogande tillåtit några sådana kompletteringar.

Selma Lagerlöfs samlade verk presenterades vid mitten av 1990-talet på en webbplats som helt och hållet ägnades publicering av författarens skönlitterära produktion, utan kompletterande sekundär litteratur eller annan media.<sup>14</sup> Bakom webbplatsen ligger Autotext AB och Upnet AB, men informationen om dessa båda företag är knapphändig. Hyperlänken till Autotext fungerar inte och använder man länken till Upnet AB visar sig företaget ha bytt namn till Merkantildata Kommunikation efter en sammanslagning med ett annat företag. Företagets verksamhet består även efter sammanslagningen av Internethantering som webbhotell och andra servertjänster, e-posttjänster, etc. Den som anges vara ansvarig för Lagerlöf-webbplatsen är Olli Kinnunen, VD för det snabbt växande Autotext AB, vars verksamhet centreras kring optisk läsning av text, det vill säga skanning och elektronisk lagring av den skannade texten. Webbplatsen med Selma Lagerlöfs samlade verk beskrivs mer ingående i avsnittet med fallstudier.

Den äldsta ännu aktiva svenska webbresursen med fulltextutgåvor av skönlitterära verk är Projekt Runeberg. Sedan 1992 publicerar några medlemmar av Lysator, en datorförening för studenter vid Linköpings Universitet, nordisk litteratur, framför allt skönlitteratur, i fulltext på Internet.<sup>15</sup> Ambitionen är att skapa Nordens största litteraturresurs på Internet.

Arbetet med att skanna eller skriva in texter och bearbeta dem för Internetpublicering gjordes inledningsvis enbart av medlemmar i Lysator. Så små-

ningom har allt fler frivilliga runt om i Sverige och övriga Norden levererat texter. Ungefär 200 titlar av ett 90-tal nordiska författare har publicerats. Därutöver en rad författarlösa verk såsom delar av svensk, dansk, norsk och finsk lag samt Bibeln på svenska och danska. Dessutom finns såväl både bildkonstverk och partitur publicerade.

Hösten 1995 publicerades ett antal texter som var mycket dåligt korrekturlästa, bland annat *Körkarlen* av Selma Lagerlöf, ett verk som senare dock togs bort ur databasen igen. Anledningen till den låga korrekturkvaliteten var att man plötsligt fick begränsat med tid för att innan årsskiftet 1995/1996 visa att väsentliga förberedelser hade gjorts för att publicera texter av verk som skulle komma att beröras av förändrade upphovsrättsregler. Upphovsrätten kom att från och med 1 januari 1996 att gälla 70 år från författarens död istället för som tidigare 50 år. Texter som förberetts för publicering fick emellertid publiceras och skulle under en övergångsperiod på fem år kunna finnas tillgängliga på webben.

Datakompetensen inom Projekt Runeberg, är med tanke på vilken bakgrund projektets ansvariga har, naturligtvis den bästa tänkbara. Projektets webbplats är förhållandevis lättöverskådlig och lätt att söka i. Men den textkritiska kompetensen har åtminstone under projektets första år varit svag, allt arbete har gjorts av frivilliga inom Lysator eller av intresserade privatpersoner runtom i Norden. Inget professionellt kunnande vad gäller textutgivning har kunnat anlitas på grund av bristande ekonomiska resurser och en hel del kvalitetsmässiga problem har uppstått. Texterna har inte alltid varit färdigkontrollerade mot förlagan innan de gjorts tillgängliga på webben. Urvalet av titlar och, ännu viktigare, av vilka förlagor som använts har varit slumpmässigt även om redaktionsmedlemmar strävat efter att finna en så tidig upplaga som möjligt av de aktuella texterna när de själva svarat för en inläsning. Emellertid uppges inte alltid vilken utgåva som använts eller vem som svarat för överföringen från tryckt text till digitalt lagrad text. Problemen med detta är man numera fullt medvetna om inom projektet och förklarar även på informationssidor att man inte kan garantera helt korrekta texter. Korrekturläsning är tidskrävande och man uppmanar alla läsare att meddela vilka brister man kan finna. Dessutom har man för att komma åt problemen gjort försök med att publicera skannade bilder av de tryckta sidorna parallellt med eller istället för den OCR-behandlade texten för att underlätta för envar att jämföra den publicerade texten mot förlagan.<sup>16</sup>

Inte på någon av de hittills nämnda webbplatserna har bild och ljud använts i någon större utsträckning som komplement till de publicerade texterna. Det finns dock exempel på användning av flera medier på svenska litterära webbplatser.

Karin Boye-sällskapet har en mycket genomarbetad webbplats där mediets möjligheter utnyttjas.<sup>17</sup> Grunden till en så innehållsrik och väl bearbetad webbplats är dels att man erhållit ekonomiskt bidrag från KK-stiftelsen, dels haft samarbete med en serverägare IVO (Internet Venture Organization), som tillgängliggör materialet över nätet, dels fått hjälp med att få fram material från Karin Boyes bror Ulf Boye och hans tillstånd att publicera texterna som faller innanför 70-års-

gränsen för upphovsrätten. Information ges även på engelska och på tyska.

Webbplatsens byggs naturligtvis upp kring Karin Boyes skönlitterära material. På webbplatsen finns hennes fyra originaldiktsamlingar samt den som publicerades efter hennes död sedan Hjalmar Gullberg slutfört redigeringsarbetet. Diktsamlingarna presenteras en och en med originalsamlingarnas omslag inskannade. Dikterna presenteras en och en med fast teckenbredd, utan länkmöjligheter vidare till andra dikter. I de fall översättningar (till engelska, tyska, franska) skrivits finns länkar till dessa. Dessa texter är inte några vetenskapliga utgåvor och innehåller inga textkritiska kommentarer. Därtill finns material kring två av hennes romaner, men för att läsa texterna hänvisas man till Projekt Runeberg med länk. Till *Kris* finns delar av ett bild- och ljudspel tillgängligt, men i ett ljudformat som tyvärr inte är vare sig plattform- eller operativsystemoberoende. Kring både *Kris* och *Kallocain* finns uppsatser av Bengt Davidsson och Ulf Boye publicerade, dessutom finns ett antal fristående artiklar av andra Boyekännare.

Sekundärmaterial på webbplatsen är för övrigt rikt och varierande. Där finns en bibliografi med upplysningar om olika översättningar och en punktvis uppställd biografi plus artiklar med biografisk information. Vidare utnyttjas även möjligheten att återge bilder. Sällskapet publicerar halvtannat dussin av Karin Boyes tonårsakvareller och 14 fotografier, från Karin Boyes tidigaste ungdom till 1940-talet. Dessutom återges i bildform ett par skannade manuskriptidor med dikter, som inbjuder till jämförelse mellan de avbildade manuskripten och de publicerade texterna. Exempelvis första strofen i dikten "Aftonbön" som trycktes i samlingen *Moln* 1922 visar några små förändringar från manus till tryck. Även ljudfiler publiceras. Utdrag ur några inspelningar där Karin Boye läser egna dikter kan höras med speciell ljuduppspelare, som måste laddas ner från webben. Dessutom finns ljudexempel på några tonsättningar. Som kuriosas har man lagt in en förteckning över minnesmärken. Karin Boye-sällskapet informerar också om sin egen verksamhet.

En annan webbplats där såväl text, ljud och bild utnyttjas är ägnad Carl Michael Bellman och har skapats av trubaduren Thord Lindé.<sup>18</sup> Kärnan i webbplatsen är naturligtvis *Fredmans sånger* och *Fredmans epistlar*. Förlagorna är hämtade från textkritiska utgåvor från 1990 (*Fredmans epistlar*) och 1992 (*Fredmans sånger*), varifrån Gunnar Hillboms textkommentar också kommit till användning. Ordförklaringarna är författade av Gunnar Sahlin eller hämtade från Carl Larsson och Magdalena Hellquists *Ordbok till Fredmans Epistlar* (1967). Dessutom finns information framför allt om Bellmans liv, om diktningen och skaldens utveckling, om 1700-talets Stockholm och de sociala förhållandena som rådde vid tiden då Bellman levde och verkade. Allt material har Lindé inhämtat från litteratur skriven av etablerade Bellmanforskare och källorna är förtjänstfullt förtecknade i ett separat dokument.<sup>19</sup> Ett par fristående artiklar av andra författare finns också publicerade på webbplatsen.

Samtliga Fredmans epistlar och Fredmans sånger finns läsbara i HTML-format, med ordförklaringar och kortfattade kommentarer, dessutom med möjlighet att



läsa de tillhörande noterna. Till några epistlar finns även ljudfiler med Thord Lindés inspelningar. Texterna kan sökas dels i nummerordning, dels i alfabetisk ordning efter begynnelseader. Där finns även ett söksystem som gör det möjligt att hitta alla förekomster av ett angivet ord i båda verken, levererade med radnummer. Allt material är granskat av docent Gunnar Hillbom, en av landets främsta Bellmankännare och aktiv i populariserandet av kunskap kring skalden. En viktig ingrediens är möjligheten att ställa frågor om Bellman per e-post, frågor som Lindé tillsammans med Hillbom svarar på. Användandet av texterna och ljudfilerna är helt gratis, men ett visst kommersiellt inslag förekommer ändå i form av länkar till förlaget som givit ut Thord Lindés inspelningar på CD.

### *Fallstudier*

Olika aktörer har olika syften med sina webbplatser. Vitterhetssamfundet, som visserligen strävar efter att popularisera och underlätta informationsspridningen om klassiska svenska författarskap, har också ett tydligt vetenskapligt syfte med sin elektroniska publiceringsverksamhet. Projekt Runeberg vill i första hand tillgängliggöra så många verk som möjligt och visa hur den nya tekniken kan användas för den här typen av publicering. För dem har tekniken varit överordnad innehållet. Karin Boye-sällskapet är inriktat på att sprida information om ett specifikt författarskap. Här är innehållet satt i centrum liksom på Thord Lindés Bellmanwebbplats, som dock även har ett annat syfte, nämligen att marknadsföra Thord Lindé som trubadur och Bellmankonässör. Vad beträffar webbplatsen med Selma Lagerlöfs verk framstår marknadsföringen av de båda ansvariga företagens tjänster ha varit minst lika viktig som textutgivningen; man har lagt tonvikten på att exemplifiera hur skannertekniken och webbpubliceringen kan utnyttjas genom att publicera ett, som det tycks, godtyckligt valt författarskap där själva publiceringen har prioriterats framför innehållskontrollen.

Aktörers inriktning påverkar naturligtvis deras sätt att hantera och presentera de litterära texterna. För att se vilka skillnader som finns måste man göra noggranna studier av några publicerade verk. Lämpliga undersökningsobjekt har jag ansett att sådana texter varit som funnits tillgängliga i flera utgåvor, så att jämförelser kunnat göras mellan olika webbplatserns publiceringssätt. Valet föll på texter av Selma Lagerlöf (i Autotexts/Upnets och Projekt Runebergs versioner) och Karin Boye (i Karin Boye-sällskapets och Projekt Runebergs versioner).

### *Elektroniska utgåvor av Selma Lagerlöfs verk*

En av den svenska litteraturens mest kända romaninledningar är första mening-  
en i *Gösta Berlings saga*: ”Äntligen stod prästen i predikstolen.” Så inleds också Projekt Runebergs elektroniska utgåva av verket. Autotext/Upnet har en annan lydelse av denna inledningsmening: ”Äntligen stod prästen på predikstolen.” Exemplet belyser tydligt vilka olikheter som kan finnas mellan olika versioner

av samma verk. Projekt Runeberg har i sin version dels moderniserad stavning, men även en variant av ordval: ska prästen stå i eller på predikstolen?

Den här typen av olikheter, som uppträder ganska ofta, mellan de båda webbplatsernas olika versioner av Selma Lagerlöfs romaner och novellsamlingar, beror på att flera av författarinnans verk utgivits i olika editioner under hennes livstid. Betydande revideringar av texterna företogs senast 1933 i samband med att Bonniers gav ut Selma Lagerlöfs samlade verk under namnet *Skrifter*. I somliga fall har omarbetningar gjorts tidigare än så, ofta i samband med utgåvor av verken i billighetsupplagor. Dels har en viss modernisering av språket (stavning och grammatik) i texterna ombesörjts, dels har en del mer substantiella ändringar i berättelserna utförts. Exakt hur detta arbete gått till och vilka personer som svarat för olika förändringar i texten är ännu inte undersökt av forskningen. Någon vetenskaplig utgåva av Selma Lagerlöfs samlade verk finns ju heller inte ännu.

Situationen med flera tryckta editioner av verken innebär att de kontroller av den textuella kvaliteten i de båda webbplatsernas versioner av olika verk måste göras mot just den förlaga som använts. Fem verk valdes ut för kontrollernas genomförande: *Bannlyst*, *Herr Arnes penningar*, *En herrgårdssägen*, *Osynliga länkar* och *Troll och människor I*. I de fall där Projekt Runeberg angett vilken förlaga som använts för den elektroniska utgåvan har ett exemplar av den aktuella versionen använts för jämförelse. För *En herrgårdssägen* och *Bannlyst* har Projekt Runeberg inga uppgifter om vilken utgåva som använts som förlaga. Vilka editioner som har använts i de här fallen har emellertid kunnat bestämmas efter parallella kontroller mot ett flertal utgåvor. Exakt vilken impression som utnyttjats har dock inte kunnat bestämmas på det här sättet, därav skrivsättet i tabellen nedan. När det gäller Autotexts/Upnets utgåvor har uppgifterna om förlaga varit angivna för samtliga de fem utvalda titlarna.

Tabell 1. Årtal för tryckta originaleditioner respektive för förlagor till webbutgåvor av de fem undersökta verken av Selma Lagerlöf.

Titel	Originaledition	Autot/Upn förl	Proj Runebergs förl
Osynliga länkar	1894	1894, 1894, 1904	1922 (1909 för korr.)
En herrgårdssägen	1899	1899, 1913	1910 års edition
Herr Arnes penningar	1903	1905	1958
Troll och människor I	1915	1915	1915
Bannlyst	1918	1918	1933 års edition

De fem verk det här är frågan om har ganska skilda utgivningshistorier.<sup>20</sup> Utan att redovisa läget alltför detaljerat ska det sägas att några av verken (*Bannlyst*, *Osynliga länkar* och *Troll och människor I*) efter 1933 års edition endast vid något enstaka tillfälle utgivits i ny edition, medan några (*Herr Arnes penningar* och *En herrgårdssägen*) har fortsatt att ges ut i nya editioner och impressioner vid sidan av den edition som ingick i *Skrifter*.

Autotext/Upnet publicerar på sin webbplats samtliga Selma Lagerlöfs romaner

och novellsamlingar och förtecknar nästan alltid vilka utgåvor som använts som förlagor för deras elektroniska utgåva. I de allra flesta fallen uppges att originalutgåvan använts.<sup>21</sup> Projekt Runeberg har för närvarande 12 verk av Selma Lagerlöf publicerade, inklusive *Mårbackablomster*, som är en antologi med utdrag ur Lagerlöfs verk av framställd till hennes 75-årsdag 1933. Informationen om den elektroniska utgåvan av respektive verk är inkonsekvent. Inte ens hälften av verken har tillfredsställande uppgifter kring omständigheterna för den elektroniska utgåvan. Till fem av verken saknas helt och hållet uppgifter om den elektroniska utgåvan. Till ytterligare två verk anges bara vem som är den ansvarige för webbpubliceringen. Informationen till de övriga fem verken är av varierande slag.

Den utförligaste och mest tillfredsställande presentationen har gjorts av Lars Aronsson till *Herr Arnes Penningar*. Här finns ett förord med information om vem som svarat för den elektroniska utgåvan, hur inläsningen av texten gått till, vilken förlaga som använts och det finns en kort historia över revisioner och ändringar i filen. Hela presentationen är gjord på engelska och är tillagd 1998, fem år efter att texten ursprungligen publicerades av Projekt Runeberg på webben. Detta förord skulle kunna tjäna som förebild för hur Projekt Runeberg borde presentera alla sina texter. Tyvärr finns emellertid samma stora problem här som för många av de andra verken: förlagan till den inlagda texten är hämtad från en sen utgåva, i det här fallet en pocketupplaga från 1958. Utgivningsåren för förlagan till de andra verken där detta anges är 1962 (*Kejsaren av Portugallien*, orig. 1914), 1931 (*Löwensköldska ringen*, orig. 1925), 1922 (*Osynliga länkar*, orig. 1894) och 1915 (*Troll och människor I*), det sistnämnda det enda där den första editionen använts.

Att det redan tidigt fanns en viss medvetenhet inom projekt Runeberg om vilka problem som användandet av sena utgåvor orsakar visar Magnus Bondessons kommentar till *Kejsaren av Portugallien*. Bondesson har i efterhand kontrollerat den skannade texten mot originalutgåvan och konstaterar att det finns avvikelser på flera punkter: förändring av namnbruk, styckeindelning och illustrationer, sättet att ange talad dialog och vissa språkliga ändringar. Flera av de här förändringarna har skett mycket tidigare än 1962, då Bondessons förlaga för webbpubliceringen utgavs. Bondesson har redogjort för sina upptäckter, men inte till något av de övriga verk av Selma Lagerlöf som Projekt Runeberg publicerat ges någon liknande information om att det aktuella verket kan finnas utgivet i flera versioner.

*Osynliga länkar* är ett av de verk där Projekt Runeberg lämnar uppgifter om såväl förlagens utgivningsår som vilka de ansvariga för den elektroniska utgåvan är. Som förlaga har man använt en utgåva från 1922. Bra är också att man anger mot vilken upplaga man läst korrektur. Märkligt är dock att det inte är samma upplaga som förlagan för skanningen. För korrekturläsningen har man använt en utgåva från 1909. Vilken text är det då som återges på skärmen? I just det här fallet är 1922 års och 1909 års impressioner identiska.

Den textuella kvaliteten i de båda versionerna av webbpublicerade titlar av Selma Lagerlöf undersöktes genom kontroller av motsvarande ungefär 50 boksidor i de fem i tabell 1 nämnda verken. Webbplatsernas respektive version av ett verk lästes dels mot angiven eller av mig bestämd förlaga, dels mot den andra webbplatsens version av samma verk. Som resultat av undersökningen kan konstateras att det finns två huvudsakliga problem med de elektroniska utgåvorna. 1) Vissa verk har genomgått inte oväsentliga revideringar, men någon information om att det finns flera versioner av verket har inte lämnats på någon av webbplatserna. 2) Skanningsresultaten och korrekturläsningen har varierat kraftigt dels mellan de båda projekten, dels mellan olika verk inom respektive projekt. Vilka konsekvenser dessa båda problem får ska jag beskriva i det följande.

### *Skillnader mellan olika tryckta editioner*

I flera fall har jämförelserna mellan webbplatsernas versioner av ett verk visat att skillnaderna är större mellan de båda förlagorna än mellan förlaga och elektronisk version. Förekomsten av olikheter mellan olika editioner och versioner av ett verk gör att det är viktigt för en utgivare av elektroniska texter att uppge vilken förlaga som använts. Att bara ange verkets titel räcker inte eftersom verk med samma titel i olika editioner kan avvika väsentligt från varandra. Det finns många exempel på detta inom världslitteraturen. Walt Whitman gav ut sin diktsamling *Leaves of Grass* i reviderat skick ett antal gånger under sin livstid. Cervantes' *Don Quijote* och Daniel Defoes *Robinson Crusoe* har givits ut i av förlagen förkortade versioner anpassade för nya generationer läsare. I Selma Lagerlöfs fall är skillnaderna mellan olika editioner av ett verk inte lika tydliga som i exemplen ovan, men mycket tyder på att både författarändringar och förlagsändringar gjorts. Det bästa exemplet på de båda sorternas förändringar finner man i de editioner av *En herrgårdssägen* som använts till de båda webbplatsernas elektroniska versioner (Autotext/Upnet har haft originaleditionen från 1899 som förlaga, medan Projekt Runeberg med största sannolikhet använt en edition som utgavs första gången 1910, som en del i förlagets utgåva av Selma Lagerlöfs Samlade berättelser i bilighetsupplaga.)

#### Exempel I

*Autotext:* Jag kan ej låta bli att tänka, att du sitter och säger till dig själf: Den där Gustaf Ålin, som är son till en af våra torpare, tycker nu, att han blifvit sådan karl, att han vill mästra mig. (Jfr 1899, s. 3, r. 5)

*Projekt Runeberg:* Jag kan inte låta bli att tänka, att du sitter och säger till dig själf: Den där Gustav Ålin, som är son till en av mina torpare, tycker nu, att han har blifvit sådan karl, att han vill mästra mig. (Jfr 1910, s. 6, r. 14)

Repliken är torparen Gustaf Ålins och riktad till en av romanens huvudpersoner, Gunnar Hede. Av Projekt Runebergs version, vars förlaga är av ett senare datum än Autotexts, framgår att Hede i torparsonens ögon, och därmed i den allmänna omgivningens och kanske även Hedes egna, är familjen Hedes överhuvud: "våra torpare" har blivit "mina torpare". Den här typen av ändringar av substantieller, där ord byts ut eller läggs till, brukar oftast tillskrivas författaren. Men i utdraget finns även flera exempel på språkmodernisering, en typ av förändringar som antagligen gjorts på sätteriet i enlighet med 1906 års stavningsukas: "själf" har blivit "själv", "Gustaf" har blivit "Gustav", "af" har blivit "av" och "blifvit" har blivit "blivit". Dessutom har "ej" blivit "inte", något som ju inte har med uttalsregler att göra, men som nog ändå gjorts i samma anda som stavningsförändringarna. Liknande språkliga förändringar finns även i de följande exemplen.

#### Exempel 2

*Autotext:* Det var ingen liten skara af barn och löst folk från gatan, som kommit in på gården för att höra musiken. (Jfr 1899, s. 14, r. 14)

*Projekt Runeberg:* Det var en liten skara av barn och löst folk från gatan, som hade kommit in på gården för att höra musiken. (Jfr 1910, s. 15, r. 5)

Gunnar Hede spelar fiol på en gård i Uppsala. Skaran av åhörare har krympt i den nya utgåvan: "ingen liten" har blivit "liten". Den typ av substantiella ändringar då ett ord försvunnit från en version till en annan kan lika gärna vara orsakade av författarens medvetna strykning, som av en sättares slarvfel. I Autotexts version kan man även notera ett exempel på bristande korrekturläsning efter OCR-behandlingen: ordet "alt" ska vara "att".

#### Exempel 3

*Autotext:* Jag vill se om det är konstnärsgry i mig, jag vill se om jag kan framkalla hänförelse, jag vill se om jag kan få barn och dagdrifvare att följa mig ur gård i gård. (Jfr 1899, s. 18, r. 12)

*Projekt Runeberg:* »Jag vill se om det är konstnärsgry i mig, jag vill se om jag kan framkalla hänförelse, jag vill se om jag kan få barn och dagdrifvare att följa mig från gård till gård.» (Jfr 1910, s. 17, r. 28)

Gunnar Hede vill ta chansen att pröva sina musikaliska talanger genom att bli gårdsmusikant. Beskrivningen av hur hans publik förflyttar sig mellan gårdarna har förändrats mellan de båda versionerna. I stället för att gå "ur gård i gård" får barnen och dagdrivarna gå "från gård till gård". En formulering som kanske inte hade riktigt rätt språklig nyans har bytts mot en annan med snarlik, men något annorlunda betydelse. Man kan även konstatera att den inre monologen återges med citationstecken i Projekt Runebergs version.

Exempel 4

*Autotext:* De tjänade alltjämt konsten, hon var värd, att man var henne trogen in i döden. (Jfr 1899, s. 19, r. 12)

*Projekt Runeberg:* De tjänade alltjämt konsten, den var värd, att man var den trogen in i döden. (Jfr 1910, s. 18, r. 25)

Konsten har förlorat sitt feminina genus från den ena versionen till den andra: "konsten, hon [...] henne" har blivit "konsten, den [...] den". Kanske är detta exempel bara ett uttryck för hur substantiven med tiden förlorat sina genus i rikssvenskan och att detta egentligen i första hand är en språklig ändring snarare än en betydelseändring och skulle då troligen kunna tillskrivas förlaget. Men ett sådant ingrepp är ändå ganska radikalt och möjligheten finns att det är Lagerlöf själv som av någon anledning velat göra förändringen, exempelvis för att tvätta bort dialektala inslag. Detta återstår att belägga genom studier av exempelvis Lagerlöfs korrespondens med förlaget.

Exempel 5

*Autotext:* All köpenskap hade gått under skämt och spel, och så väl hade den gått, att han till sist kunnat köpa Munkhyttan med grufva och hytta af den utfattige baronen, som då ägde stället. (Jfr 1899, s. 26, r. 12)

*Projekt Runeberg:* All köpenskap hade gått under skämt och spel, och så väl hade den gått, att han till sist hade kunnat köpa Munkhyttan med gruva och hytta av den utfattiga brukspatronen, som då ägde stället. (Jfr 1910, s. 23, r. 20)

En bifigur som inte förekommer senare i romanen har olika identitet i de båda versionerna: "den utfattige baronen" har blivit "den utfattiga brukspatronen". Här möter åter tendensen till neutralisering av substantivens genus, vilket skulle kunna stärka hypotesen att förlaget stod bakom förändringen även i det förra exemplet. Men vad viktigare är: baronen har blivit socialt degraderad till brukspatron. Eftersom personen i fråga inte har någon roll vare sig förr eller senare i handlingen är det svårt att förstå vad som gjort ändringen motiverad, men den här typen av förändringar, där utbyten och tillägg gjorts i texten, kan med största sannolikhet tillskrivas författaren.

Här finns också ett tydligt exempel på en språklig modernisering som inte tidigare nämnts: i den yngre versionen har hjälpverb lagts till supinumformerna av verb i bisatser. I huvudsatsen står "All köpenskap hade gått" i båda versionerna, men längre fram i meningen, i bisatsen, står "att han till sist kunnat köpa" i Autotexts version, men "att han till sist hade kunnat köpa" i Projekt Runebergs version. Sådana grammatiska förändringar förekommer ofta mellan de undersökta texterna.

"...bakom kundens blekhet"

### Skanning och OCR-behandling

För att beskriva hur Projekt Runeberg och Autotext hanterar skanning och korrekturläsning av OCR-behandlad text har jag valt att ge exempel från deras elektroniska utgåvor av två bestämda verk: *Bannlyst* och *Osynliga länkar*.

#### *Bannlyst*

Autotext har utgått från första editionen från 1918. Här har Projekt Runeberg inte angett vilken förlaga som använts, men med största sannolikhet rör det sig om en senare impression av 1933 års edition.

Autotexts utgåva håller mycket högre korrekturkvalitet än Projekt Runebergs utgåva. Korrekturfelen hos Autotext begränsas till ett tiotal över de undersökta 50 sidorna. Dessa består mest av att OCR-behandlingen skrivit isär ord ("nödlögn-en" blir "nödlögn en") och feltolkat enstaka tecken ("o" blir "ö" och vissa interpunktionstecken faller bort eller förväxlas; jfr Exempel 2 ovan). Det allvarligaste felet är dock att en hel rad fallit bort i början av texten. Originalets rad 14 på sidan 7 finns helt enkelt inte med i Autotexts utgåva.

Projekt Runebergs version av *Bannlyst* innehåller många korrekturfel. Förutom förändringar som inte självklart kan sägas härstamma från bristande korrekturläsning av OCR-behandlad text, utan lika gärna kan ha gjorts i den tryckta utgåva som Projekt Runeberg använt som förlaga (interpunktionstecken som förändrats, spärrad stil som försvunnit och att vissa stycken skrivits isär eller ihop på ett sätt som inte motsvarar originalet), finns ett drygt femtiotal tydliga korrekturfel på de femtio sidor som kontrollerats. Vanligast är förväxlingar av enskilda bokstäver, men på flera ställen har OCR-behandlingen helt enkelt inte klarat av att få ihop teckenföljderna till begripliga ord och på några ställen kan man inte utan vidare begripa vad det borde stå: "hs#,-", ska vara "hon" (originalets s. 11, r. 29); "t#ra", ska vara "bra" (originalets s. 17, r. 10); "l#vrkio#n", ska vara "Kyrkoherden!" (originalets s. 15, r. 27), "5011al" ska vara "sonen" (originalets s. 39, r. 12). Hos Projekt Runeberg har inte en hel mening tappats bort, däremot tre hela ord i slutet på en mening (originalets s. 37, r. 18).

#### *Osynliga länkar*

Osynliga länkar är ett verk som tidigt i sin utgivningshistoria genomgick väsentliga förändringar. I den första editionen från 1894 finns 14 berättelser, men redan samma år utgavs en ny version med 15 berättelser. Ytterligare en ny version med 20 berättelser utgavs 1904. Jämfört med originalutgåvan hade då åtta berättelser tillkommit och två lyfts ut. Autotext/Upnet publicerar tre versioner av *Osynliga länkar* med de tre nämnda versionerna av verket som förlagor. Projekt Runeberg anger att deras förlaga är en utgåva från 1922, som återger den tredje versionen.

Autotext/Upnet utnyttjar möjligheten att låta länkarna från titlarna som hänvi-





dikterna i övrigt har bättre överensstämmelse med originaleditionerna av diktsamlingarna än Projekt Runebergs versioner. Till saken hör att Karin Boye-sällskapet ska ha fått somliga av Boye-dikterna av Projekt Runeberg i manuellt inskrivna filer, inte skannade och OCR-behandlade,<sup>23</sup> men just denna dikt innehåller alltså ett stort antal korrekturfel som inte Projekt Runebergs version har, och det olyckligtvis i en av de mest kända Boye-dikterna.

I undersökningen av webbversionerna av Karin Boyes dikter har jag funnit åtskilliga avvikelser jämfört med de tryckta förstaeditionerna, avvikelser som inte kunnat förklaras som inskrivningsfel eller brister i korrekturläsningen. För att förstå orsakerna till de funna varianterna beslöt jag att undersöka de olika tryckta editionerna av Boyes dikter som givits ut sedan hennes död och fann att redan dessa avviker från varandra på en rad punkter.

#### *Utgivningshistoria för Karin Boyes dikter*

När Karin Boye dog 1941 hade hon givit ut fem romaner, fyra diktsamlingar och tre novellsamlingar. 1942 samlades dikterna från alla fyra originaleditionerna (*Moln* 1922, *Gömda land* 1924, *Härdarna* 1927, *För trädets skull* 1935) i en utgåva med kommentar av Margit Abenius. Mellan 1947 och 1950 utgavs även en serie samlade skrifter, 11 delar i 9 volymer varav den sist utgivna volymen innehållande del 10, *Dikter*, utgavs 1950. Redaktör för hela utgåvan var åter Margit Abenius. Bonniers har därefter gett ut Boyes *Dikter* i nya impressioner och editioner vid ett flertal tillfällen fram till 1991, då 50 år förflutit sedan Karin Boye gick bort, och hennes texter blev fria från upphovsrätt under några år, innan den nya 70-årsgränsen infördes. Som enda svenska förlag förutom Bonniers gav Gedins förlag 1992 ut *Dikter* i en utgåva försedd med kommentarer av David Gedin.

Alla utgåvor av Karin Boyes *Dikter* som givits ut efter 1950 bygger på 1942 års edition. Faktum är att flera av Bonniers nya utgåvor av *Dikter* är nya impressioner gjorda från 1942 års edition. Sidorna i pocketupplagorna från 1980- och 90-talen är identiska med 1942 års utgåva vad gäller typografi och sidbrytning. Att Bonniers valde att använda 1942 års edition och inte Samlade skrifterns edition från 1950 för sin fortsatta utgivning av Karin Boyes *Dikter* är emellertid olyckligt. Den tidigare editionen ställdes samman ganska hastigt efter författarinnans bortgång och innehåller en rad avvikelser från förstaeditionerna av respektive verk. Mestadels rör det sig om borttappade kommatecken eller citationstecken som hamnat fel, men det finns allvarigare, betydelseändrande skillnader. Några exempel:

- 1) I dikten "Sköldmön" från *Gömda land* har originaleditionens "lätt" (strof 2, rad 3) blivit "tätt" i 1942 års utgåva.
- 2) I dikten "Vart ord av dig" från *Härdarna* har originaleditionens "din" (strof 3, rad 2) blivit "min" i 1942 års utgåva.

3) I dikten "Avsked" från samlingen *För trädets skull* står i originaleditionen "föränderlig" (strof 3, rad 6), men i 1942 års utgåva står "oföränderlig".

Texten har sedan förändrats även i de nya impressioner som kommit i form av exempelvis pocketutgåvor. I och med att nya impressioner tycks ha gjorts utifrån tidigare nyimpressioner har trycket blivit allt sämre och interpunktionstecknen otydligare, vilket förmodligen kan förklara en del varianter i Projekt Runebergs version. Men de upprepade impressionerna har även orsakat åtminstone en substantiell variant. I dikten "Jag känner dina steg" från *Härdarna* har sista ordet i strof 2, rad 5, fallit bort i senare utgåvor på grund av att de till ytan mindre sidorna i pocketutgåvorna helt enkelt inte fått plats med alla ord. Det allvarligaste fallet av borttappade ord skedde dock redan 1942 då hela den fjärde raden i dikten "Asar och alfer III" från *Gömda land* försvann och sedan saknats i alla nya impressioner och editioner som utgått från 1942 års edition. Ytterligare ett dusintal liknande avvikelser mellan 1942 års edition och förstaeditionerna av respektive verk kan räknas upp. Alla de avvikelser som uppstod 1942 rättades till i *Samlade Skrifter* 1950, men trots att man uppenbarligen upptäckt och känt till att 1942 års edition innehållit dessa avvikelser har alltså ändå denna legat till grund för förlagets fortsatta utgivning av Karin Boyes dikter.

Det är viktigt att känna till dessa förhållanden eftersom Projekt Runeberg använt en nyutgiven pocketupplaga som förlaga till den elektroniska återutgivningen, alltså en som bygger på 1942 års utgåva och som redan från början innehåller en rad avvikelser jämfört med originalen.

Tabell 2. Urval av utgåvor med Karin Boyes samlade dikter

År	Utgåvor	Serie	Förlag
1942	Dikter		Bonnier
1950	Dikter	Samlade skrifter	Bonnier
1955	Dikter	Vår tids lyrik	Bonnier
1962	Dikter	Den svenska lyriken	Bonnier
1967	Dikter + Kallocain + Kris	Svalans svenska klassiker	Bonnier
1985	Dikter	Bonnier pocket	Bonnier
1992	Dikter + Kallocain +Varia	Sveriges klassiker	Gedin
1997	Dikter	Delfinserien	Bonnier

### *Resultat av undersökning av de elektroniska utgåvorna*

När det gäller den elektroniska återutgivningen av Karin Boyes verk har jag koncentrerat mig på de fyra diktsamlingar som utgavs under hennes livstid. Dessa fyra verk finns tillgängliga både hos Projekt Runeberg och på Karin Boye-sällskapet webbplats. Samtliga dikter har kontrollerats dels mot originaleditionerna, dels mot editionen i *Samlade skrifter*, dels mot de senare utgåvor som förtecknas i tabell 2.

Sammanfattningsvis kan man konstatera att Projekt Runeberg har fler avvikelser jämfört med originalutgåvorna av respektive verk än Karin Boye-sällskapet. I de fyra diktsamlingar det här är frågan om har jag hos Projekt Runeberg funnit sammanlagt 87 varianter jämfört med originalen. Av dessa är 32 substantieller, varav 7 stycken härstammar från 1942 års upplaga, medan de övriga 25 är varianter som tillkommit när texterna skrivits in och lagrats som elektroniskt dokument. Möjligen kan 25 varianter anses vara ganska få i en så stor textmassa som fyra diktsamlingar, men egentligen kan inget annat än full överensstämmelse anses tillfredsställande.

Hos Karin Boye-sällskapet har jag funnit 48 varianter, varav 42 (29 accidentier och 13 substantieller) är desamma som hos Projekt Runeberg. Av de 6 nya varianter som har uppstått hos Karin Boye-sällskapet, är ingen substantiell. Som redan nämnts har Karin Boye-sällskapet erhållit vissa texter som varit manuellt inskrivna av Projekt Runberg och har igengäld länkat till Projekt Runeberg från sin webbplats.<sup>24</sup> De båda webbplatsernas versioner av texterna har alltså delvis samma ursprung, men Karin Boye-sällskapet tycks ha korrekturläst texterna noggrannare och har därmed fått ner antalet varianter betydligt.

### *Typer av varianter*

Den största gruppen av varianter är rena felskrivningar, där enstaka bokstäver, en eller två stycken, har ändrats, lagts till, tagits bort eller kastats om jämfört med ordet i förstaeditionen. Jag har upptäckt 36 sådana ställen hos Projekt Runeberg, varav 21 stycken orsakat substantieller. Några exempel:

Exempel 1 ("Till en sfinx" från *Moln* (1922) strof 2, rad 7–8)

En rodnad svävar  
bakom kundens blekhet.     "kundens" ska vara "kindens"

Exempel 2 ("Vägshål" från *Moln* (1922) strof 2, rad 3)

Aldrig jag finner en plats bland de drömmande saliga tigrarna, "tigrarna" ska vara "tigarna"

Exempel 3 ("Lätta liljeklockor" ("Tillägnet 7") från *Härdarna* (1927), strof 5)

Som eld flammar rosorna mot pelarnas sten,  
och solvita tom dricker himlens blåa ro.  
Men över porten står det TÖRST. Och luften är ren.     "TÖRST" ska vara "TRÖST"  
Och jag har bett till änglarna, att där ska du få bo.

I förstaeditionen av *Härdarna* står det "TRÖST", men kanske har det drickande som nämns på den föregående raden påverkat inskrivarens läsning, eller så har bara fingrarna sluntit på tangentbordet, som fallet säkert är i Exempel 1 (tangen-

terna för "i" och "u" sitter ju intill varandra på tangentbordet). Ett tydligt fall av tangentbordshalka är följande exempel:

Exempel 4 ("Kunde jag följa dig" från *För trädets skull* (1935), strof 3, rad 1–2)

Men när du stiger huttrande  
blind ur ditt dopm "dopm" ska vara "dom"

Även bokstäverna "p" och "o" sitter intill varandra. Men det är inte bara enstaka bokstäver som kan hamna fel. Det händer att hela ord tappas bort, byts ut eller läggs till. Detta har skett 12 gånger. Några exempel:

Exempel 5 ("Önskenatt" från *Moln* (1922), strof 3, rad 1)

Men om jag stannar, så gör det allsintet: "stannar" ska vara "somnar"

Exempel 6 ("Till skuggan av en verklighet" från *Härdarna* (1927), strof 2)

Det är tröst i drömmens dofter,  
svala, knappast märkliga.  
Ändå ville jag ej ge bort dem "jag ej ge" ska vara "jag ge"  
för det jordiskt verkliga.

I det här fallet påverkas inte bara diktens mening, tillägget av ordet "ej" stör även diktens versmått. Det finns exempel på sådana ställen där ett inskjutet eller borttappat ord inte förändrar meningsinnehållet, men rymten i versen förändras varvid tyngdpunkten förskjuts och tolkningen kan påverkas bara i och med detta:

Exempel 7 ("Trädet under jorden" från *För trädets skull* (1935) strof 2, rad 3)

Där våndas ett träd i tunga lager jord. "lager jord" ska vara "lager av jord"

Övriga avvikelser består av att strofbrytningen inte är densamma, att kursiv stil inte kommit med eller andra avvikelser från förstaeditionens typografi, att radbrytningen inte stämmer eller att interpunktionen på något sätt förändrats (vanligast är att komma saknas eller har ersatts med punkt varvid följande ords första bokstav förvandlats från gemen till versal). Några exempel:

1) I dikten "Ja visst gör det ont" i *För trädets skull* innehåller varje strofs slutrader en typografisk detalj: sista versen är delad på två rader där den andra hälften tar vid på rad två direkt under där den förra raden slutade. Detta har återskapats i 1942 års edition och därmed alla efterföljande impressioner, men inte vare sig hos Karin Boye-sällskapet eller Projekt Runeberg. Man kan notera att inte heller Samlade skrifter från 1950 har denna grafiska lösning av radbrytningen.

2) I dikten "Avsked" i *För trädets skull* har Projekt Runeberg skrivit isär förstaeditionens strof 3 till två strofer och får sammanlagt fem strofer i dikten, vilket förmodligen förklaras av att 1942 års edition har sidbrytning mitt i strof 3. Men Karin Boye-sällskapet följer faktiskt förstaeditionen och har bara fyra strofer i dikten. Samlade Skrifter från 1950 har fyra strofer med sidbrytning mellan strof 2 och 3. 1992 års edition från Gedin följer 1942 års edition och har fem strofer precis som Projekt Runeberg.

### *Diskussion*

Utifrån undersökningarna av Projekt Runebergs versioner av verk av Karin Boye och Selma Lagerlöf, Karin Boye-sällskapets versioner av Karin Boyes dikter samt den elektroniska utgåvan av Selma Lagerlöfs samlade verk presenterad av Autotext och Upnet kan några enkla men viktiga hållpunkter uppställas för digital publicering av tidigare tryckta skönlitterära verk:

Det bör alltid framgå vilken edition som använts som förlaga till den elektroniska utgåvan. Eftersom det finns olika skolor inom textkritiken när det gäller val av förlaga är det också viktigt att motivera varför man valt en viss edition som förlaga. Om det föreligger flera editioner med betydande olikheter kan dessa publiceras parallellt. Åtminstone bör man lämna uppgifter om att flera editioner finns. Utförliga kommentarer om de enskilda varianterna i respektive edition behöver inte lämnas annat än om det är en vetenskaplig textkritisk utgåva av texten som publiceras elektroniskt.

Behovet av att korrekturläsa texter är stort såväl efter att en text blivit skannad och OCR-behandlad som när den blivit manuellt inskriven. Olika OCR-behandlingsprogram klarar olika bra att läsa olika typer av tryckkvalitet, varför en genomläsning i efterhand är helt nödvändig. Ett första enkelt steg är att köra den OCR-behandlade texten genom rättstavningsfunktionen i något ordbehandlingsprogram. Med hjälp av detta borde de allra värsta konstigheterna upptäckas och vara möjliga att rätta till. Därefter bör texten naturligtvis kollationeras mot förlagan och korrekturläsas manuellt.

Det bör vidare lämnas information om hur överföringen av texten från tryckt till elektroniskt format gått till. Som läsare kan det vara bra att veta om texten är skannad eller inskriven manuellt, just för att man ska kunna vara förberedd på vilken typ av fel som kan ha insmugit sig. Man bör få veta något om textens historia, när den publicerades på webben första gången, när den korrekturlästes, när den kompletterats med bilder, när den eventuellt uppdaterats, etc.

Det bör även framgå vem (vilka personer, vilken organisation, vilket företag) som står bakom webbplatsen och vilka personer svarat för inläsningen. I följd med detta bör även information lämnas om texten är korrekturläst eller inte och av vem det i sådana fall är gjort. Dessa personer bör kunna kontaktas antingen genom att vanlig adress eller telefonnummer lämnas, men allra bäst är om man kan skicka omedelbar respons via e-post. På flera utländska webbplatser för full-

textpublicering av skönlitterära verk finns utrymme att lämna kommentarer direkt på webbplatsen, kommentarer som sedan är möjliga att läsa och i sin tur kommenteras av nya besökare.

\* \* \*

Den senare tidens utveckling av så kallade e-böcker (pocketboksstora datorer, särskilt anpassade för återgivning av digitalt lagrad text) kommer hastigt att förändra situationen för distributionen av skönlitteratur, i synnerhet sådan som inte skyddas av upphovsrätt. Redan idag finns hundratals verk från världslitteraturen gratis tillgängliga på webben för nedladdning, exempelvis till e-boken av märket *Rocket eBook*.<sup>25</sup> Privatpersoner skannar tryckta böcker eller lånar texter som redan finns utlagda på webben, formaterar de sparade textfilerna för att passa Rocket eBook och skickar in texterna till den förmedlande webbplatsen. Vem vet hur många olika versioner av Hamlet som tryckts runt om i världen? Vilken av alla dessa är det som har publicerats på raketbibliotekets webbplats och som har laddats ner av Rocket eBook-ägare mer än 500 gånger? Hur väl korrekturläst var denna text innan den skickades in till webbplatsen? Frågorna hopar sig och ingen information finns att få i anslutning till texterna som publiceras på Rocket-Library.

Vissa steg har tagits för att samordna utvecklingen på området. Ett samarbete som kallas *Open eBook Initiative* har tagit fram en standard för hur e-texter ska formateras för att passa e-böcker av olika märken. Bakom initiativet står flera av världens största företag inom data- och telekombranschen – bl.a. Microsoft, Motorola och Nokia – tillsammans med en rad av världens ledande bokbranschjättar.<sup>26</sup> Man anar att dessa intressenter inte i första hand är ute efter att försäkra sig om att tillhandahålla en textuellt kvalitetssäkrad version av Hamlet. Eftersom de förmodligen främst kommer att satsa på elektronisk publicering av facklitteratur och läromedel, och i viss utsträckning kommer att använda litterära klassiker som gratis lockvara, finns risk för att webben kommer att översvämmas av mer eller mindre tillförlitliga versioner av Hamlet och många andra välkända verk från litteraturhistorien.

En viktig fråga som måste få ett svar inom den absolut närmaste framtiden är om vi vill ha det så, eller om det finns anledning att skapa ett kvalitetssäkrat elektroniskt bibliotek med svenska klassiker. Projekt Runeberg har visat hur ett sådant webbibliotek skulle kunna fungera tekniskt. Genom att ta tillvara Projekt Runebergs tekniska kompetens och tillföra den nödvändiga kompetens och de resurser som krävs för att de verk som publiceras ska vara pålitliga även med textkritiska hänsyn, genom att hämta erfarenheter från de vetenskapliga webbpubliceringsprojekt som utförts i Sverige och utomlands, skulle man redan vara en gott stycke på väg på ett sådant riksbibliotek av elektroniska texter.

NOTER:

<sup>1</sup> Under 1998 och 1999 har jag inom projektet "Nya vägar för boken" <<http://www.kb.se/nvb/>>, med Statens kulturråd som uppdragsgivare, följt upp och utvärderat försök med elektronisk publicering av litteratur. Föreliggande uppsats med fördjupade textkritiska studier av tidigare tryckt och nu webbpublicerad svensk skönlitteratur har möjliggjorts tack vare min medverkan i projektet "IT, berättandet och det litterära systemet" som sedan januari 1999 bedrivs vid Avdelningen för litteratursociologi vid Uppsala universitet med stöd från Axel och Margaret Ax:son Johnsons stiftelse för allmännyttiga ändamål. Alla uppgifter om webbplatserna och deras bestånd av texter härrör från besök på de undersökta webbadresserna gjorda senast i augusti 1999.

<sup>2</sup> Johan Svedjedal, "Almqvist på Internet. Om publicering av en textkritisk edition som digital hypertext" i *Tidskrift för litteraturvetenskap* 1997:2, ss 60–74.

<sup>3</sup> Donald Broady, "Det nya handbiblioteket" i *Biblioteken, kulturen och den sociala intelligensen*, red. Lars Höglund, Borås, Valfrid i samarbete med Forskningsrådsnämnden (Skrifter från Valfrid 5), 1995, ss 83–107.

<sup>4</sup> Dahlström presenterar sitt avhandlingsprojekt om "representationer av flerversionella verk i s.k. textkritiska editioner" och särskilt de försök som görs med att publicera dessa representationer i digitala filer, så kallade hypereditioner. Se "Vad gör en hyperedition, i själva Verket? Avhandlingsidéer" i *svensk biblioteksforskning* 1999:1, ss 71–95. Där presenteras bland annat en uttömmande förteckning över relevant internationell litteratur inom området.

<sup>5</sup> <<http://promo.net/pg/>>

<sup>6</sup> Varje text i Project Gutenbergs arkiv innehåller ett sidhuvud som bland annat rymmer hälsningen: "Welcome To The World of Free Plain Vanilla Electronic Texts".

<sup>7</sup> "Project Gutenberg Etexts are usually created from multiple editions, all of which are in the Public Domain in the United States, unless a copyright notice is included. Therefore, we usually do NOT keep any of these books in compliance with any particular paper edition, usually otherwise." Se t.ex. <<http://sailor.gutenberg.org/etext97/cwolf10.txt>>.

<sup>8</sup> <<http://cedric.cnam.fr/ABU/>>

<sup>9</sup> <<http://gutenberg.aol.de/index.htm>>

<sup>10</sup> <<http://www.ucc.ie/celt/about.html>>

<sup>11</sup> TEI (Text Encoding Initiative) är namnet på ett internationellt samarbetsprojekt samordnat av the Association for Computers and the Humanities, the Association for Computational Linguistics och the Association for Literary and Linguistic Computing. TEI är också namnet på det regelverk för uppmärkning som är resultatet av projektets arbete. Reglerna är till för att underlätta utbyte av elektroniskt lagrade texter (främst inom de humanistiska och samhällsvetenskapliga områdena) mellan olika datorer, operativsystem och programvaror – samma källtext ska kunna förstås överallt oberoende av vad man arbetar med för dator eller program. Uppmärkningsreglerna i TEI bygger på det standardiserade uppmärknings-språket SGML (Standard Generalized Markup Language), som även ligger till grund för HTML. Om TEI, se <<http://www.tei-c.org/>>.

<sup>12</sup> <<http://www.ucc.ie/celt/list.html>> och <<http://www.ucc.ie/celt/about.html>>

<sup>13</sup> <<http://g3.spraakdata.gu.se/vittsam/ALMINTER.html>>

<sup>14</sup> <<http://wwis.upnet.se/selma/>>

<sup>15</sup> <<http://www.lysator.liu.se/runeberg/>>

<sup>16</sup> Om denna försöksverksamhet se Lars Aronssons artikel "Project Runeberg's Electronic Facsimile Editions of Nordic Literature" i *Electronic Publishing '99. Redefining the Information Chain – New Ways and Voices. Proceedings of an ICCCI/FIP Conference held at the University of Karlskrona/Ronneby, Ronneby, Sweden, 10–12 May 1999*, eds. John W.T. Smith, Anders Ardö & Peter Linde, Washington 1999, ss 74–84.

<sup>17</sup> <<http://www.ivo.se/kboye/>>

<sup>18</sup> <<http://www.bellman.net/>>

<sup>19</sup> <<http://www.bellman.net/kallor.html>>

<sup>20</sup> Uppgifter om utgivningen av Selma Lagerlöfs verk är hämtade från *Selma Lagerlöfs bibliografi. Originalskrifter* av Nils Afzelius färdigställd av Eva Andersson (Acta Bibliothecæ Regiæ Stockholmensis XXIII; Selma Lagerlöf-sällskapet, Skrifter 11), Stockholm 1975.

<sup>21</sup> Där avvikelser förekommer ligger de uppgivna valen av förlaga mycket nära förstaeditionens utgivningsår: *Herr Arnes penningar*, förlaga andra upplaga från 1905 (orig. 1903); *Jerusalem I*, förlaga andra upplaga från 1902 (orig. 1901); för *Kejsaren av Portugallien* saknades uppgift om förlagan, både i länk-

listan och den skannade innehållsförteckningen; *Kristuslegender*, förlaga andra upplaga från 1904 (orig. 1904); *Zachris Topelius. Utveckling och mognad*, förlaga 15–17:e tusendet från 1926 (orig. 1920).

Ytterligare några detaljer kring presentationen av titlarna: Romanen *Charlotte Löwensköld* uppgavs i länklistan felaktigt vara utgiven 1915, i innehållsförteckningen stod korrekt 1925. *En herrgårdssägen* fanns i två upplagor, originalet från 1899 och en ny upplaga utgiven 1913. *En saga om en saga* från 1908 fanns publicerad i två utgåvor från samma år.

<sup>22</sup> <<http://www.ivo.se/kboye/dikter/ja-visst-gor-det-ont.html>>

<sup>23</sup> Samtal med Lars Aronsson 10/5 1999 och 30/9 1999.

<sup>24</sup> Ibid.

<sup>25</sup> <<http://www.Rocket-Library.com>>

<sup>26</sup> <<http://www.openebook.org>>



Anders Öhman

## Vad är en människa?

Cyberpunk och kroppens mysterier

*Cyberpunk* brukar räknas som en underavdelning till *science fiction*, men samtidigt är det en idealisk genre för att ta temperaturen på samtiden kring millennieskiftet. Det kan tyckas paradoxalt eftersom *science fiction* just karakteriseras av att handlingen mestadels utspelas i framtiden. I äldre *science fiction* är också gränserna mellan samtid och förflutet tämligen skarpa: ofta handlade det där om rationellt logiskt uppbyggda världar och gestaltningar av en klinisk framtid av robotar, rymdfarkoster och teknologiska system.

För min personliga del var det filmen *Bladerunner* från 1982, baserad på romanen *Do Androids Dream of Electric Sheep?* av Philip K. Dick (1968), som först kom att förmedla signaler av en annan, och mera oroande, variant av *science fiction*. I *Bladerunner* fanns ingen ren, avgränsad framtid. Här vandrade androidjägaren Rick Deckard omkring på smutsiga storstadsgator som ännu befolkades av punkare, Hare Krishna-anhängare och andra subkulturella grupper. Och kanske ännu viktigare, det fanns inga definitiva gränser mellan vem som var människa och vem som var robot eller android. Deckards uppdrag är att leta reda på och förgöra förrymda androider, dvs. artificiella maskiner som gjorts för att i allt efterlikna människan. Det enda sätt han har att avgöra om den misstänkte är android eller ej är genom att göra ett empati-test. Androider kan nämligen inte hysa medkänsla med andra levande varelser, vilket utgör den enda skillnaden gentemot människan. Eller existerar det överhuvudtaget någon skillnad? Är inte Deckards beredskap att döda de mänskliga androiderna i sig ett uttryck för bristande empati, och ett tecken på att människan håller på att närma sig det artificiella, liksom det artificiella i sin tur blir alltmer mänskligt?

Det är den typen av frågor som ställs i den undergenre som brukar rubriceras *cyberpunk*, och som ofta just fokuserar en oskarp gränslinje mellan samtid och

framtid, mellan människa och maskin, mellan verklighet och konstruktion. Eftersom termen för första gången dyker upp 1983 i november-numret av *Amazing Stories* som titeln till en novell av Bruce Bethke, kan vare sig *Bladerunner* eller Philip K. Dicks förlaga kronologiskt räknas till *cyberpunk*, men de kan ändå ses som viktiga föregångare till genren.

Den oklara gränsen mellan samtid och framtid i *cyberpunk* är ett av skälen till att samhällskritiken blir så framträdande. I de mest kända verken inom *cyberpunk*, William Gibsons trilogi *Neuromancer* (1984), *Count Zero* (1986) och *Mona Lisa Overdrive* (1988), är det de multinationella företagen som tagit makten i samhället. Deras namn är igenkännbara för oss idag, men de har ofta ett tillägg i företagsnamnet som antyder fusioner och beroende av ny teknik. Ett exempel är *Mitsubishi-Genentech*, som visar att det gamla bil- och elektronikföretaget nu inkorporerat gentekniken i sin verksamhet.<sup>1</sup>

Förutom genteknik är det också informationsteknologin som de multinationella företagen strävar efter att behärska. I Gibsons värld är de gamla nationsgränserna sedan länge upplösta och ersatta av en uppdelning av världen mellan affärssyndikaten. Syndikatens organisationsstruktur påminner om maffians. De anställdas liv domineras totalt av företaget, som förväntar sig fullständig lojalitet. Eftersom information är hårdvaluta i denna värld, har också krigen ersatts av ett avancerat industrispionage och försök att få nyckelpersoner i de respektive företagen att gå över till en konkurrent. Här kommer också våldet in - antingen för att frita någon presumtiv avhoppare eller för att eliminera någon som inte visat sig tillräckligt lojal.

Jakten på informationsmonopol gör också att den person som förmår att knäcka koderna och ta sig förbi de olika brandväggar som skyddar företagens databaser tilldelas en hög status. Dessa personer, de s.k. cyberspace-cowboys, kan vara unga eller gamla, liktydigt vilket, huvudsaken är att de är kompetenta nog att skickligt manövrera i datarymden. Man skulle kunna likna datarymden eller cyberspace vid den sekundära världen i *fantasy*. Om man exempelvis i C.S. Lewis *Narnia* kom i kontakt med den andra världen genom att öppna dörren i garderoben, sker inträdet i cyberspace genom att logga in i datoräcket. Cyberspace är en virtuell verklighet, där man kan ikläda sig i stort sett vilken identitet som helst. I cyberspace är man en konstrukt som möter andra konstrukter. Men trots att cyberspace på sätt och vis är en sekundär värld, så är den inte ofarlig. I och med att man är uppkopplad på nätet via elektroder med direktförbindelse till hjärnan kan man också tillfoga skada i mötet med en överlägsen motståndare. Ens identitet kan också förändras genom att man tillförs minnen och erfarenheter som inte är ens egna.

Den samhällskritiska dimensionen i *cyberpunk* handlar alltså om ett senkapitalistiskt, postindustriellt samhälle där aktörerna framför allt kämpar om makten över informationen. Genom att kontrollera informationen kan man också kontrollera människornas identiteter. Det är ett samhälle som vi kan se tendenserna till idag och i det avseendet kan *cyberpunk* kännas insiktsfull. Det är en genre som på ett uppenbart vis inte är teknikfientlig - hjältarna i genren är ju cyberspace-cow-

boys, dvs. de som verkligen behärskar tekniken – men som ändå varnar för hur denna informationsteknologi kan komma att användas. Om makten över informationen samlas i ett fåtal händer, riskerar allas frihet och identitet att hotas.

Det är emellertid inte dessa aspekter som jag valt att fokusera här, utan hur den klassiska motsättningen mellan kropp och själ, och frågan om vad som karakteriserar en människa, gestaltas i *cyberpunk*.

Det som slår en när man läser Gibson och andra är nämligen den samtida frånvaron av kropp och upptagenheten av kroppen som problem och hinder. Vid sidan av informationsteknologi och cyberspace finns det nämligen en annan teknologisk nyhet som upptar mycket av *cyberpunk*: protes-teknologi eller, med en behändigare term, protetik. En av de mest bemärkta författarna inom genren, Bruce Sterling, skriver t.ex. i *The Cyberpunk Anthology* från 1986: "Certain central themes spring up repeatedly in cyberpunk. The theme of body invasion: prosthetic limbs, implanted circuitry, cosmetic surgery, genetic alteration."<sup>2</sup>

William Gibsons *Count Zero* börjar med att huvudpersonen sprängs i bitar av en spårladdning inställd på hans feromoner och hans hårfärg. Men eftersom han har ett bra kontrakt med det multinationella företaget han arbetar åt, dröjer det inte länge förrän delarna av honom fraktats till Singapore för att sättas ihop igen. Det är inte helt lätt. Det tar tid: "Det tog Holländaren och hans team tre månader att sätta ihop Turner igen. De klonade en kvadratmeter hud åt honom, odlade det på klumpar av kollagen och hajbroskpolysackarider. De köpte ögon och könsorgan på öppna marknaden. Ögonen var gröna."<sup>3</sup>

Det märkliga är att det inte tycks göra Turner något att han på flera sätt blivit en annan, åtminstone vad kroppen beträffar. När läkaren som lappat ihop honom säger att han kan åka hem och att han är så gott som ny, funderar Turner bara hastigt över detta: "Han var i nyskick. Hurdant skick var det? Han visste inte. Han tog grejerna holländaren gav honom och flög iväg från Singapore. Hans hem var nästa Airport Hyatt. Och nästa igen. Och så hade det alltid varit."<sup>4</sup>

I början av *Neuromancer* befinner sig huvudpersonen Case på en bar där bartenderens originella utseende visar att protetik blivit allmängods. Han beskrivs på följande vis: "Bartenderns leende blev bredare. Hans fulhet var legendarisk. I en tid när alla hade råd att köpa sig skönhet var det något heraldiskt över hans avsaknad av ett fördelaktigt utseende. Den uråldriga armen gnisslade när han sträckte sig efter ett nytt ölglas. Det var en rysk militärprotes, en sju-funktioners mottrycksmanipulator klädd i smutsig skär plast."<sup>5</sup> Nästan alla människor är förändrade på det ena eller det andra viset, antingen av proteser eller av genmanipulation. När Case möter de skurkar han är skyldig pengar, kommenterar berättaren deras utseende sålunda: "Case vände på huvudet och såg upp i Wages ansikte. Det var en solbränd och lättglömd mask. Ögonen var framodlade havsgröna Nikontransplantat. [...]. Han flankerades av sina gorillor, nästan identiska unga män med armar och axlar svällande av inplanterade muskler."<sup>6</sup>

Förutom proteser och kosmetisk kirurgi, kryllar det av olika mjukvaru-chips som kan appliceras direkt till hjärnan, och som t.ex. kan göra så att man talar

spanska flytande, eller att man kan förflyttas till en annan miljö. Man kan även applicera genetiska bio-chips som gör att ens mentala och fysiska egenskaper förändras.

Vad innebär då denna fokusering på vad jag skulle vilja kalla den föränderliga kroppen? I konstarternas historia saknas det inte exempel på manipulation av kroppen av olika slag, men i dessa äldre exempel syftar ofta proteser till att väcka skräck och avsky. Det räcker kanske med att nämna Mary Shelley's *Frankenstein* (1818), där det groteska hos monstret kommer sig av att han är sammanfogad av en rad olika proteser. Man kan också tänka på Thomas Edisons stumfilm från 1908, *Den tjuvaktiga handen*, som handlar om den enarmade tiggaren som av en förmögen, medlidsam förbipasserande får en armprotes. Dessvärre visar det sig att armen tillhört en tjuv och att den fortsätter sina gamla gärningar oberoende av tiggarens vilja. Det leder till att tiggaren hamnar i fängelse där armen snart förenar sig med den tjuv den kommit från.

Det intressanta med dessa exempel är att de båda betonar det onaturliga och disharmoniska i proteser och artificiellt sammanfogade kroppsdelar. Antingen för att kroppar och kroppsdelar är bärare av minnen eller för att artificiellt liv aldrig kan bli en organisk enhet. Något sådant förekommer inte i *cyberpunk*, och det beror inte bara på att tekniken för proteser eller kroppsliga förändringar blivit bättre. Nej, det handlar om att det i *cyberpunk* finns en helt annan vision om en ständigt föränderlig identitet, där den fysiska kroppen utgör en tröghet som man kan undanröja genom att manipulera den. Man kan också säga att det i *cyberpunk* finns en tendens till flykt undan det kroppsliga, eftersom kroppen uppfattas som ett hinder för möjligheten att leva ett andligt och cerebralt liv.

Den sistnämnda aspekten betonas bl.a. i *Neuromancer* när huvudpersonen Case, en cyberspace-cowboy som fått sin begåvning utbränd av ett ryskt mögelgift för att han stulit från sin arbetsgivare, funderar över vad han förlorat: "För Case, som levt för datarymdens okroppsliga jubelkänsla, var det Syndafallet. På de barer han frekventerat som cowboyäss hade elitattityden innefattat ett visst avmätt förakt för det köttsliga. Kroppen var kött. Case hamnade i sitt eget kött's fängelse."<sup>7</sup> Den skröpliga kroppen är ofta den enda begränsning som finns för att kunna uppgå i cyberspace-matrisens oändliga rymder av möjligheter. När Bobby i *Mona Lisa Overdrive* har kopplat in sig i matrisen för att söka utröna den klonade konstruktens 3Janes ondskefulla försök att ta över hela cyberspace, måste han anlita en kvinnlig sjukvårdare för att under de veckor han befinner sig uppkopplad ta hand om hans kroppsliga funktioner; näringstillförsel, avföring och urin. Det är nästan så att man associerar till dagens datanördar och deras tillförsel av pizzor och coca-cola framför datorerna.

Den engelske litteraturvetaren Kevin McCarron menar i en uppsats om *cyberpunk* att tanken om kroppens tillfälliga och i grunden onödiga kroppslighet löper som en röd tråd genom William Gibsons romaner, hela tiden nära förknippad med ett överflöd av protetik. McCarron fortsätter: "Running through all cyberpunk texts is a fascination with the ways in which the flesh is inessential, irrelevant;

there is a disdain for the too, too human flesh.”<sup>8</sup>

Om protetik är ett sätt att göra den tröga kroppen mera formbar, attraktiv och förnyelsebar, så innebär vistelsen i cyberspace en möjlighet att överskrida den gräns som den fysiska kroppen sätter. Case säger om det fysiska sättet att resa: ”Travel is a meat thing”, men längtar efter de virtuella resorna i cyberspace. I matrisen behöver man inte vara en och densamme, man kan välja att i vilket ögonblick som helst anta en annan skepnad, man kan välja ett annat landskap att vistas i, man kan t.o.m. skapa sig en lämplig bakgrund med minnen och erfarenheter. I cyberspace finns det inga gränser för identiteten, annat än den kropp som man slutligen måste återvända till, hur mycket man än har sökt att manipulera och förändra den. Tillvaron i cyberspace är inte ofarlig, som jag tidigare nämnt försiggår där en ständig kamp om herraväldet över informationen och i den kampen kan också den fysiska kroppen komma till skada, men det finns alltid möjligheter att bygga upp en annan konstrukt åt sig eller att omge sig med flera olika skepnader. I matrisen har man tillgång till flera liv och identiteter.

Hur ska man då värdera den vision av världen som gestaltas i *cyberpunk*? Är det en god vision av framtiden som vi kan ansluta oss till, eller innebär den en skrämmande förnekelse av vår kroppsliga och fysiska tillvaro?

Båda dessa hållningar har sina tillskyndare. Bland dem som bejakar visionen av ett identitetsupplösande cyberspace återfinner vi både postmodernister, feminister och queer-teoretiker. Flera postmodernerna tänkare betonar den frihet som ligger i den ständiga växlingen av identiteter i cyberspace och möjligheterna att med hjälp av protetik konstruera föränderliga kroppar. David Tomas menar exempelvis i en uppsats att teknologiseringen av etniska och individuella identiteter erbjuder oanade möjligheter: ”The continuous manipulation [...] of the body’s ectodermic surface and the constant exchange of organic and synthetic body parts can produce rewritings of the body’s social and cultural form that are directly related to the reconstitution of social identities.”<sup>9</sup> Den nya teknologin kan också, fortsätter han, genom sina gestaltningar av elektronisk och virtuell rymd förebåda en ”all-encompassing sensorial ecology that presents opportunities for alternative dematerialised identity compositions.”<sup>10</sup>

Den feministiska biologen Donna Haraway tillhör också dem som ser möjligheterna med cyberspace. I sin berömda *A Cyborg Manifesto* från 1986 pläderar hon för cyborgens, som alltså är en blandning av människa och maskin, och menar att både den expanderande biomedicinska forskningen och informationsteknologin erbjuder nya sätt att föreställa sig könsidentiteter. Identiteten som cyborg erbjuder, menar Haraway, en löftesrik möjlighet att utveckla argument ”for pleasure in the confusion of boundaries and for responsibility in their construction”.<sup>11</sup> Vi är inte längre fångar i våra biologiska kroppar, i våra biologiska kön, tycks Haraway resonera. Därigenom blir det möjligt att skapa en helt ny syn på vad som är manligt och kvinnligt.

Men det finns också gott om motståndare till dessa visioner. Den engelske kulturgeografen Kevin Robins refererar till Haraway men menar att denna vision om

cyborgen och cyberspace är en illusion om en framtid som kommer att vara radikalt annorlunda än den nuvarande. Han skriver: "All this is driven by a feverish belief in transcendence; a faith that this time round, a new technology will finally and truly deliver us from the limitations and the frustrations of this imperfect world."<sup>12</sup> Och Kevin McCarron, som jag tidigare refererat till, anser att flykten undan kroppen är en oroande puritansk vision i *cyberpunk*. Han skriver: "It is possible that, perhaps paradoxically, much of cyberpunk's appeal lies in its Puritanical dismissal of the body. The genre's heavy reliance on prosthetics, for example, is a persistent metonymic device for representing the abandonment of 'the bonds of polycarbon and hated flesh' (Gibson), in order to privilege the genre's ultimate goal: pure mind."<sup>13</sup>

Min egen ståndpunkt i denna fråga ligger någonstans mitt emellan. Jag kan dela oron över den tendens till kroppsförnekelse som man otvivelaktigt kan urskilja som ett centralt tema i *cyberpunk*, men jag tror också att det är ett faktum att den nya tekniken kommer, och kanske redan har börjat, att förändra villkoren för våra liv och våra traditionellt sett fasta identiteter. Möjligheterna till möten och informationsutbyte på nätet är verkligen något fantastiskt, liksom de nya sätt att behandla våra kroppar som genetiken och biomedicinen erbjuder. Farorna i båda teknikerna ligger, som alltid skulle jag vilja hävda, i sättet på vilket dessa kunskaper kommer att organiseras: vilka kommer att äga dem och vilka kommer att ha tillgång till dem?

Här menar jag också att William Gibsons romaner inte bara innebär en bejakelse av den nya teknologin, tvärtom kan jag tycka att den samhällskritiska tendensen överväger. Jag är inte ens säker på att hans romaner verkligen omfattar en förnekelse av kroppen. Kan man inte i själva verket hos honom urskilja en kritik av det typiskt amerikanska konsumistiska begäret att ständigt förnya sig själv, som bl.a. kommer till uttryck i det oerhörda uppsvinget på senare tid för den kosmetiska kirurgin?

Det må vara hur det vill med den saken, ty det man ändå kan säga med bestämdhet är att *cyberpunk* är en väsentlig genre för den som vill få insikt i vilka krafter som rör sig i samtiden, och som vill vara med och bestämma hur framtiden ska se ut.

NOTER:

<sup>1</sup> William Gibson, *Neuromancer*, Stockholm 1991, s. 16

<sup>2</sup> Bruce Sterling (ed.), *Mirrorshades: The Cyberpunk Anthology*, London 1986, s. IX

<sup>3</sup> William Gibson, *Count Zero*, Stockholm 1988, s. 7

<sup>4</sup> *Ibid.*, s. 8

<sup>5</sup> William Gibson, *Neuromancer*, s. 7

<sup>6</sup> *Ibid.*, s.29

<sup>7</sup> *Ibid.*, s. 10

<sup>8</sup> Kevin McCarron, "Corpses, Animals, Machines and Mannequins", i Mike Featherstone and Roger Burrows (eds.), *Cyberspace, Cyberbodies, Cyberpunk*, London 1995, s. 267

<sup>9</sup> David Tomas, "The Technophilic Body: On Technicity in William Gibson's Cyborg Culture", *New Formations*, nr 8 1989, s. 114-15

<sup>10</sup> *Ibid.*, s. 125

<sup>11</sup> Donna Haraway, "A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s", *Socialist Review*, nr 80, s. 67

<sup>12</sup> Kevin Robins, "Cyberspace and the World We Live In", i Featherstone and Burrows (eds.), *Cyberspace, Cyberbodies, Cyberpunk*, London 1995, s. 135

<sup>13</sup> Kevin McCarron, "Corpses, Animals, Machines and Mannequins", s. 262

Kristina Fjelkestam

## Beramade bilder

Sexualiteternas mimesis i mellankrigstidens kvinnliga samtidsromaner

Under den svenska mellankrigstiden blir nutidsromanen, eller samtidsromanen, en allt vanligare genre. Framförallt borgerliga författarinnor anammade uttrycksformen för att där kunna föra en textuell kvinnokamp på två fronter. Dels anknöt man till tidigare generationers strid för rätten till konstnärligt skapande, och dels pekade man fram mot folkhemsbyggandet genom praktiskt politisk handlingskraft i vardagen. Samtidsromanerna förevisar dock sprickor och motsättningar och ovan nämnda tvåfrontskrig skulle kunna betecknas medelst två paradoxer - självförverkligandets självupppoffring och framåtblickandets resignation. Den första paradoxen är typisk i de mer esoteriska 1920-talsromanerna där kvinnliga huvudpersoner försöker skapa sig själva genom att i kreativa rum transcendera begränsande könsdikotomier. Den andra paradoxen blir tydligare i trettitalstexterna som beskriver möjliga ekvationer vad gäller kombinationen av arbete, äktenskap och barn i nya samlevnadsformer.<sup>1</sup>

I den här artikeln kommer jag att diskutera några framställningar och representationer av sexualitet i kvinnliga författares samtidsromaner från mellankrigstiden. Sexualiteten är ett ämne som skär tvärs igenom textmaterialet och uppvisar intressanta brytpunkter av både estetisk och etisk art.

*"displayed as spectacle and still unrepresented or unrepresentable"*<sup>2</sup>

Estetiska och etiska normer har i det västerländska samhället traditionellt baserats på patriarkala värderingar. Kvinnan har i skilda diskurser framställts som, för att låna Teresa de Lauretis term, ett "spektakel" definierat av negationer. Kvinnliga författare som väljer att gestalta kvinnor i litterär form ställs därmed inför den



delikata uppgiften att re-presentera kvinnlighet, dock i relation till existerande regelverk. Härmed uppstår normbrott i texterna, och dessa torde med fördel kunna betraktas som meningsskapande processer som förskjuter betydelse och innebörd. Dessa meningsskapande processer väljer jag att benämna "mimesis".

Mimesis, den konstnärliga avbildningen, är mest bekant i form av Platons bleka avspeglning. Detta grundläggande estetiska begrepp har sedermera fått en mängd uttolkare där de intressantaste betonat skillnaden, dvs det faktum att en avbildning aldrig kan bli "likadan". Det är istället fråga om upprepning, repetition, vilket innebär ständig meningsförskjutning utan något original eller något fastställt ursprung. Mimesis kan alltså betraktas som en aktiv princip och inte som en passiv reflektion. Genom mimesis översätts världen till text, och texter översätts till värld. Begreppets definitionshistoria består av ett led av dispyter kring formuleringsprivilegier, dvs makten över skapandet av symboliska världar och tolkningen av dessa.<sup>3</sup> Härmed sprängs estetikens gränser.

Luce Irigaray har tagit fasta på både den språkliga och den sociala förändringspotentialen i sin feministiska tillämpning av termen mimesis och menar då, "att spela genom mimesis innebär alltså för en kvinna att försöka återfinna den plats där hon exploateras av diskursen, men utan att låta sig reduceras till denna."<sup>4</sup> Mimesis handlar, enligt Irigaray, om en slags lekfull repetition, vilken dock utförs med största allvar. Sentida teoretiska begrepp som "iterabilitet" och "performativitet" har tagit fasta på upprepningens meningsförskjutning och kan betraktas som nära besläktade med ett aktivt mimesisbegrepp. Iterabilitet enligt Jacques Derrida betecknar det språkliga uttryckets logik, vilken "förbinder upprepning med förändring".<sup>5</sup> Performativitetsbegreppet, såsom det utvecklats av Judith Butler, belyser det cirkelresonemang som vidlåder samhällsliga genuskonstruktioner. Genus existerar endast i sin egen iscensättning, i sin egen performativitet, eftersom den påstådda grunden för genuskategoriseringen egentligen vilar på sina egna uttrycksformer, sina egna symptom. Kroppen blir därmed en slags kulturell inskription, och som sådan bör den betraktas som en aspekt av mimesis. I synnerhet den kvinnliga kroppen kan utifrån detta betraktelsesätt betecknas som ett slagfält för samhällsliga inskriptioner.

*"because she is a woman and is of  
such a nice shape and so different to mine"<sup>6</sup>*

Beredningen av det sena 1800-talets kvinnokropp innebar att den tvättades ren från gammalt bläck och reducerades till en blank, vit yta och en passiv kanvas som inbjudande mottog (manliga) författare och (manliga) konstnärer. Den drunknade Ofelia blev i sammanhanget ett idealiskt motiv [bild 1]. Tavlan målades 1852 av John Everett Millais, som några år tidigare grundat det pre-rafaelitiska brödrskapet tillsammans med Dante Gabriel Rossetti och William Holman Hunt.<sup>7</sup> Detta stråk i tidens estetiska diskurs beskrivs kanske allra tydligast av Edgar Allan Poe som 1846 slog fast att en vacker kvinnas död utgjorde det uni-



Bild 1. Sir John Everett Millais, *Ophelia* (1852)

versellt sett mest poetiskt sublima ämnet.<sup>8</sup>

Den döda kvinnokroppen skulle dessutom skäras upp för att inte undanhålla den manliga betraktaren några hemligheter:

jag lägger henne på dissektionsbordet framför mig och jag gräver i henne med min letande tanke och jag sammansmälter med henne min intimaste känsla, jag skärskådar hvar partikel hos henne under min analys och ser hennes väsenscentrum med min intuition, och så eger jag henne slutligen hel och hållen såsom hon utgått ur naturens stora hemlighetsfulla verkstad med hennes komplicerade och enhetliga personlighet.<sup>9</sup>

Balzac ansåg att männen aldrig borde gifta sig utan att "ha läst anatomi och dissekerat åtminstone en kvinna".<sup>10</sup> Under 1800-talet utfördes tvärvetenskapliga dissektioner av mans- och kvinnolik utrustade med särskilt attraktiva proportioner.<sup>11</sup> De publicerade resultaten, vilka ägnade sig åt att försöka utröna den mänskliga kroppens ideala former, riktade sig till de vid den här tiden uteslutande manliga studenterna inom föreläsningsvis medicin och konst. Den döda, kvinnliga kroppen fick i denna manliga miljö en sexuell laddning genom att hela tiden betraktas som

den Andra. Detta kan tydligt urskiljas i en dikt skriven av Sveriges första professor i gynekologi, Axel Otto Lindfors, enligt titeln baserad på en gammal sägen.<sup>12</sup> I dikten "Julafton på anatomisalen", där "[b]röstkorgar och ben och bäcken [b]land granruskor titta fram", blir plötsligt en av de lärde sentimental mitt i all gamman. Han minns en tradition av julgåvor, och vill skänka skönhet till "allas vår moder Jord". Hans skänk blir att med sexuella övertoner begrava en vacker ung kvinna "orörd", dvs att inte dissekera hennes kropp:

Det ligger i svartan kista  
Ett lik, som vi än ej rört (...)  
Lyft locket! - Så ung och fager!  
Den hårdaste rörs därvid. -  
Skam den, ett "parti" här tager,  
Skam den, som en knifsegg drager  
I anletets milda frid!<sup>13</sup>

Den erotiserade estetiken kring den döda kvinnokroppen på obduktionsbordet finns representerad som en egen genre inom måleriet, vilket kan exemplifieras av en dokumentär kolteckning från 1846, betitlad "The dissection of a beautiful young woman".<sup>14</sup> Liket utgörs här av en drunknad artonåring, ett självmordsoffer. En vanlig anledning till självmord för kvinnor vid den här tiden var oplanerad graviditet.<sup>15</sup> Den unga läkarstudenten Corinna, i *Studentska* av Margit Palmær (1927), förhåller sig objektivt distanserad till denna kvinnliga tragik:

De hade nyligen haft ett ytterst intressant fall i anatomisalen, de hade dissekerat en havande kvinna i femte månaden, vars lik dragits upp ur ån, där hon tydligen själv kastat sig. (s.185)

En mer laddad bild förekommer i den samma år utkomna romanen *Doktor Edit Almfeldt*, där doktor Edit i undervisningssyfte ska genomföra en obduktion inför de unga manliga läkarstudenterna. Liket som placerats på doktor Edits obduktionsbord visar sig även här vara en ung, gravid kvinna som dränkt sig. Edit tar tillfället i akt och passar på att informativt föreläsa om "moderskapets stora uppgift" samtidigt som hon skär upp den unga kvinnans mage och förevisar fostret. Under föreläsningens gång fastnar hennes blick i en av läkarstudenternas pigga ögon och efter lektionen dröjer han kvar i obduktionssalen. Edit och studenten kysser varandra passionerat bredvid den dissekerade kvinnan, och scenen utgör en slags perverterad bild av Eros och Thanatos, drift och död. Denna dramatiska peripeti bildar kulmen på doktor Edits jakt efter "kvinnlighet".

Doktor Edit Almfelt är Stockholm mest anlitade gynekolog, "förlösningssläkaren på modet". Hon borde nu, på medelålderns höst, kunna luta sig tillbaka och njuta av framgångens frukter. Men hon känner sig istället otillfredsställd med tillvaron, ensam - och okvinnlig. Edit var dock "kvinnlig" i sin ungdom då hon hade både friare och beundrare. Överläkare Halling, en av beundrarna, minns hur hon som nytutexaminerad läkare hade "hungriga ögon - hungriga efter livet - efter en

kvinnas liv (...) - en kvinnas bestämmande - - -" (s. 108). Edit själv ångrar nu att hon valde arbetet framför kärleken: "En lycklig kvinna - - - inte är det hon som tar doktorsgraden - det är hon som utan att reflektera vidare uppfyller sin naturliga bestämmande" (s. 229).

Inför dissektionen av den döda kvinnan betraktar Edit kroppen och avundas den döda:

Medan hon nu står där och ser på det unga kvinnoliket, dyker den sällsamma förmimmelsen upp i henne, att hon, den levande, den högt uppskattade, trots allt har ett fattigare liv än den döda framför henne. Nöd, förakt, fruktan för framtiden har drivit denna kvinna i döden, men hon måste ha känt livets fullhet, moderskapets underbara mysterium - är det ej ett skenliv hon själv för? (s. 88)

Kvinnolikets inverkan på Edit framkallar senare den passionerade kyssen bredvid den nu uppskurna kvinnan på bordet. Doktor Edit finner både traditionellt definierad kvinnlighet och sexualitet mot bakgrund av det mest sublimum poetiska (för att tala med Poe): en död kvinnokropp. Men den kvinnliga, lemlästade kroppen är här allt annat än sublim. Den förmätet sublimum obduktionsscenen talar kanske rentav om ett normbrott. Författarinnan Astrid Kjellberg-Juel har med scenen i *Doktor Edit Almfeldt* vridit upp den erotiserande 1800-talsetetiken ett par varv, vilket resulterat i denna skärande grotesk.

*"a rag and a a bone and a hank of hair"*<sup>16</sup>

I det sena 1800-talets mytbilder var död och sexualitet två sidor av samma mynt. Jack Uppskäraren väckte ett enormt intresse i flera länder och vampyrromaner blev populära. Kvinnan som den fala förförerskan, "vampen", ursprungligen en förkortning av vampyr, kom en bit in på det nya seklet att bli en nyskapad samlingsrubrik för denna (manliga) skräckblandat njutningsfyllda projicering av förtärande passion - "to get involved with a sexual woman was equivalent to death itself."<sup>17</sup> Det nya filmmediet iscensatte bildmässigt den sexuellt utlevande vampen med dramatiskt blek hy och svart hår.

Ett sätt för kvinnliga författare att hantera detta fortgående spektakel var att placera förförerskan i rollen som den Väldigt Mycket Andra. En avståndstagande iscensättning av den fala förförerskan finner vi i Elsa Nelsons roman *Min syster Frejdis* (1936). Spektaklet Frejdis kan här inte skildras direkt utan bara på omvägar. Ett berättar-jag fungerar som avledare mellan Frejdis och läsaren och övriga omskrivningar går ekfrastiskt genom bildkonsten. Frejdis liknas bland annat vid den gåtfullt leende Mona-Lisa, men hon jämförs även med en annan målning:

Jag har sett en tavla någonstans - en hemsk tavla, som sedan reproducerad gjorde ett starkt intryck på mig. Den kallades "Synden". Frejdis var som Synden. (s 124)

Några sidor senare syftas det återigen på samma tavla:

mitt i alltsammans virvlade Frejdis omkring i eggande dans med ingenting annat på sig än en jättelik boaorm snodd om kroppen. (s. 128)

Den välbekanta tavlan "Synden" [bild 2] målades kring förra sekelskiftet av Franz von Stuck, och då var motivet vanligt. Även sekelskiftets manliga författare, både i Sverige och på kontinenten, ägnade sig gärna åt beskrivningar av denna fala förförerska. Men kvinnotypen hänger alltså kvar så sent som på trettioalet, dessutom i en roman skriven av en kvinna. Berättarjaget i *Min syster Frejdis* heter Margit, och hon är den tolv år yngre halvsystem till stiliga Frejdis. Margit själv är förstås ful, något som ofta påpekas av system. Margit börjar sin berättelse, eller kanske snarare sina efterforskningar, när Frejdis redan har dött. Allt skildras därför i förlåtelsens ljus, eftersom Frejdis redan betalat sin skuld till omvärlden med sitt liv. Margits efterforskningar refererar även till delar ur Frejdis dagbok, och slutsatsen blir att Frejdis inte var ond, utan bara tanklös och ytlig. Men Frejdis hålls hela tiden på armslängders avstånd av både Margit och berättelsen, och tillåts aldrig komma för nära.

I synnerhet under 1920-talet skildrar de kvinnliga samtidsromanerna den sexuellt utlevande kvinnan med avståndstagande skräckblandad förtjusning. I *Fröken Liwin* av Marika Stiernstedt (1925) betraktar den medelålders och ensamstående huvudpersonen en tidsenlig femme fatale. Fröken Liwin hyser blandade känslor inför denna ouppnåeliga varelse, här beskrivet i termer av både avsky och avund:

Det slätt bakåtstrukna, hårt åtstramade svarta håret framhävde ansiktets naturliga skönhet, men bidrog inte mindre till att brutalt kläda av det. (...) Och detta blottade ansikte bar ett uttryck av fullkomlig köld, ögonen talade om en kallt revanschlysten illusionsfrihet. Denna människa väckte Elma Liwins avund. (s. 150)

Yvonne Hirdman har uppmärksammat samma passage i *Fröken Liwin*. Hennes slutsats blir, efter att ha läst även några andra samtida texter, att det är den moderna Nya Kvinnan som framkallar dessa blandade känslor och inte kvarlevor av den gamla "vampen".<sup>18</sup> Jag tror dock att man utifrån gestalten kan dra linjer både till äldre och nyare representationer. Men helt klart är att 1920-talets Nya Kvinna ännu inte slagit rot i den svenska myllan. Hon tecknas alltid med mörkt eller svart hår och benämns exotiskt med utländskt klingande namn. Detta sker tydligast i *Den nya kvinnan* från 1925, skriven av Märta Björlingsson-Ivanovsky. Protagonisten Haydee Briacko har utländsk härkomst och lever ett konstnärsliv fritt från samhällseliga konventioner. Magna Holm, den unga skådespelerska som utgör huvudperson i Viva Réenstiernas samtidsroman *En kvinnas historia* (1926)



*Bild 2. Franz von Stuck, Synden (1893)*

beskrivs enligt följande: "En liten demon, verkade hon, där hon satt, iklädd rött från topp till tå, klarröd voileklänning och klarrött sidenband över det blåsvarta håret" (s. 12). Steget mellan mellankrigstidens Nya Kvinna och sekelskiftets mörka vamp synes här inte särskilt långt.

Under 1930-talet etableras dock den Nya Kvinnan i de svenska folklagren och hon blir blond och mer vardaglig i stil med Ingrid i Eva Bergs *Ny kvinna* (1930). Ingrid tycker att intim samvaro mellan man och kvinna är något naturligt - såvitt paret ska gifta sig inom en snar framtid. Härmed avdramatiseras sexualiteten och den "moderna" kvinnan ter sig inte längre skrämmande samhällsomstörtande. Moderniteten har nu integrerats skönlitterärt i de kvinnliga samtidsromanernas form.

*"bakom henne stod en man med riset i högsta hugg"*<sup>19</sup>

I en kvinnlig samtidsroman från 1929, *En ung kvinna och världen* av Elswig Thunberg, möter flickan Renée sin egen, spirande sexualitet i fantasier som utgår från en bildreproduktion.

Underliga instinkter rörde sig inom Renée (...) och de fick snart en alldeles bestämd inriktning. De handlade alltid om en kvinna, som blev illa behandlad av en man, vanligen avklädd och slagen, som hon en gång sett på en plansch i en av fars böcker. Och när hon drömde dessa lidanden, kändes hela kroppen så underlig. (s. 13)

Renée blir sexuellt upphetsad vid tanken på bokplanschen, men ännu utan att kunna sätta ord på känslan. Hon anträder dock sitt första steg mot en internalisering av en masochistisk definition av kvinnlighet.

I den pornografiska romanen *Berättelsen om O* finner den unga, kvinnliga protagonisten en liknande bild, och det är här uttalat fråga om ett kopparstick från 1500-talet betitlad "Husaga".<sup>20</sup> I kvinnan O's ögon finner bilden betydelse först när hon fått full utbildning i de sadomasochistiska övningar där hon alltid spelar masochistens roll. O's helt passiva sexualitet får plötsligt ett ursprung, dvs en slags oedipal bakgrund, när de regelbundna piskningssejourer hon utsätts för plötsligt utlöser minnet av kopparsticket. Kaja Silverman pekar på detta i en ingående analys av *Berättelsen om O*. Konstruktionen av ett kvinnligt subjekt sker inte genom kvinnans inträde i språket utan genom att kroppen blir meningsbärande, menar hon. Kroppen blir meningsbärande, en mening helt och hållet byggd av yttre relationer som dock förstås som inre essens.<sup>21</sup> Först när O "bekänner" det masochistiska begäret som sitt eget får hon tillgång till det språk som dock redan "beskyllt" henne för att vara masochist. Utifrån detta cirkelresonemang skapas och skapar sig romanens kvinnliga protagonist utifrån en kropp som ristats i blod. Silvermans tes löper parallellt med artikelns inledande diskussion av begreppet mimesis, vilket (den kvinnliga) kroppen utgör en aspekt av.

Markis de Sades skrifter upplevde en renässans under modernismens europeis-

ka för- och mellankrigstid. I synnerhet surrealisterna uppskattade vad de ansåg vara samhällsomstörtande i den sexuella sadismen.<sup>22</sup> Ett av de mer genomarbetade feministiska försöken att finna en emancipatorisk linje i de Sades pornografisk-filosofiska skrifter har gjorts av Angela Carter, men hon håller inte med surrealister. Carter menar istället att Sade

beskriver sexuella relationer i ett ofritt samhälle som uttryck för ren tyranni (...). Den enda konstanten i alla Sades monstruösa orgier är att handen med piskan alltid är den hand som har den verkliga politiska makten, och offret är en person som har obetydlig eller ingen makt alls, eller har blivit berövad den. I detta mönster är manligt liktydigt med tyrann och kvinnligt liktydigt med martyr, oavsett vilket kön de manliga och kvinnliga varelserna tillhör.<sup>23</sup>

"Kvinnlig" sexualitet har med hävd beskrivits i masochistiska termer på ett biologiskt sätt, dvs som vore det en en naturlig och medfödd kvinnlig läggning. I en vida spridd sexualrådgivningshandbok från mellankrigstiden påpekas "kvinnans behov att med våld kuvas av mannen."<sup>24</sup> Båda parter ansågs vara fullt samförstådda om att

mannen tar kvinnan fullständigt och i en viss grad med våld i besittning. Av det skälet kan i vissa ögonblick verklig eller skenbar brutalitet eller våld ha en gynnsam påverkan.<sup>25</sup>

Några av mellankrigstidens kvinnliga samtidsromaner anknyter till den traditionella äktenskapsromanen där den narrativa motorn består av ett hägrande äktenskapligt hägn. I dessa samtidsromaner kan man finna beskrivningar av huvudpersonens framgångsrika internalisering av en masochistiskt definierad kvinnlighet. I *Ullas historia* från 1930, skriven av debuterande Tyra Bogren, lär sig Ulla betrakta kärlek och åtrå i bilder av att hon "böjd och kuvad måste (...) ta emot gisselslagen." (s. 150) Den sado-masochistiska maktrelationen förstärks av det faktum att Ulla är hembiträde hos sin älskade adelsman. Den sadistiske Raoul vinner sin Ulla efter en aggressiv våldtäkt som inleds med att han "trycker glaset mot hennes mun så hårt, att det går sönder och underläppen börjar blöda (...) och gång på gång pressar han sina läppar mot hennes blodiga mun." (s. 162f.) Nu, som "bekännande" masochist, finner Ulla att allt faller på plats. Förvirringen klarnar och Raoul friar. Kroppens blodiga text utgör här en skrämmande bild av samhällslelig mimesis.

Våldsinslagen i mellankrigstidens textuella sexualitet kuvar de kvinnliga protagonisterna, men detta försiggick inte opåtalat bland samtida feminister. I Gurli Hertzman-Ericsons samtidsroman *Resan ut* (1925) blir den unga Jessie kär i en äldre man. Kärleken finner sitt uttryck på följande sätt: "Hon var kvinna, och hon älskade att tjäna" (s. 285). Denna passus fick dock kritik i Fredrika-Bremer-Förbundets organ *Hertha*. Romanens recensent, redaktör Ellen Kleman, uttryckte förtret inför denna "klichéförälskelse". Hon påpekar att när denna typ av stereotypi om kvinnlig sexualitet förekommer "i de skrivande kvinnornas böcker, vad



vågar man då vänta av mannen-författaren?"<sup>26</sup> Kleman efterlyser istället skildringar av moderna Nyå Kvinnor.

Det fanns fler upproriska röster i tiden vad gäller den masochistiska definitionen av kvinnlighet. Gertrud Almqvists roman *I tolfte timmen* (1928) uttrycker ett ironiskt anslag då huvudpersonen medvetet tillrättalagt berättar för nervläkaren om sin första erotiska attraktion till det motsatta könet:

Jag önskade - att - han - skulle - slå - mig - så - det - gjorde - ont. (...) Ja, sedan vet jag inte mer, men doktorn vet förstås allt. Stryk, kärlek, kvinnlighet. Vad säger doktorn?  
- Jag säger, att fru Berglöf haft vissa förutsättningar att utvecklas till en normal kvinna."  
(s. 39 f.)<sup>27</sup>

Romanens ironiska anslag ifrågasätter den "naturliga" kombinationen av kvinnlighet och masochism. Men den finns där hela tiden som normativ fond att förhålla sig till.

*"If the medium of mimesis is the mirror, its object is the body"*<sup>28</sup>

Det traditionella vanitas-motivet inom emblematiken gestaltades i form av en kvinna framför en spegel.<sup>29</sup> Under 1800-talet länkades speglingsmotivet explicit till kvinnlig sexualitet, både inom litteratur och konst. Den vanligaste gestaltningen av spegelkvinnorna innebar att de framställdes som totalt absorberade av sin egen spegelbild. Denna narcissistiska kvinnotyp ansågs samhällsfarlig eftersom hon drog sig undan männens inflytande, och denna "kriminellt självupptagna" kvinna framställdes som autoerotiker i den konstnärliga och litterära diskursen.<sup>30</sup> [bild 3] Ett tydligt och typiskt exempel på detta är Nana, gestaltad i romanen med samma namn skriven av Émile Zola. I romanens sjunde kapitel utspelas just en sådan autoerotisk spegelscen.

Ett av Nanas nöjen var att klä av sig framför sin stora skåpspegel, i vilken h[on] kunde se sig från huvud till fötter. Hon lät till och med sitt lintyg falla och glömde sig därpå alldeles naken i en långvarig betraktelse av sin kropp, i hänförelse över sitt silkeslena skinn och de smidiga, mjuka linjerna hos sin växt, en beundran, som höll henne allvarsamt och uppmärksamt fördju[p]ad i kärleken till sig själv. (...) En rysning av ömhet tycktes ha skakat hennes lemmar. Med fuktiga ögon gjorde hon sig liten liksom för att bättre känna sig själv. Därefter lossade hon händerna och lät dem glida ned till bröstet, som hon sammantryckte i en nervös omfamning. Hon rätade åter upp sig, och liksom i en smältande smekning av hela sin kropp gnodde hon sina kinder åt höger och vänster mot sina axlar. Hennes öppna mun andades åtrån. Hon sträckte fram läpparna och kysste sig länge bredvid axelhålorna, skrattande åt den andra Nana, som också kysste sig i spegeln.<sup>31</sup>

Då samhällets manliga normer framträder i konstnärliga verk blir kvinnan framställd som kropp, som vore hon endast den yta som framträder i spegelns reflektion. Spegelmotivet har därmed blivit starkt laddat i kvinnliga författares texter,



*Bild 3. E. Fichel, The Kiss in the Mirror (1891)*

då speglingen på ett avgörande sätt är knuten till identitetsformering. Kvinnliga, litterära gestalters sammansmältning med spegelbilden, "she became what she beheld", innebär passivisering och underkastelse.<sup>32</sup> Men i två speglingar från 1932, hämtade ur romanerna *Ensamhetens brunn* och *Charlie*, porträtteras klyvnad, inte sammansmältning. Spegelbilderna kan utifrån detta läsas som iscensättningar som bryter med endimensionella representationer av kvinnan. Kroppens spegelbild och den bespeglade kroppen är inte detsamma, och klyvnad uppstår i sprickan mellan det betecknande och det betecknade. Sprickan öppnar för en paradoxal samtidighet där gestalterna tillåts utgöra både subjekt och objekt. Det bespeglade "jaget" konstrueras utifrån insikten om dess egen splittring, liknande det lacanianska spegelstadiet.

*Ensamhetens brunn* och *Charlie* är båda skrivna av kvinnliga författare och innehåller till förväxling lika avsnitt där de kvinnliga huvudpersonerna speglar sig själva och sina nakna kroppar.<sup>33</sup> Det som betraktades som omvälvande i samtiden var det faktum att romantexternas huvudpersoner är lesbiska. Historiskt sett har lesbianism i teori och fiktion beskrivits som en form av narcissism.<sup>34</sup> Under mellankrigstiden var den narcissistiska myten fortfarande starkt närvarande, vilket tillför ännu en komplikationsdimension till texternas spegelbilder.

Spegelscenen i *Ensamhetens brunn* äger rum när huvudpersonen förbereder sitt sänggående.

Den kvällen betraktade hon sin kropp i spegeln, och när hon gjorde det hatade hon sin kropp, dess muskulösa axlar, dess små, fasta bröst, dess smidiga, smala höfter. Hela sitt liv måste hon bära med sig denna kropp som ett naturligt band på sin själ. Denna sällsamt eldiga och dock sterila kropp som måste älska utan att bli älskad tillbaka av föremålet för dess dyrkan. Hon längtade att stympa sin kropp, den kom henne att känna sig grym. Den var så vit, så stark, så självtillräcklig. Och dock var den så fattig och olycklig att hennes ögon fylldes av tårar och hennes hat vändes till medlidande. Hon började sörja över den, vidrörde sina bröst med ömkande fingrar, strök sina axlar, lät händerna glida nerför de smala höfterna... O, stackars, stackars kropp!" (s. 215)

En motsägelsefull blandning av beundran, avsky och medkänsla för den egna kroppen förmedlas i passagen. Traditionella läsningar av scenen föreslår att klivenheten grundar sig i att protagonisten egentligen åstundar ett innehav av en manlig kropp. Men den typen av läsning ifrågasätter varken det synnerligen ideologiska begreppet "maskulinitetskomplex" eller konstruktionerna "manligt" och "kvinnligt". Teresa de Lauretis erbjuder en läsning som går tvärsen mot den heterosexuellt kodade könsuppdelningen.<sup>35</sup> Hon menar att spegelscenen framställer en kastrationsfantasi och att den som sådan iscensätter en lesbisk variant av fetischism. Analysen sätter fingret på huvudpersonens paradoxala längtan efter att både ha och inte ha en kvinnlig kropp. Det är dock möjligt att läsa spegelscenens tvetydighet på det sätt jag antytt tidigare, dvs som en konstruktiv bild av upp-splittring mellan tecken och referent. Jag ska försöka tydliggöra detta medelst en

läsning av spegelscenen i *Charlie*:

Med osäkra händer knäppte hon av sig sina kläder och stod där naken i den överkliga dagern. Hennes slanka ben vilade i säker balans på hela fotyterna och buro som en alltför lätt börda upp den höftsmala bålen. De raka skulderna sköto de unga flickbrösten ifrån sig, utan vekhet, i stram spänstighet. Men kindlinjen var besynnerligt mjuk och rundad, det var som hade naturen velat ödsla på ett håll till gengäld för den linjernas kvinnliga vekhet, som den förmenat hennes kropp i övrigt.

Hon blev varse sin bild i klädskapets stora spegel och kände plötsligt ett sting av obehag. Hon såg den från sidan med de fasta brösten i skarp profil, och hon dolde dem hastigt med sina händer. (s. 77f.)

Tvetydigheter och paradoxer intensifieras i citatet. Den första meningen frammanar ett drömtillstånd, en slags fantasi kringgårdad av "den överkliga dagern". Charlies "slanka ben" som vilar i "säker balans" gör fantasin mer jordnära och ger intryck av viss självsäkerhet. Men uppenbarligen är inte allt som det ska vara, eftersom Charlies fötter, trots att hon stadigt har "hela fotyterna i marken", bär upp den "höftsmala bålen" som en "alltför lätt börda". De raka skulderna lyfter upp Charlies flickbröst, men skjuter dem samtidigt "ifrån sig". Kindlinjen är "besynnerligt" mjuk och rundad, men äger samtidigt "kvinnlig vekhet". Denna uppenbarligen positivt konnoterade vekhet bryter dock av mot Charlies kropp i övrigt och beskrivs därför i termen av "besynnerlig". Medelst ordet "förmenat" åberopas bristen på just "kvinnlig vekhet". I det andra stycket fångar Charlie en blick av sin egen spegelbild och berättaren lämnar sin beskäftiga beskrivning av spegelbilden för att istället beskriva protagonistens egen reaktion på den. Charlie känner ett "sting av obehag" när hon ser sin kropp i profil. Men betecknar reaktionen verkligen den skam- och obehagskänsla inför den egna kroppen, som verbet "dölja" i den avslutande meningen anspelar på?

Charlies reaktion är snarare ett svar på spegelbildens paradox och kvinnlighetens spektakel. Spegelscenen tecknar därmed en slags metatransitiv relation mellan en agent, en handling och en effekt där dåtid och nutid, liksom handlingens subjekt och objekt, vävs samman. Samtidsromanen *Charlie* iscensätter fragment av en narcissistisk mytfigur, medan gestalten Charlie faller utanför iscensättningens spräckta spegelbild. Därmed lyckas framställningen behålla sin referent trots att den transcenderar begränsande tecken. Den kvinnliga kroppen finns kvar, men den manliga estetikens förtrollning är bruten.

Mellankrigstidens kvinnliga samtidsromaner ifrågasätter etablerad (manlig) estetik genom att förvränga och dekonstruera. Ibland kan författarinnorna resignera, men texternas mimesis, avbildningens repetitiva element, fortsätter att generera mening och därmed förskjuts tolkningsföreträdet och hamnar ständigt någon annanstans.

NOTER:

<sup>1</sup> Resonemangen utvecklas i min kommande avhandling *Erfarenhetens konstruktion. Mellankrigstidens kvinnliga samtidsromaner i Sverige*.

<sup>2</sup> Teresa de Lauretis: "Eccentric Subjects: Feminist Theory and Historical Consciousness", *Feminist Studies* 1:16 ((Spring 1990), s. 115.

<sup>3</sup> Gunter Gebauer och Christoph Wulf: *Mimesis. Culture, Art, Society*, Berkeley 1995, s. 4.

<sup>4</sup> Intervju med Luce Irigaray: "Diskursens makt, det kvinnligas underordning", i *Könsskillnadens etik och andra texter*, Stockholm/Stehag 1994, s. 68.

<sup>5</sup> Arne Melberg: *Mimesis. En repetition*, Stockholm/Stehag 1992, s. 195.

<sup>6</sup> Edward Burne-Jones, ledargestalt för andra generationens pre-rafaeliter, citerad ur Jan Marsh: *Pre-Raphaelite Women. Images of Femininity in Pre-Raphaelite Art*, London 1987.

<sup>7</sup> Stilriktningen nådde sin kulmen kring sekelskiftet och ebbade ut efter första världskriget, då den dock fortfarande hade spridda vapendragare som exempelvis författaren Evelyn Waugh.

<sup>8</sup> Edgar Allan Poe: "Kompositionens filosofi", *Texter i poetik. Från Platon till Nietzsche*, red. Per Erik Ljung och Anders Mortensen, Lund 1988, s. 19.

<sup>9</sup> Ola Hansson: *Sensitiva Amorosa*, Helsingborg 1887, s. 10.

<sup>10</sup> Citerat i Theodor van de Velde: *Det fulländade äktenskapet*, Stockholm 1931, s. 256, not 13.

<sup>11</sup> Denna typ av tvärvetenskapliga dissektioner förekom dock även tidigare, se Torsten Weimarck: *Akademi och anatomi. Några aspekter på människokroppens historia i nya tidens konstnärsutbildning och ateljépraktik, med särskild tonvikt på anatomiundervisningen vid konstakademierna i Stockholm och Köpenhamn fram till 1800-talets början*, Stockholm/Stehag 1996.

<sup>12</sup> Han förärades så småningom en guldmedalj av Svenska Akademien för sin diktning. Ett varmt tack till Ulrika Nilsson, doktorand i idéhistoria i Uppsala, som uppmärksammade mig på Lindfors.

<sup>13</sup> Axel Otto Lindfors: *Sägner och bilder. En samling dikter*, Uppsala 1898, s. 124.

<sup>14</sup> Se utställningskatalogen *Doctor Death. Medicine at the End of Life. An Exhibition at the Wellcome Institute for the History of Medicine*, författad av Ken Arnold, Brian Hurwitz, Francis McKee och Rose Richardson, London 1997. Det feministiska standardverket på området vackra, döda kvinnor är skrivet av Elisabeth Bronfen: *Over Her Dead Body. Death, Femininity, and the Aesthetic*, Manchester 1992. Bland andra forskare som gjort iakttagelser kring denna erotiserade estetik kan Elaine Showalter nämnas med *Sexual Anarchy. Gender and Culture at the Fin de Siècle*, London 1991, se kapitel 7: "The Woman's Case". Karin Johannisson är ett svenskt exempel med *Den mörka kontinenten. Kvinnan, medicinen och fin-de-siècle*, Södertälje 1994. Ovan nämnda teckning finns reproducerad både i Showalter, s. 132, och i Johannisson, s. 43.

<sup>15</sup> På 1800-talet var det endast tillåtet att dissekera avrättade brottslingar, självmördare, oäkta barn, dårar, tiggare, tattare etc. Se Karin Johannisson: *Kroppens tunna skal. Sex essäer om kropp, historia och kultur*, Stockholm 1997, s. 42. Under 1800-talet byttes dock termen "dissektion" mot det mer vetenskapligt konoterade "obduktion". Obduktionernas antal ökade i Sverige mellan 1900 och 1940 för att sedan plana ut och minska, se Folke Henschen: *Patologiska anatomiens historia i Stockholm*, Helsingborg 1977, s. 92. Detta stämmer även med internationella siffror, där man noterat att antalet obduktioner steg kraftigt mellan 1910 och andra världskriget. Se Lester S. King och Marjorie C. Meehan: "A History of the Autopsy. A Review", *The American Journal of Pathology* 73:2, November 1973, s. 537.

<sup>16</sup> Rudyard Kipling: "The Vampire" (1897), *A Choice of Kipling's Verse made by T. S. Eliot*, London 1942, s. 108f.

<sup>17</sup> Bram Dijkstra: *Evil Sisters. The Threat of Female Sexuality and the Cult of Manhood*, New York 1996, s. 11f.

<sup>18</sup> Yvonne Hirdman: "Det glada tjugotalet och den svåra kärleken", *Den socialistiska hemmafrun och*

andra kvinnohistorier, Stockholm 1992.

<sup>19</sup> Pauline Réage (pseudonym): *Berättelsen om O*, Stockholm 1968 (fransk originalversion 1954), s. 60.

<sup>20</sup> Pauline Réage: *Berättelsen om O*, s. 59f. Husaga förbjöds i svensk lag 1858.

<sup>21</sup> Kaja Silverman: "Histoire d'O: The Construction of a Female Subject", *Pleasure and Danger: Exploring Female Sexuality*, red. Carole Vance, Boston 1984.

<sup>22</sup> Surrealismens hållning gentemot det som traditionellt betraktades som sexuellt avvikande var dock paradoxal - å ena sidan uppskattades den revolutionära potentialen, men å andra sidan avvisade man till exempel homosexualitetens praktik som "un déficit mental et moral qui tend à s'ériger en système et à paralyser toutes les entreprises que je respecte." Uttalandet gjordes av André Breton, frontman inom den franska surrealismen, citerad i Svein Eirik Fauskevåg: *Sade i surrealismen*, otryckt diss., Oslo 1977, s. 455.

<sup>23</sup> Angela Carter: *Kvinnan hos de Sade*, Stockholm 1981, s. 32f.

<sup>24</sup> Theodor van de Velde: *Det fulländade äktenskapet*, Stockholm 1931 (holländsk originalutgåva 1925), s. 182.

<sup>25</sup> Theodor van de Velde: *Det fulländade äktenskapet*, s. 183.

<sup>26</sup> *Hertha* 1925:10, s. 139.

<sup>27</sup> Se även Yvonne Hirdmans analys av passagen i "Det glada tjugotalet och den svåra kärleken", s. 192.

<sup>28</sup> Gunter Gebauer och Christoph Wulf: *Mimesis*, s. 138.

<sup>29</sup> Jenijoy La Belle: *Herself Beheld. The Literature of the Looking Glass*, Ithaca 1988, s. 68.

<sup>30</sup> Bram Dijkstra: *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*, New York 1986, s. 135.

<sup>31</sup> Émile Zola: *Nana*, s. 228 resp. 231, Stockholm 1927. Fransk originalutgåva 1880.

<sup>32</sup> Detta Blake-citat har Jenijoy La Belle använt i titeln till ovan nämnda *Herself Beheld*.

<sup>33</sup> Radclyffe Hall: *Ensamhetens brunn*, Stockholm 1932 (engelsk originalutgåva 1928). Margareta Suber: *Charlie*, Stockholm 1932.

<sup>34</sup> Detta problematiseras av Noreen O'Connor och Joanna Ryan: *Wild Desires and Mistaken Identities. Lesbianism and Psychoanalysis*, New York 1993.

<sup>35</sup> Teresa de Lauretis: *The Practice of Love. Lesbian Sexuality and Perverse Desire*, Bloomington och Indianapolis 1994, kap. 5. En mer detaljerad redogörelse för den lauretiska läsningen återfinns i min artikel "Paradox och perversion. En presentation av Teresa de Lauretis", *Häftan för kritiska studier* 1997:4.

Dick Claésson

## Författarskap och biografi

En diskussion kring det biografiska problemet "Beckford"

*Föreliggande text handlar kanske om William Beckford, författare till Vathek, född 1760 och död 1844. Den handlar åtminstone om "William Beckford" – i tre vitt skilda manifestationer. Texten är föranledd av ett konkret problem som rör biografi och textläsning. Med utgångspunkt i några frågor kring mitt eget projekt (hur jag som läsare förhåller mig till Beckfords texter, eller hur jag som läsare närmar mig frågan om Beckfords biografi) kommer jag att diskutera de problem som en uppfattning av ett författarskap ställer ivägen för texterna. Problemen är specifika i den här uppsatsen (det är Beckfords författarskap som behandlas), men de tentativa slutsatser som dras är kanske aktuella även i andra fall.*

*Min diskussion kommer att ta sin början i ett forskningskritiskt resonemang. Jag kommer att hålla den delen ganska generell, och endast i förbigående redovisa särskilda fall.<sup>1</sup> Denna del kommer att fortsätta i en problemformulering som ligger latent, men till största delen outredd, i den tidigare Beckfordforskningen. Ur dessa inledande diskussioner kommer jag sedan att extrahera fyra kategorier varmed beskrivningarna av författarskapet kan skisseras. Dessa kategorier tillåter, anser jag, en noggrann uppspaltnings och definition av de sätt varmed författarskapet beskrivits och konstruerats. I korthet kan kategorierna beskrivas så här: 1. Den historiske personen William Beckford (1760-1844); 2. Den självbiografiska konstruktionen, "William Beckford"; 3. Den biografiska och kritiska konstruktionen "William Beckford"; 4. Den skönlitterära figuren "William Beckford". Jag kommer att argumentera för den första och den andra kategorins hierarkiskt överordnade roll och behandla de två kvarvarande som likställda. Den första och den fjärde kategorin kommer att behandlas mer i förbigående och min framställning i den här uppsatsen kommer huvudsakligen att koncentreras kring den andra och den tredje kategorin.*

Vad är det vi talar om när vi talar om Beckford? William Beckford (1760-1844) eller, som han förr enkelt definierades i en anglosaxisk *life and letters* tradition, "William Beckford of Fonthill (Author of "Vathek")",<sup>2</sup> är ett historiskt faktum. Vi kan med Boris Tomasjevskij konstatera att frasen avslöjar både författarens *vardagsbiografi* ("of Fonthill", vilket avser Beckfords hem under större delen av hans liv) och hans *författarverksamhet* ("of "Vathek"", vilket avser Beckfords mest kända litterära produktion).<sup>3</sup> Följaktligen pekar frasen också på den dubbla natur som kan sägas ligga inbyggd i all biografiskt betingad diskurs kring ett författarskap (eller, mer allmänt, ett konstnärskap). Livet kopplas åtminstone i någon mening till verket. Att definiera ett författarskap och dess gränser innebär också att förhålla sig till en biografisk tradition eller en historiografisk diskurs.

Men vad innebär egentligen Beckfords 'liv'? Traditionellt sett uppvisar Beckfordforskningen ett närmast exemplariskt tydligt exempel på den oklarhet som ofta råder inom biografins och textläsningens områden. Här görs i egentlig mening knappast någon åtskillnad mellan liv och verk, utan liv får belysa verk lika väl som verk får belysa liv. Biografien skapas utifrån ett källmaterial som antas ostört förmedla en eller flera sanningar om 'livet' och textläsningen utförs i samspel med det biografiska stoffet. På så sätt genererar en diskurs en annan, och en diskurs (eller flera) tillåts representera den 'historiska sanning' som i själva verket bara kan rekonstrueras som fiktion, som text, och som egentligen aldrig är åtkomlig.

Låt mig exemplifiera med en egen text. På flera sätt är den metodiskt typisk för sitt ämne, och öppnar förhoppningsvis för några iakttagelser som kan leda oss vidare. Jag citerar alltså mig själv:

A BRIEF NOTE ON BECKFORD'S  
"QUEEN OF DELUSIONS"<sup>4</sup>

In studying the manuscripts of William Beckford (1760-1844), one is forever indebted to the labours of Lewis Melville, who early in this century attempted, most ambitiously, to present a generous selection of Beckford's unpublished letters, in *The Life and Letters of William Beckford of Fonthill (Author of "Vathek")* (London 1910). Critics have on occasion commented on its textual unreliability. I, for one, am not wholly in agreement with this criticism – for the most part, Melville's book (although slightly muddled) is a useful and trustworthy companion to the study of Beckford's early epistolary excursions. On at least one point, however, I feel inclined to emphasize a correction of Melville's transcription.

In a letter (or rather a reverie, a dream-vision in the tradition of Chaucer and Langland), supposedly composed at Fonthill, December 4, 1778 (and certainly rewritten at a later date), Beckford makes a few vague but important aesthetic statements in connection with his reveries. He describes how he is constantly driven from one opposite extreme of creativity to another: "Thus you see my Reason or my fancy is continually employed, when abandoned by the one I obey the other. These two powers are my Sun and Moon. The first dispels vapours and clears up the face of things, the other throws over all Nature a dim Haze and may be styled the Queen of Delusions." (MS. Beckford e.1, "The Red Copy Book," p.21) Melville transcribed "Queen" in this passage as "Dream;" not unnaturally, for the letter frequently uses that word. But his transcription (because of its availability it has often been used by biographers and critics) wrongly emphasized Beckford's romantic 'dreaminess.' J.W. Oliver was the first



to get the quote right, in his sadly rare and often neglected 1932 biography *The Life of William Beckford*. The difference between Melville's and Oliver's transcriptions makes the lack of a reliable printed source all the more obvious.

Beckford's epistolary reveries depended on the principle of intended delusion. It was, with him, a manifest aesthetic guideline. It appeared as a vague parallel to the theories of Alexander Cozens on the blot in landscape drawing, and obviously served, as did the blot to Cozens, as a point of departure for almost endless excursions into created, visionary landscapes. Whereas Cozens created possible but original landscapes, Beckford used the "Queen of Delusions" and its opposite to create, and then enter, the landscapes of his reveries.

DICK CLAÉSSON  
Göteborg University, Sweden

Vad var egentligen avsikten med den här mycket korta notisen? Självfallet är jag i en något bättre position att tolka den än många andra skulle vara (jag har ju ändå, utan tvekan, en gång skrivit texten), men om jag försöker bortse från vad jag vet på förhand skulle avsikterna (för de visar sig vara flera och delvis hopblandade) ändå kunna utläsas i följande fraser: 1. *en filologisk avsikt* ("to emphasize a correction of Melville's transcription"), 2. *att förorda en textuellt pålitlig utgåva av Beckfords texter* ("[t]he difference between Melville's and Oliver's transcriptions makes the lack of a reliable printed source all the more obvious"), och 3. *att utföra något slags läsning eller tolkning av den rättade passagen i förhållande till en mer generellt uppfattad, Beckfordsk estetik* ("Beckford used the "Queen of Delusions" and its opposite to create, and then enter, the landscapes of his reveries").

Avsikterna var alltså egentligen tre, där den första kunde sägas generera de andra.

Men hur framgångsrikt driver texten sina teser? Närmast mellan raderna kan utläsas en vilja att, i någon mening, strama åt läsningen av Beckfords texter. Jag talar här än så länge (något prövande) mer eller mindre helt obekymrat om *Beckford*, utan anförings- eller citattecken, men det är i själva verket så som det grundläggande problemet (och det prototypiska beteendet) etableras och traderas. För vad menas egentligen med frasen "Beckford used the "Queen of Delusions" and its opposite to create, and then enter, the landscapes of his reveries", vilket framstod som min texts analytiska slutsats? Och vilka konsekvenser får slutsatsen om man väljer att tolka den bokstavligt?

Den första avsikten, rättelsen, tydliggjorde en inte oväsentlig betydelseskilnad som jag ansåg förtjänade att poängteras. Rättelsen medförde en blygsam omläsning av ett av de kanoniska texttillfällena i Beckfords författarskap som behandlar estetiska spörsmål.<sup>5</sup> Något svepande skulle man då kunna hävda (med tillräckligt många andra texttillfällena som exempel) att Beckfords litterära produktion under åren 1778 till 1783 centrerar sig kring begreppsparet *inbillningsförmåga* och *förnuft* (eller, i Beckfords egen vokabulär, *fancy/Moon/dream* och *reason/Sun/waking thought*). Det är också möjligt att slutsatsen skulle vara sann, även efter rättelsen.<sup>6</sup> Men det är inte den slutsatsen som dras. Hur stod det nu?

”Beckford used the ”Queen of Delusions” and its opposite to create, and then enter, the landscapes of his reveries” – eller, i översättning: ”Beckford använde sig av ’Inbillningens Drottning’ och dess motsats för att först skapa, och sedan träda in i, sina dagdrömmars landskap.” Alltså: *den textnära analysen* (vilket förefaller ha varit en i det närmaste filologiskt grundad avsikt med notisen) *upplöses i ett biografiskt framkallningsbad, där utredningens resultat riskerar att gå förlorade i biografisk relativism.* För vem är det egentligen som träder in i dagdrömmarnas landskap? Och går inte samtidigt kunskapen om detta jag, *detta litterära jag, förlorat?*

Det första misstaget jag begick i min text var att ge efter för driften att skriva fram en kontinuitet, att beskriva en kronologisk eller kanske till och med en genetisk utveckling i författarskapet. Det är i och för sig en naturlig drift, den tillåter till att börja med en verkavgränsning (ett etablerande av ett *œuvre*), och den etablerar dessutom en kronologisk linje som tillåter kontextuella studier. Det andra misstaget var att sätta likhetstecken mellan William Beckford (det historiska faktumet) och *det jag som i texten* (’källmaterialet’) *iscensätter de estetiska tankegångarna.* Felslutet är biografiskt, eller snarare *självbiografiskt*, och konstrueras naturligt nog utifrån en starkt biografisk forskningsstradition.<sup>7</sup>

Alltså: två grundläggande misstag som desarmerade min slutsats. Bägge misstagen beror i grunden på ett osäkert förhållningssätt till författarskapet, och på ett allt för oreflekterat bejakande av konventionen att skriva fram författarskapets estetiska kontinuitet, dess konstnärliga genealogi. För är Beckford även ”Beckford”?<sup>8</sup> Kan en oreflekterad historiografisk diskurs beskriva *bägge* dessa ytligt sett parallella ”jag”?

De misstag jag ger uttryck för i min korta notis kunde illustreras lika tydligt genom snart sagt vilken studie som helst av Beckfords författarskap. Är det över huvud taget möjligt att skriva om ett författarskap utan att låta den oreflekterade biografien invadera textläsningen? Och hur ’ensam’ kan en text läsas? En text är ju aldrig ett isolerat fenomen annat än om en retorisk figur väljs för att uttrycka det så. *Att ingenting existerar utanför texten* innebär inte att världen utanför slutat att existera, eller att den alltid, innan slöjorna föll bort, varit frånvarande. Det innebär i slutändan ’bara’ nödvändigheten av ett bredare textbegrepp (*allt är text*), och möjliggör (och kräver) att dessa olika texter beskrivs och tydliggörs. Biografien är en text – eller flera, källmaterialet en annan – eller flera.

Som jag ser det lämnar Beckfordforskningen tydliga exempel på åtminstone fyra olika ’kritiska’ förhållningssätt till författarskapet. Dessa är ofta hopblandade och aldrig helt klarlagda. Några av dem har jag redan kommenterat. Mer övergripande kan man säga att författarskapet beskrivs enligt eller förhåller sig till någon av dessa fyra strategier:

1. DEN HISTORISKE PERSONEN WILLIAM BECKFORD (1760-1844)
2. DEN SJÄLVBIOGRAFISKA KONSTRUKTIONEN, ”WILLIAM BECKFORD”

3. DEN BIOGRAFISKA OCH KRITISKA KONSTRUKTIONEN "WILLIAM BECKFORD"
4. DEN SKÖNLITTERÄRE FIGUREN "WILLIAM BECKFORD"

Vad menar jag då med denna indelning? Låt mig börja (men inte utan inledande problem) med den första kategorin.

### 1. Den historiske personen William Beckford (1760-1844)

Objektet för kategori 1 har upphört att existera. En beskrivning (till exempel rubriken "Den historiske personen William Beckford (1760-1844)") upphäver meningen med kategorin. Jag försöker igen: jag avser här (mina ord vill framkalla eller rekonstruera) den person, som en gång levde men som nu är död; vill återuppliva det förflutna händelseförlopp som i bokstavlig mening ligger begravd i en marmorsarkofag på en kyrkogård vid Lansdown Tower i Bath. Men även den meningen undandrar sig *det som kategorin representerar*. Vad jag egentligen avser med kategorin är *det diskurslösa* - i betydelsen obeskrivbara, icke rekonstruerbara - *historiska faktumet William Beckford*.<sup>9</sup>

Det är inte möjligt att komma åt författarskapet på den här nivån. Vi kan tala om det, *skriva* om det (eller snarare skriva *om* det) men de processerna omskarar vår uppfattning om faktumet till en litterär diskurs - en *fiktio*n som i min framställning, vilket vi snart kommer att märka, snarare hamnar i den tredje kategorin. *William Beckford är död*. Hans texter och texterna om honom är allt som markerar livet som var.

Skillnaden mellan det diskurslösa historiska faktumet Beckford (kategori 1) och den textuella konstruktion ("*detta litterära jag*") som utgör kategori 2 kan något metaforiskt beskrivas som skillnaden mellan *kropp* (Beckford) och *corpus* eller text ("*Beckford*"). Min egen text, den här uppsatsen, skriver alltså in sig i den tredje kategorins diskurs. Jag skulle kunna försöka beskriva Beckford 'encyklopediskt', och göra anspråk på en sanningsenlig och objektiv beskrivning av hans liv.<sup>10</sup> Men vad skulle jag egentligen skapa? *En konstruktion*. Jag skulle komma att förgäves försöka beskriva kategori 1, Beckford, i den tredje kategorins diskurs.

### 2. Den självbiografiska konstruktionen, "William Beckford"

"För vem är det egentligen som träder in i dagdrömmarnas landskap?"<sup>11</sup>

Beckfords 'självbiografiska' texter – hans dagböcker, brev och spridda anteckningar – som de idag föreligger i manuskript, tycks antyda eller representera en räckta disparata händelser (fakta) som forskningen och biografien ser som sin uppgift att rekonstruera till en helhet, eller en begriplig samling fragment. Implicit i den strävan finns troligen en tanke om en eller flera inneboende tolkningsbara strukturer: delen bör i så fall utgöra ett mikrokosmos, som speglar det makrokosmos som livet-verket utgör. Dokumentens 'inneboende sanningsanspråk' – deras karaktär av vittnesbörd eller bekännelsestext, den status jag tillerkänt dem när jag

kallat dem 'självbiografiska' – blir alltså i någon mening avgörande för den tolkning eller den inramning som de består, för den tes de används som bevis för. En helhet (biografiskt alternativt litterärt organisk eller tematisk) kan självklart konstrueras än mer effektivt genom att flera delar, flera *fakta*, slås ihop i en sammanbindande deskriptiv diskurs där syftet (även om det inte är explicit) är att tillskriva dokumenten (fakta) ett slags kollektiv stringens eller konsekvens, en kontinuitet som tillfredsställer diskursens allmänna krav på något slags ordning.<sup>12</sup> Här möter vi Thomas Olssons tankefigur det "estetiskt meningsfulla författarlivet" som ett slags konstituerande princip för diskursen, för *konstruktionen av ett sammanhang*.

Det här kan naturligtvis ses som truismer. Så är det ju: forskningens uppgift är att bringa något slags ordning i det synbara kaos som texterna, källmaterialet, utgör. Biografins uppgift är att rekonstruera livet som en läsbar diskurs. Men *forskningen* (om än inte alltid biografen) har ju samtidigt att ta ansvar för den vetenskapliga diskurs den skriver in sig i, och som stöper ett faktiskt innehåll (en kanoniskt stadsfäst samling av fakta) i en form som egentligen konstruerar – och aldrig *rekonstruerar* – en helhet.

Men den ursprungliga diskursens delar (källmaterialet, med snart utläsbara 'öar av enskilda händelser') måste behandlas som delar i ett *litterärt* material. Skrivakten är avslutad, och *läsakten* återstår. Vilka läsanvisningar, vilka teser, ska tillåtas styra läsningen?

Det är knappast möjligt att möta ett källmaterial utan att på förhand ha bildat sig ett antal olika uppfattningar om det. Dessa uppfattningar kan vara av varierande art, men låt oss förutsätta en uppsättning med sinsemellan olika förhandsinställningar som ser ut ungefär så här: 1) 'författaren till dessa texter är *sig själv* här, speglar sitt psyke, medvetet eller omedvetet, i texternas komplexa väv'; 2) 'texterna utgör ett explicit/implicit bekännelsematerial och bör filtreras genom de kunskaper vi besitter om författarens liv: materialet som kan utvinnas ur utredningen supplerar livet, biografen, och bekräftar eller förkastar de historiografiska diskurser vi tidigare upprättat och de teser vi valt att driva'; 3) 'källmaterialet, texterna, är ett tveksamt material, här har författaren valt att dölja eller förvrida sanningen; det är endast genom ett ytterst grannliga dechiffreringsarbete som den bakomliggande sanningen kan avtäckas, *sanningen som döljer sig i den asymmetriska läsningen vilken avslöjar författarens egentliga, bakomliggande agenda*'. Dessa tre exempel på läsarter förhåller sig alla till en tanke om *det biografiska livet som mönster för texten*.

Men hur ser då egentligen källmaterialet ut? Brev, till exempel, är ju en mycket speciell retorisk genre med både sannings- och subjektivitetsanspråk, där jaget ofta talar till (eller snarare imiterar samtalet med) duet på ett (åtminstone i det slutande sjuttonhundratalet) 'retoriskt otvunget' sätt. Signaturen (i det här fallet "William Beckford", eller "Beckford", eller "William") tycks garantera brevens 'självbiografiska autencitet'. Men vilket jag är det som talar? Vem är det således

som träder in i dagdrömmarnas landskap och rapporterar från platsen bortom? Låt oss se närmare på ett av dessa 'självbekännelsens dokument'.<sup>13</sup>

To Mr. Cozens  
Fonthill March 13th 1780

I am become wild and timid as a stag, long used to roam in the recesses of a forest. I start when a Frengui presents himself; and, plunging into my solitudes, remain silent and fearful, till he is gone out of my sight. The news of the world affects me not half so much as the chirping of a sparrow, or the rustling of withered leaves. What care I, who pass my mornings in groves and my evenings in a quiet cell, whether this ship be taken, or t'other escape, provided the rout of Frenguis squabble at a distance! Ambition, at present lies dormant in my breast, and far from envying the triumphs of others, I exult in my happy, tho inglorious leisure. I wish not to eclipse those who retail the faded flowers of parliamentary eloquence. My senate house is a wood of pines, from whence on a misty evening, I watch the western sky streaked with portentous red, whilst awful whispers amongst the boughs above me, foretell a series of strange events and melancholly times. The blast plays in my hair as I sit on this lonely eminence and chills my hand whilst it traces the name I adore. Perhaps I may never see the one who bears it, again! – that cruel possibility dims my eyes with tears, and in these sad moments I droop, like those languid flowers, oppressed with heavy rain, which Virgil describes; unable to implore consolation – You can comprehend this mute and almost unaccountable sorrow; this deep dejection (if I may be allowed the term); — you can abandon yourself, like me, to its influence. —

Det första som möter läsaren är *tre mimetiska markörer*. Den angivna adressaten, "Mr. Cozens", uttolkas av den biografiskt infärgade läsaren som Alexander Cozens (1717-1786), associerad med Beckford som dennes teckningslärare, och, enligt den biografiska traditionen, Beckfords närmast förtrogne. Alltså kan adressaten ytligt sett sägas garantera brevets höga sanningshalt: det intima tilltalet garanterar budskapets närhet till jaget. Brevet anges vara skrivet vid Fonthill, Beckfords hem (ett faktum som kan sägas göra den i det här brevet frånvarande signaturen onödigt, så starkt förknippas traditionellt Beckford med Fonthill), och tidpunkten anges noggrant till den 13 mars 1780.

*Adressat, plats och datering*: sammantagna utgör dessa markörer ett slags dokumentär läsanvisning. Läsarten som förutsätts i enlighet med genrens konventioner är självbiografisk eller biografisk.<sup>14</sup> Vilka uttryck skulle en sådan analys ta sig? Kanske skulle kritikern poängtera Beckfords allusioner på den tilltänkta men snart havererade politiska karriären ("those who retail the faded flowers of parliamentary eloquence"), och hur dessa, närmast i ett slags tillgjord protest, knyts till ett Rousseauskt tema ("My senate house is a wood of pines"). De litterära allusionerna i övrigt (Ossians sånger, det klassiska litterära arvet, de orientalistiska inslagen) skulle kunna sägas beskriva gränserna för Beckfords litterära smak och beläsenhet. De inledande frasernas metaforiska spel med roller, världsföraktarens position, kunde tänkas spegla utanförskapet och känsligheten hos den unge författaren. Den djupa samhörigheten med adressaten, Cozens, kunde explicit beläggas i slutraderna ("You can comprehend", "like me") och implicit utläsas genom omnämmandet av Beckfords hemliga kärlek ("the name I

adore”, biografiskt förstådd som den unge pojken William Courtenay). Den biografiska eller självbiografiska läsarten extraherar ur källmaterialet ett biografiskt författarjag, ”William Beckford”, som i allt väsentligt sägs spegla den historiske personens handlingar och tankar.

Läsaren märker att jag redan nu skrivit fram en variation av den tredje kategorins diskurs. Men denna läsart (som är liktydig med det vanliga privatbrevets förväntade förståelsehorisont) kan ersättas av en annan. De mimetiska markörerna kan ses som brickor i ett retoriskt spel med litterära identiteter, som de första dragen i ett spel där de tydligaste elementen är biografiska/självbiografiska, men där helheten (elementens sammansättning, deras retoriska skrud om man så vill) är litterär, *fiktionsskapande*. Jaget som då framträder på biografins bekostnad är ett annat än det historiska jaget, är ett annat på grundval av *att texten villkorlöst skapar litteraritet av liv*.<sup>15</sup>

Knappast alla brev som har Beckfords signatur kan sägas motivera denna något radikala texttolkning. De brev som är aktuella hänför sig alla till en ganska begränsad period i författarskapet (fram till ungefär 1783), och är adresserade till ett fåtal korrespondenter. Den avgränsningen är förstås till viss del biografisk (jag väljer att läsa adressaterna som ett slags kronologiskt-genealogiska, biografiska läsanvisningar) men kan också motiveras genom den mycket speciella litterära stil som genomsyrar just dem – det nyss citerade brevet är ett ganska typiskt exempel på den stilen. Här är inte platsen att analysera breven i detalj (en stilistisk-retorisk analys får vänta) men jag ska tillåta mig en utvikning till det uttalat skönlitterära källmaterialet. För Beckfords ”Beckford”, Beckfords ”William”, är i högsta grad *en litterär skapelse*:

I happened accidentally to open my Casement: the Moon shone bright in the clear Sky illuminating the Mountains. I stole away silently from the gay circle of Company and passing swiftly the Garden of Flowers, the Orange trees and the Grove betwixt the House and the Rocks set my feet to some steps cut in their solid sides. Luckily I had mounted the hundred steps which led to the first flat Crag of the Mountain before a dark grey Cloud fleeting from the North veiled the Moon and obscured the light which conducted me. What could I do! the steps were too steep, too precarious, too irregular, to descend in darkness; besides, tho' darkness may prevail for a moment light will soon return; I must not despair; so folding my arms I sat patiently on a stone which time had smoothed with moss.<sup>16</sup>

Texten som citatet är hämtat ifrån, av Beckford själv benämnd *The Long Story* eller *The Central Story* (men mer känd som *The Vision*), är ett längre oavslutat prosafragment från sent 1770-tal. Det är alltså inget brev. Jaget är här, kan tyckas, delvis ett annat än det som mötte oss i brevet. Subjektet som berättar, det jag som etablerar sin existens i det första ord som manuskriptet uttrycker, är inte ett brev-jag, där ett försiktigt och privat tilltal skapar en intimitetens lågmälda diskurs. Jagets berättelse anknyter här snarare till andra litterära traditioner än till samtalets brevkodifiering: vaga genrebeteckningar eller stilmodus som *bekännelse*, *inre monolog*, *drömallegori* eller *drömsekvens* kunde kanske bättre beskriva

det helhetsintryck som texten förmedlar.

Men ändå: *det intima tilltalet är inskrivet i en brevets fiktion*. Manuskriptet är explicit dedicerat till Alexander Cozens, och ursprungligen skickat till denne bokstavligt talat *i ett brev*. Breven som omger och omtalar manuskriptet förser det med just den biografiska eller självbiografiska reflektion som antyds i jagets subjektscentrerade monolog:

Geneva, De. 25th, 1777

What may very well be called a Dedication.

You ought to be extremely cautious to whom you show the long Story, for certain I am the greatest number of readers would despise, ridicule or make neither head nor Tail of it. They would probably exclaim – what can these high flown descriptions of Grottos and Glittering Forms and Beings and Bramins mean! and the Dwarfs too – a charming set of little Fellows who to use a Newmarket expression are literally got down in the *Devil's Ditch and nowhere*.

All that concerns the Sanctuary is too *solemn* and *sacred* to be prophaned. The subject is very grave and serious. When I reflect that you see and feel the Scenes and the actions I describe, their being concealed from eyes in general does not at all concern me. It is to you then that I deliver up my work, and it is in your Bosom that I deposite it... Your approbation is to me the approbation of a Multitude. It is all I desire and all I seek for in venturing to commit to writing the inspirations of my Fancy, those pleasing Dreams in which perhaps consists the happiest moments of the Life of

WILLIAM BECKFORD<sup>17</sup>

Det centrala ordet i brevet är ”perhaps”, som något vinklat (och genom en programmatisk ‘fällsning’) kan tillåtas representera den glidning som den biografiska läsarten lägger till texten. *Kanske* är manuskriptets subjekt samma som brevets, *kanske* är jaget William Beckford, *kanske* är jaget – ”William Beckford”. Osäkerheten är inskriven som ett villkor för ramfiktionen, för självbiografins diskurs. Men är självbiografi rätt ord? Vilka mekanismer är egentligen satta i spel i läsningen av källmaterialet?<sup>18</sup>

Källmaterialet måste självklart läsas för att uppfattas, för att kunna tolkas. Alltså är det subjekt som framträder, oavsett om det naivt uttyds som William Beckford eller mer försiktigt som ”William Beckford”, en dubbel konstruktion: jaget är skapat av William Beckford (kategori 1), men läst och sammanfogat av forskaren, kritikern, biografen (kategori 3). Signaturen ger forskaren skäl - men knappast rätt - att hävda textens självbiografiska status, men döljer samtidigt den ‘roman’ som skapas i läsakten, den fiktiva litterära *text* som projicerar ett jag, en *William* (så som jaget i *The Vision* skrivs William),<sup>19</sup> en den konstnärliga gestaltningens estetik-litterära persona: ”William Beckford”.<sup>20</sup>

När Tomasjevskij beskriver Voltaires och Rousseaus ‘biografiska legender’ gör han det på ett sätt som kan tyckas ge ett slags formel också för ”Beckford” [min kurs.]:

[...] tanken på att deras liv utgjorde en ständig spegel för deras verk tvingade dem å ena sidan att i livet iscensätta episka motiv och å andra sidan att skapa *en konstgjord biografisk legend*

åt sig själv [sic] till vilken de omsorgsfullt utvalde vissa verkliga eller påhittade händelser. I en biografi över denna typ av författare är Ferney eller Jasnaja Poljana obligatoriska, vallfärden är obligatorisk, liksom förbudet från Sorbonne eller Synoden.<sup>21</sup>

Även om Tomasjevskij vidhåller att det snarast är *författaren själv* som, genom sitt liv, iscensätter episka motiv – något vi bör ta med en nypa salt eftersom just *iscensättningen* i själva verket är en metafor för den historiografiska tillbakablick som biografen/forskaren lanserar som *rekonstruktion* – ger han ramar för ett mer självständigt synsätt på den *biografiska legend* som skapas; inte, som han antyder, i skrivakten (i skapandet av den andra kategorins texter) utan i läsakten, i *'omskrivningen'*.

Jag har redan övergivit källmaterialets "William Beckford" – analysen av detta litterära jag får anstå – och börjat skriva fram analysen av den tredje kategorins funktioner. Låt mig ändå summera några iakttagelser kring den andra kategorin:

1) Källmaterialets ('de självbiografiska manuskriptens') litterära jag, dess *subjekt*, är en "William Beckford", det vill säga kan *betraktas* som ett litterärt subjekt – inte en absolut återspeglning av en historiens sanna ('den köttslige') William Beckford.

2) Källmaterialets övriga explicita 'sanningsanspråk' (eller snarare de sanningsanspråk som vi som läsare tillskriver dem) kan sammanfattas i några retoriska fixpunkter som beskriver texternas egentliga fokus: *tiden*, *platsen* och speglingen mellan ett *jag* och ett *du*.<sup>22</sup> *Platsen* och *jag-du* speglingen är tydligast, och avslöjar mest öppet kontextens spel med verklighet, avbildning, illusion, och så vidare. *Jaget* och *platsen* konstrueras som narrativa fokus i det 'självbiografiska' materialet. Någon 'självbiografi' är det dock i själva verket knappast fråga om, och de eventuella sanningsanspråk som texterna etablerar refererar i första hand till en *fiktions* logik, och utgör *en diskurs med emblematiskt utnyttjade, mimetiska markörer*. "Fonthill", textens plats, är inte ekvivalent med Fonthill, Beckfords hem; "Beckford" inte ekvivalent med Beckford.

Den retoriska drivkraft som etablerar mytologisk-legendariska mönster i texterna antyder *en* läsart (en biografisk eller självbiografisk), men förutsätter också förekomsten av en *annan*. Ytan, mimetiskt förknippad genom diverse markörer med ett slags uppfattning om en 'verklighet', döljer de fiktiva mönster, *de retoriska strategier*, som egentligen strukturerar och definierar texterna.

Med utgångspunkt i Tomasjevskijs ord om de omsorgsfullt utvalda händelser som sammantagna formar den biografiska legend varmed författarskapet beskrivs kan vi ganska enkelt framkalla ett biografiskt-fiktivt stoff vars *litterära* funktion (dess funktion i det 'självbiografiska källmaterialet') skiljer sig från dess *biografiska*.



### 3. Den biografiska och kritiska konstruktionen "William Beckford"

Biografens sätt att möta och tolka källmaterialet är ofta förrädiskt enkelt. "Moderne biografer", skriver Nils Axel Nissen, "bruker liten tid på å rettferdiggjøre sin eksistens eller å problematisere sin virksomhet. [...] Biografier trenger intet forsvar i den senkapitalistiske verden der de kjøpes og leses i et antall som langt overgår enhver annen genre med vitenskapelige pretensjoner [...]".<sup>23</sup> Också den litterära biografien (som ger uttryck för vetenskapliga ambitioner) undviker ofta att problematisera sin metodik. Denna kan förstås skifta – hur som helst är den biografiska diskursens natur ändå litterär, antingen implicit (vilket är vanligast) eller explicit (ovanligast). Den explicit litterära biografien (eller, i Kristian Hvidts ord, den "litterære romanbiografi")<sup>24</sup> skriver kanske snarare in sig i en 'dokumentär' romantradition (i Beckfords fall vill jag återkomma kort till denna typ i den fjärde kategorin) och utgör knappast något problem. Svårare, mer osäkert definierat, är den implicit litterära biografiska diskursens oproblematiserade förhållningssätt till sitt källmaterial, ett förhållningssätt som glider över komplexa retorisk-estetiska mönster till förmån för en enklare, mer oreflekterad *efterhandskonstruktion* av ett liv.

*Den biografiska legenden*, en biografins kanoniserade form om man så vill, är det narrativa skelett som medvetet eller omedvetet bildar stommen för skildringen av (sammanställningen av) livet.<sup>25</sup> Anekdotiska kanoniserade detaljer vävs samman med förklaringar, tolkningar, utläggningar och beskrivningar i syfte att presentera en helhet. Helheten kan därför också *brytas ner* i sina urprungliga beståndsdelar (dess "öar av enskilda händelser"). Det är tacksamt, om än kanske inte helt korrekt, att benämna dessa enskilda händelser (skeenden, ögonblick, eller vad det må vara) efter Barthes term *biografem*.<sup>26</sup> Framskrivandet av en *biografemens sekvens* (en allmän, kanoniserad sekvens till skillnad från Barthes mer privata) skulle kanske ge den biografiska diskursen just den kritiska distans som källmaterialet förtjänar och, på ett djupare plan, kräver.

Fonthill – det geografiska fokuset för Beckfordbiografins historiografiska diskurs – har tillåtits styra läsningarna av källmaterialet i så hög grad att *platsen* kan sägas utgöra just ett sådant centralt biografem i både forskningen och biografien. I den tidigare citerade artikeln ur *Encyclopedia Britannica* (jfr not 10) förekom Fonthill flitigt, och framstår tydligt som ett av tre grundläggande teman i skildringen av Beckfords liv och verk varefter de prototypiska biografemen grupperar sig. De andra två, vid sidan av Fonthill, kan summeras i två satser hämtade ur samma artikel: "eccentric English dilettante, author of the Gothic novel *Vathek* (1786)". Med andra ord kan dessa tre teman uttryckas så här:

*plats, geografi* FONTHILL

*egenskaper* ECCENTRISK DILETTANT

*handlingar, litteraturhistorisk pregnans* FÖRFATTARE TILL VATHEK OCH ANDRA VERK

Fler teman skulle antagligen kunna formuleras, men dessa tre täcker ganska väl in det spektrum av biografem (av 'öar av enskilda händelser', av ögonblick, av anekdoter) som skapar dem (eller omsluter dem). Det vore ganska enkelt att teckna ett slags biografemens släkträd utifrån ett enstaka tema. Så skulle anekdoterna om Beckfords konstnärsskap (ex. *Vathek skrevs på tre dygn; den unge Mozart gav den unge Beckford pianolektioner*) hänföra sig till det kanoniserade temat "author of the Gothic novel *Vathek*" (för annars vore de av perifer betydelse för den biografiska diskursen, det är *den litteraturhistoriska pregnansen* som skänker dessa biografem historiografisk mening). Berättelserna om Beckfords leverne (ex. *Beckfords mytomspunna förmögenhet; Beckfords homosexualitet*) skulle något bångstyrigt inrätta sig under det kanoniserade eufemistiska temat "eccentric English dilettante". Och alla anekdoter om Fonthill (ex. *den höga, förbjudande muren kring ägora; Fonthills fall*) skulle gruppera sig under *platsens* tema, platsen som "[...] ett emblem, en markör för inre exil, för frid, för självald isolering; platsen för och stormens öga i transen, meditationen, drömmen och mardrömmen. [...] som den fiktiva utgångspunkten för drömmen och resan, platsen där kompassnålen tillåts darra, eller vilt snurra."<sup>27</sup>

I en komprimerad form, som här ovan, framstår biografemen tydligast. Utskrivna, *expanderade*, blir de metodiskt otydligare i konturerna, förlorar ett slags 'allmängiltighet' och närmar sig då Barthes mer privat definierade biografemskisser.<sup>28</sup> Men bägge formerna är användbara. Ett uttryck för den komprimerade biografemformen är den *kronologi* som ibland bifogas forskningen eller biografien. Så här kan det till exempel se ut (och jag väljer den mig veterligt kortaste men ändå 'kompletta' kronologin):<sup>29</sup>

#### *Chronology*

- 1760 29 September; birth of William Beckford
- 1770 Death of Alderman Sir William Beckford, his father
- 1778 First meeting with William (Kitty) Courtenay
- 1779 Autumn; first meeting with his cousin, Louisa Beckford
- 1780 Grand Tour. Friendship with the first Lady Hamilton
- 1781 Coming of age
- 1782 Composition of *Vathek*
- 1782 Death of first Lady Hamilton
- 1783 May; marriage to Lady Margaret Gordon
- 1785 Birth of daughter, Maria Margaret Elizabeth
- 1786 Birth of daughter, Susan Euphemia
- 1786 Death of his wife, Lady Margaret
- 1791 Death of his cousin, Louisa Beckford
- 1793 First instructions to Wyatt for building a Gothic ruin
- 1794 Visit to monasteries of Alcobaça and Batalha
- 1798 Death of his mother, Lady Maria Beckford
- 1800 Christmas; house party for Lord Nelson
- 1802 Takes up permanent residence in Fonthill Abbey
- 1810 Marriage of younger daughter to Marquess of Douglas and Clydesdale
- 1811 Marriage of elder daughter to Lt. Col. James Orde

- 1812 Completion of Fonthill Abbey
- 1813 Death of James Wyatt
- 1818 Death of elder daughter
- 1823 Sale of Fonthill; move to Bath
- 1825 21 December; collapse of Fonthill Abbey
- 1825 Erection of Lansdown Tower
- 1844 2 May; death

Det är tydligt vilket övergripande tema som tillåtits styra utformningen av den här kronologin. De kort formulerade biografem som förekommer koncentreras huvudsakligen kring Fonthill (boken där kronologin är tryckt är en arkitektonisk studie över Beckfords mytomspunna hem). Vissa biografem är alltså specifikt 'arkitektoniska': "First instructions to Wyatt for building a Gothic ruin", "Takes up permanent residence in Fonthill Abbey", och "Completion of Fonthill Abbey". Andra biografem spänner över mer än det grundläggande temat *platsen*: "Christmas; house party for Lord Nelson", till exempel, sorterar även in under temat *egenskaper* – i en expanderad form är just detta korta biografem ett strålande anekdotiskt exempel på Beckfords eccentrica beteende, och på hans enorma förmögenhet.<sup>30</sup>

Men hur infattas dessa biografem i den historiografiska diskursen?

Den kanoniserade samlingen av biografem som forskningen och biografen närmast tvångsmässigt repeterar (för även den mest abiografiska studie av Beckford måste, åtminstone implicit, ta ställning för eller emot den flora av Beckfordiana, av *biografem*, som till viss del strukturerat tidigare forskning) konstruerar ett *schema för beskrivningen av författarskapet*. Detta schema *bestämmer* läsningen av författarskapet, *bestämmer* (som kanon) undersökningens gränser.

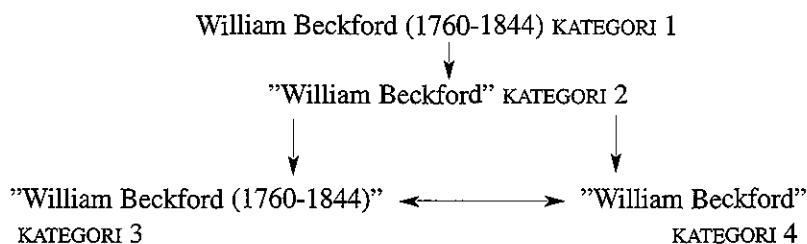
Alltså omformas biografemen till viss del efter det tematiska schema som de själva gett upphov till. Ett komprimerat, kanoniskt biografem omformas och expanderas till en förbestämd variation som förhåller sig till det valda biografisk-historiografiska temat, som "Fotografiet [...] till Historien".<sup>31</sup>

#### 4. Den skönlitterära konstruktionen, "William Beckford"

Så slutligen några korta rader om den fjärde kategorin: *författarskapets biografi som skönlitterärt stoff*. "Beckford" förekommer förhållandevis ofta som en skönlitterär figur i romaner – säkert mer i kraft av färgstarka och livaktiga anekdoter (i kraft av biografemens styrka) än av de texter den biografisk-historiografiska diskursen "William Beckford 1760-1844" representerar. Ett tydligt exempel ges i Susan Sontags roman *The Volcano Lover* (1992).<sup>32</sup> Boken, som 'handlar om' Sir William Hamilton (1730-1803), Beckfords släkting och vän – eller, för att vara konsekvent, "Sir William Hamilton" – är ett explicit exempel på hur den fjärde kategorins diskurs, liksom den tredje, kan skapas genom att stoff från *både* kategori 2 och kategori 3 används. Sontags egna kommentarer kring verkets konception, och dess sanningsanspråk, är intressanta och sannolikt ganska avslöjande:

My Cavaliere is Sir William Hamilton's double, a fictional character on whose behalf I have taken what liberties suited his nature, as I have with the other historical persons given their proper names. I wish to acknowledge the stimulation given by and information gleaned from the many modern historical studies and biographies as well as from memoirs and letters of the period.<sup>33</sup>

Samma konceptionsteknik har också använts för figuren "Beckford", som intar en central roll i romanen. Det är viktigt att poängtera att "Beckford" även som skönlitterär konstruktion (som en karaktär i en konstprosainramning) förblir en figur med historiografisk signifikans (med 'encyklopediska konnotationer'): och även om den fjärde kategorins diskurs väljer en annan textstrategi (en explicit *litterär*, fikcionaliserad) än den tredje, befinner den sig ändå lika nära – eller långt ifrån – källmaterialet (2) och det historiska faktumet (1) som den tredje kategorins diskurs gör. Vi får således ett preliminärt schema som skulle kunna se ut så här, där pilarna beskriver de olika kategoriernas förhållande till varandra:



*Den litterära romanbiografen* (Hvidts genrebeteckning återigen) skiljer sig alltså huvudsakligen från den biografiska och vetenskapliga diskursen genom sitt *fiktionsanspråk*, genom sitt medvetna eller omedvetna och uttalade eller outtalade syfte att konstruera en faktabaserad *fiktion*.

### Sammanfattning

Hur kan ett författarskap beskrivas?<sup>34</sup> Om vi till att börja med utesluter just den *potentiella* beskrivningsform som den här uppsatsen inledningsvis efterlyste, så framstår fyra kategorier väl täcka de olika former av diskurs som ett historiskt definierat, litterärt-biografiskt forskningsobjekt – *ett författarskap* – faktiskt beskrivs med, eller syftar mot. Den första kategorin, 'sanningen bakom'

#### DET DISKURSLÖSA HISTORISKA FAKTUMET/HÄNDELSEFÖRLOPPET<sup>35</sup>

är ingen beskrivning, men frasen avser att beskriva gränserna för *det som kategori 2-4 på olika sätt försöker rekonstruera*. Kategorin beskriver vad man mycket naivt skulle kunna förklara som 'författaren' och jag valde alltså att låta författarnamnet, supplerat av det encyklopediskt imiterande årtalsparet födelsedatum-

dödsdatum, representera just det som egentligen är omöjligt att återskapa. Till denna kategori ges inget tillträde: 'språket studsar mot dödens port'.

Den andra kategorin, 'källmaterialet', 'vittnesbörden', 'det självbiografiska materialet',

#### DEN "SJÄLVBIOGRAFISKA" KONSTRUKTIONEN

är den tredje och den fjärde kategorins ursprung. Den här kategorin beskriver författarskapet som ett litterärt subjekt, möjligtvis (som i ett spel) som en litterär mask: kategorin representerar *det material vars signatur* (även om den sammanfaller med namnet på 'författaren') *inte garanterar någonting annat än det fortsatta autonoma textuella spelet med litterära identiteter*.<sup>36</sup>

Den tredje kategorin beskriver, som figuren ovan visar, en ny nivå: diskursen är uttalat deskriptiv, och avser att beskriva antingen kategori 1 (då i en naiv mening) eller, i bästa fall, kategori 2. Den tredje kategorins diskurser,

#### DEN BIOGRAFISKA OCH DEN KRITISKA KONSTRUKTIONEN AV FÖRFATTARSKAPET/"FÖRFATTAREN"

skriver in sig i huvudsakligen två fåror. Här möts och kontrasteras *forskningens kritiska eller vetenskapliga diskurs* och *biografins vetenskapliga eller populära diskurs*.<sup>37</sup> *Sanningsanspråket* (den uttalade eller outtalade viljan att presentera en sann bild av, eller en riktig 'rekonstruktion' av, forskningsobjektet) ger diskursen (både den vetenskapliga och den biografiska) dess särprägel och döljer den ofta omedvetet diskursskapande, historiografiska, omskrivande och *konstruerande* akt som syftar till att presentera en helhet, en kontinuitet. Det är här som den *biografiska legenden* konstrueras, det är här som de biografiska anekdoterna (*biografemen*) etableras och traderas.

Den fjärde kategorins diskurs,

#### DEN SKÖNLITTERÄRA KONSTRUKTIONEN AV "FÖRFATTAREN" SOM LITTERÄR FIGUR

eller, som tidigare formulerat, den "litterære romanbiografi",<sup>38</sup> är en uttalat fikionaliserad framställning där 'författaren' figurerar som skönlitterär karaktär – här är alltså inte alla författarskap aktuella (men förvånande många) – och medverkar i en diskurs som ofta synbart distanserar sig från det diskurslösa historiska faktumet (jfr Sontags kommentar, "a fictional character on whose behalf I have taken what liberties suited his nature" – ett slags 'författarens dubbelgångare').

Kategori 3 försöker *återskapa* och kategori 4 *omskapa* det diskurslösa historiska faktum (kategori 1) som kategori 2 kan tyckas representera. *Biografemet* är det grundmaterial eller stoff som kategori 3-4 formerat i *teman*. Ett visst antal teman kan sägas definiera ett författarskaps biografisk-diskursiva gränser. Den *biografis-*

*ka legenden* är alltså sammansatt av ett visst antal biografem intuitivt grupperade efter ett visst antal kanoniserade teman:

ett visst antal traderade  
BIOGRAFEM  
formerade efter ett visst antal kanoniserade  
TEMAN (ÖVERGRIPANDE TEMATISKA FÖRHÅLLNINGSSÄTT TILL BIOGRAFEMEN)  
som sammantagna utgör en mer sammansatt, narrativ  
BIOGRAFISK LEGEND ('BERÄTTELSE OM 'FÖRFATTARENS' BIOGRAFI')

Strängt taget beskriver den här "figuren" ett forskningskritiskt metodiskt verktyg. Och kanske är det just det som sammanfattningen måste mynna ut i: behovet av ett kanondistansnerande, kanondestruerande, textualiserande och analyserande förhållningssätt till den biografisk-historiografiska diskursens olika yttringar. Här har jag gett ett förslag till *en* modell vilken skulle kunna användas just i det uttalade syftet att söka göra sig fri från de kanoniserade teman, från de biografiska ruttmönster, som forskningen etablerat och som möjliggörs av (och till viss del förutsätts i) begreppet 'författarskap', och i begreppet *den litterära traditionen*.

## NOTER:

<sup>1</sup> För en mer ingående forskningsöversikt jfr Dick Claésson, *William Beckford av Fonthill, Wilts., 1760-1844. En forskningsöversikt*, Litteraturvetenskapliga institutionen, Göteborg, Meddelanden nr 17, 1995.

<sup>2</sup> Frasen är hämtad från titeln på den prototypiskt oproblematiserade, men forskningsmässigt centrala volymen *The Life and Letters of William Beckford of Fonthill (Author of "Vathek")*, av Lewis Melville, New York 1910.

<sup>3</sup> Jfr Boris Tomasjevskij, "Litteratur och biografi" (1923), i *Modern litteraturteori*, del 1, red. av Claes Entzenberg och Cecilia Hansson, Lund 1992, s. 38.

<sup>4</sup> *Notes & Queries*, vol. 242, No. 2, June 1997, s. 214.

<sup>5</sup> Denna passage och en handfull fler citeras flitigt i Beckfordforskningen som centrala för läsningen av verken. Skillnaden mellan felläsningen ("Dream") och den korrekta läsningen ("Queen") kan förefalla marginell, men sett ur en Beckfordforskares perspektiv är det en väsentlig skillnad. "Dream" skulle tillåta en tydligare semantisk koppling till estetikens som ligger till grund för Beckfords reseskildring *Dreams, Waking Thoughts and Incidents* (1783). Kopplingen skulle ge emfas åt en påstådd *estetisk kontinuitet* i Beckfords texter.

<sup>6</sup> Denna analys skulle ligga väl i linje med det som Thomas Olsson definierar som driften att skriva fram "det estetiskt meningsfulla författarlivet". Jfr Thomas Olsson, "Det estetiskt meningsfulla författarlivet – en litteraturvetenskaplig tankefigur", i *Samlaren*, årg. 110, 1989, s. 27-37.

<sup>7</sup> Jfr M.C. Beardsley och W.K. Wimsatt, "Det intentionala felslutet" (1954), i *Modern litteraturteori*, a.a., del. 1, s. 115-130.

<sup>8</sup> Jfr Seymour Chatman, *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film* (1990), Ithaca and London 1993, s. 88: "[...] quotation marks to stress these as signifiers, not signifieds".

<sup>9</sup> Jfr också Sigrid Combüchen, *Byron. En roman* (1988), Stockholm 1990, s. 195 [min kurs.]: "–Inte heller den dokumentära skildringen, sade tandläkare Link (just då herr Hazell kom tillbaka), är mer än en tolkning. Om sanningen är solen och vi är jorden, då är vår uppfattning av ljuset den solbelysta planetens. Våra ögon tål inte se solen bar. Tålde de det skulle de i alla fall inte kunna beskriva vad de ser. Däremot kan vi utmärkt väl betrakta och beskriva vad som kommer i solstrålarnas väg, ett slags tysta skuggor av ljus är ju själva vårt seende. Jag utnyttjar de här autentiska dagböckerna därför att de visar mig detaljernas kraft och därför att de lär mig tillverka detaljer. De för mig inte en meter närmare solen. –*Enda sanningen om den här "solen"*, muttrade Rupert åt Eric Watson, är innehållet i baronens kista, numera."

<sup>10</sup> Jfr till exempel "Beckford, William", *Britannica Online* [Internetversionen av *Encyclopedia Britannica*], <<http://www.eb.com:180/cgi-bin/g?DocF=micro/59/6.html>> [27 november 1997]: "Beckford, William (b. Sept. 29, 1760, London, Eng.--d. May 2, 1844, Bath, Somerset), eccentric English dilettante, author of the Gothic novel *Vathek* (1786). Such writers as George Gordon, Lord Byron, and Stéphane Mallarmé acknowledged his genius. He also is renowned for having built Fonthill Abbey, the most sensational building of the English Gothic revival. Beckford was the only legitimate son of William Beckford the Elder, twice lord mayor of London, and was the heir to a vast fortune accumulated by three generations of his Beckford ancestors, who were sugar planters in Jamaica. His mother was descended from Mary Stuart. He was a precocious child, and his natural talents were given every encouragement. At five he received piano lessons from the nine-year-old W.A. Mozart. He also received training in architecture and drawing from prominent teachers. He inherited his fortune in 1770, upon the death of his father. In 1778, after a period of travel and study in Europe, Beckford returned to England, where he later met the 11-year-old son and heir of Viscount Courtenay, a boy for whom Beckford felt strong romantic (but probably not sexual) attraction. Following a lavish three-day Christmas party held in the boy's honour at Fonthill, Beckford conceived the story of the caliph Vathek, a monarch as impious as he is voluptuous,

who builds a tower so high that from it he can survey all the kingdoms of the world. *Vathek* challenges Mohammed in the seventh heaven and so brings about his own damnation and his banishment to the subterranean kingdom ruled by Eblis, prince of darkness. Completed in outline in three days and two nights, the tale was written in French during the first four months of 1782, in all the gaiety of a London society greeting the inheritor of a fortune. A protégé of Lord Chancellor Thurlow, with a seat in the House of Commons, and married to the beautiful Lady Margaret Gordon, Beckford was expecting to be elevated to the peerage in December 1784. In the autumn of that year, scandal broke when he was charged with sexual misconduct with young Courtenay. Reports of the scandal were quickly spread, and, though Beckford's guilt was never proved, in mid-1785 he, with his wife and baby daughter, was forced into exile. In May 1786, in Switzerland, his wife died of puerperal fever after giving birth to a second daughter. About that time, Beckford also learned that *Vathek*, which he had given to the Reverend Samuel Henley for translation, would be published anonymously, with a preface in which Henley claimed that it had been taken directly from the Arabic. Beckford remained abroad for many years. From 1796, after his return to England, he devoted his energies to his Gothic "abbey" at Fonthill. His architect was James Wyatt, but Beckford himself supervised the planning and building of what became the most extraordinary house in England. He lived there as a recluse, collecting curios, costly furnishings and works of art and reading the library of Edward Gibbon, which he had purchased in its entirety. In 1807 the house's great central tower collapsed and was rebuilt. Beckford's extravagances forced him to sell his estate in 1822. The tower later collapsed again, destroying part of the building.

Beckford's literary reputation rests solely on *Vathek*. Though all agree that it is uneven and stylistically uncertain, the strength of its final image has sustained Beckford's reputation for more than two centuries. A classic among Gothic novels, the book is a masterpiece of fantastic invention and bizarre detail. Among Beckford's other published works are accounts of his travels, two parodies of Gothic and sentimental novels, and a journal, *Life at Fonthill, 1807-22*.

BIBLIOGRAPHY.

Biographies include Boyd Alexander, *England's Wealthiest Son* (1962); and Brian Fothergill, *Beckford of Fonthill* (1979)."

<sup>11</sup> I kategori 2 definieras författarskapet handgripligt och konkret som *text*: spåren av en aktivitet, av en diskurslös historisk händelse, av William Beckford. Jag håller mig medvetet kvar på *författarskapets nivå* och väljer att fokusera på vilket sätt "det självbiografiska materialet" (brevet, dagböckerna, anteckningarna) förhåller sig till kategori 1:

William Beckford (1760-1844)

KATEGORI 1



"William Beckford"

KATEGORI 2

Pilen markerar en skapelseakt (en skrivakt) men också ett avbrott, en avgrund mellan kategori 1 och 2. Den första kategorin kunde inte *rekonstrueras*. Den andra kategorin är en textuell *konstruktion*.

<sup>12</sup> Jag kommer att återvända till det här resonemanget mer ingående när jag diskuterar kategori 3. Här aktualiseras förstas också Michel Foucaults *Diskursens ordning* (1971), Stockholm/Stehag 1993. Foucault talar om "författaren som princip för gruppering av diskurser" (s. 19), och fortsätter [min kurs.]: "Överallt runt omkring oss cirkulerar en mängd diskurser som inte får vare sig sin mening eller sin effektivitet av att tillskrivas en författare: vardagliga propåer som omedelbart utplånas, dekret eller kontrakt som behöver undertecknare men inte författare, tekniska bruksanvisningar som sprids anonymt. Men även inom de områden – litteratur, filosofi, vetenskap – där författarattribuering är regel ser man tydligt att den inte alltid spelar samma roll. Inom den vetenskapliga diskursens ordning under medeltiden var författarattribuering nödvändig, eftersom den var ett tecken på sanning. Ett påstående ansågs till och med få sitt vetenskapliga värde av sin upphovsman. Sedan 1600-talet har denna funktion undan för undan utplånats inom den vetenskapliga diskursen. Numera används den knappast till något annat än att namnge ett teorem, en effekt, ett exempel eller ett syndrom. Däremot har författarfunktionen ständigt förstärkts inom den litterära diskursens ordning och från ungefär samma tid. Om alla de berättelser, poem, dramer och komedier som man under medeltiden lät cirkulera i åtminstone relativt anonymitet frågar man numera varifrån de kommer och vem som skrivit dem; man kräver svar. *Man kräver att författaren garanterar enheten hos*



de texter på vilka man sätter hans namn, att han avslöjar eller åtminstone sitter inne med den dolda mening som genomströmmar dem och att han länkar sina texter till sitt privatliv, sina upplevelser och till den historia som sett dem födas. Författaren är den som ger fiktionens oroande språk dess enheter, dess sammanhållande knutar, dess inordning i verkligheten." (s. 19-20).

<sup>13</sup> William Beckford, MS. Beckford e.1 [Red Copy Book], s. 3-4. Manuskriptet citeras med vänligt tillstånd från Bodleian Library, Oxford.

<sup>14</sup> Så är det också som till exempel Melville väljer att läsa brevet – från det och från andra liknande brev kan han sägas försöka rekonstruera den unge Beckford: "the lad, now twenty years of age, moody, dreamy, indulging a vivid imagination, yet saved from morbidity by the keen sense of the ridiculous". Jfr Melville (1910), s. 75.

<sup>15</sup> Jfr Paul de Man, "Autobiography As De-Facement", i *The Rhetoric of Romanticism*, New York 1984, s. 69: "[...] are we so certain that autobiography depends on reference, as a photograph depends on its subject or a (realistic) picture on its model? We assume that life produces the autobiography as an act produces its consequences, but can we not suggest, with equal justice, that the autobiographical project may itself produce and determine the life and that whatever the writer does is in fact governed by the technical demands of self-portraiture and thus determined, in all its aspects, by the resources of his medium?"

<sup>16</sup> William Beckford, *The Vision. Liber Veritatis*, red. Guy Chapman, Cambridge 1930, s. 3.

<sup>17</sup> Brevet citeras ur Melville (1910), s. 41.

<sup>18</sup> Det vore mer korrekt, anser jag, att beskriva subjektet som ett *tilltalsperspektiv*, som ett *genrekrav*. Jfr till exempel Horace Engdahl, *Den romantiska texten. En essä i nio avsnitt*, Stockholm 1986, s. 29.

<sup>19</sup> Jfr *The Vision*, a.a., s. 6.

<sup>20</sup> Jfr Ulf Olsson, *Levande död. Studier i Strindbergs prosa*, Stockholm/Stehag 1996, s. 306: "När jag ändå menar att *Inferno* är en "roman" innebär det för det första att frågan om förhållandet mellan text och person lämnas oavgjord, för det andra att textens estetiska utformning betonas, trots att Strindberg vill gå emot en sådan läsart, samt för det tredje att romanen efter Michail Bachtin förstås som en öppen, oavslutad form, vilken också kan inrymma en "självbiografisk" roman, men utan att för den skull kopplat textens tolkning till upphovsmannens person."

<sup>21</sup> Tomasjevskij, a.a., s. 34.

<sup>22</sup> Jfr Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction* (1961), Chicago and London 1969, s. 138: "The author creates, in short, an image of himself and another image of his reader; he makes his reader, as he makes his second self, and the most successful reading is one in which the created selves, author and reader, can find complete agreement."

<sup>23</sup> Nils Axel Nissen, "Biografi och litteraturvetenskap: Står det till liv?", *Edda*, hefte 3/1997, s. 304.

<sup>24</sup> Kristian Hvidt, "Den historiske biografi – en spændingsfyldt genre", i *Att skriva människan. Essäer om biografien som livshistoria och vetenskaplig genre*, red. Sune Åkerman, Ronny Ambjörnsson, Pär Ringby, Stockholm 1997, s. 36.

<sup>25</sup> Ulf Olsson skriver efter Ulf Boëthius om en "mytologiserande kollektivroman", skapad av forskningen. Uttrycket förefaller passa även här, för att beskriva bilden av "Beckford". Jfr Ulf Olsson, a.a., s. 16.

<sup>26</sup> Jfr Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola* (orig. 1971; eng. övers., Baltimore and London 1997), s. 8-9: "For if, through a twisted dialectic, the Text, destroyer of all subject, contains a subject to love, that subject is dispersed, somewhat like the ashes we strew into the wind after death (the theme of the *urn* and the *stone*, strong closed objects, instructors of fate, will be contrasted with the *bursts* of memory, the erosion that leaves nothing but a few furrows of past life): were I a writer, and dead, how I would love it if my life, through the pains of some friendly and detached biographer, were to reduce itself to a few details, a few preferences, a few inflections, let us say: to "biographemes" whose distinction and mobility might go beyond any fate and come to touch, like Epicurean atoms, some future body, destined to the same dispersion; a marked life, in sum, as Proust succeeded in writing his in his work, or even a film, in the old style, in which there is no dialogue and the flow of images (the *flumen orationis* which perhaps is what makes up the "obscenities" of writing) is intercut, like the relief of hiccoughs, by the barely written darkness of the intertitles, the causal eruption of *another* signifier: Sade's white muff, Fourier's flowerpots, Ignatius's Spanish eyes." Jfr också Barthes, *Det ljusa rummet. Tankar om fotografiet* (orig. 1980; sv. övers., Värnamo 1986), s. 49: "[...] vissa biografiska drag [...] i en författares liv, förtrollar mig lika mycket som vissa fotografier. Jag har kallat dessa drag "biografem" och Fotografiet står i samma förhållande till Historien som biografemet till biografien."

<sup>27</sup> Dick Claésson, "Introduktion", i William Beckford, *The Transport of Pleasure. MS. Beckford d.10 (Fonthill Foreshadowed)*; utgiven och kommenterad av Dick Claésson), Meddelandeserien nr 21, Göteborg 1996, s. 14.

<sup>28</sup> Jfr Barthes (1971), a.a., s. 172 ff.

<sup>29</sup> H.A.N. Brockman, *The Caliph of Fonthill*, London 1956, s. 211.

<sup>30</sup> Jfr till exempel den exalterade 'rapporten' "Letter from a Gentleman, present at the Festivities at FOUNTHILL, to a correspondent in Town", i *Gentleman's Magazine* 1801, LXXI, pt 1, s. 206-208, 297-298; en skriftlig redogörelse (ett expanderat litterärt biografem) som kompletteras av ett visuellt biografem (ett kopparstick, "Lord NELSON'S Reception at FOUTHILL") där festligheternas sagoartade karaktär klätts i en månskenets och fackelljusets mytiska dräkt.

<sup>31</sup> Barthes (1980), a.a., s. 49.

<sup>32</sup> Jfr Susan Sontag, *The Volcano Lover. A Romance*, New York 1992.

<sup>33</sup> Ibidem. Anmärkningen står att finna på romanens copyrightsida, där den fått samsas med tryckort- och förlagsuppgifter, katalogiseringsinformation, källhänvisningar för bildmaterialet, och så vidare.

<sup>34</sup> Som sammanfattning väljer jag att lyfta blicken från *exemplet "Beckford"* och istället försöka mer allmänt extrahera en modell för de former av beskrivning, de diskurser, varmed ett författarskap *beskrivits*, varmed ett författarskap *uppfattats*. Modellen inbegriper också det kritiska, distansskapande (medvetet textskapande) verktyg som termen *biografem* kan utgöra. Jag har modifierat Barthes term något, givit den en struktur att ingå i. Men i huvudsak ansluter sig min användning av termen till Barthes egen definition och praktik.

<sup>35</sup> Se också Linda Hutcheons distinktion mellan 'fact' och 'event': här rör vi oss med just 'events' (händelser, utanför diskursens beskrivningsförmåga), medan den andra kategorin (källmaterialet) mer tack-samt kan beskrivas som 'facts'. Jfr Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, New York 1988, s. 93: "The 'real' referent of their language once existed ['events', min anm.]; but it is only accessible to us today in textualized form: documents, eye-witness accounts, archives. ['facts', min anm.] The past is "archaeologized" [...], but its reservoir of available materials is always acknowledged as a textualized one."

<sup>36</sup> Jfr Ulf Olsson, a.a., s. 310: "Det självbiografiska jaget är en *retorisk figur*, ständigt upplöst och förnyad också i den enskilda texten."

<sup>37</sup> Den obligatoriska forskningsöversikten som varje avhandling förväntas presentera beskriver, tolkar och utlägger praktiskt den tredje kategorins diskurs.

<sup>38</sup> Jfr not 23 ovan.

*Dag Hedman*

## **På 8 dagar**

Om Ellen Rydelius och hennes resehandböcker

Ellen Rydelius (1885-1957) kom att för ett par generationer svenskar bli ett begrepp, en institution. Hennes huvudsakliga genomslagskraft var som introduktör av utländsk skönlitteratur i Sverige och som handledare inom turism och matlagingskonst. Under en period då utlandsresor var något exklusivt och genomsnittssvenskens mathållning traditionell, visade hennes artiklar, böcker och föredrag att det fanns åtskilligt att hämta ur intensifierade kontakter med främmande länder och deras andliga och lekamliga kultur.

I dag torde hon vara tämligen bortglömd, varför det kan synas motiverat att inleda med en rekapitulation av litet grundfakta.

*Ett randigt liv<sup>1</sup>*

I sina memoarer *Leva randigt<sup>2</sup>* (1951) beskriver Rydelius sin uppväxt i Norrköping. Hennes far Axel (1856-1907) – född Fält – hade tagit efternamnet efter sin födelsesocken, Östra Ryd, drygt två mil söder om Norrköping.<sup>3</sup> I sistnämnda stad grundade denne son till en indelt soldat ett handelshus, som huvudsakligen gjorde affärer i spannmål. Modern Anna (född Ström, 1859–1919) kom från ett inspektorshem i Skönberga i Söderköpings södra utkant. Dottern Ellen – enda barnet – kostades på en gedigen uppfostran, där bland annat pianoutbildningen kom att spela en viktig roll i den vuxna kvinnans liv; en livslång passion för 1800-talsrepertoaren (Beethoven, Schubert, Schumann, Grieg etc.) tycks ha väckts tidigt.<sup>4</sup> Mot bakgrund av denna satsning från föräldrarnas sida är det endast följdriktigt att Rydelius fick studera vid universitetet i Uppsala. Under sommaren 1904 vistades Rydelius i Paris, officiellt för att finputsa kunskaperna i franska språket, men i själva verket var det lika mycket en nöjes- som en utbildningsresa.<sup>5</sup> Sin filosofie kandidat-examen tog hon 1905 och 1907 i ämnena teoretisk filo-

sofi, engelska, romanska språk, slaviska språk och tyska.<sup>6</sup> Föräldrarna tycks ha varit nöjda med utfallet, ty hösten 1907 gick färden till universitetet i Kazan, "tatarernas huvudstad",<sup>7</sup> som ligger vid Volga, 700 km öster om Moskva. Här tycks ambitionen ha varit att ytterligare förkovra sig i ryska språket. Idén torde ha inspirerats av student- och matlagskamraten Anton Karlgren (1882–1973), som tidigare vistats i Kazan i samma ärende. Man kan förstå att Axel Rydelius ställde sig tveksam till att sända dottern till en så avlägsen ort i det inre av Ryssland, men slutligen gav han med sig på villkor att hon bosatte sig i samma familj som inhyt Karlgren 1904–05.<sup>8</sup>

Det är väl rimligt att i viss mån se rysslandsvistelsen som en examenspresent från föräldrarna, men samtidigt givetvis som ett sätt att medelst fördjupade kunskaper i ryskan skaffa sig en fördel ur konkurrenssynpunkt vid universitetet eller på arbetsmarknaden. Denna vistelse kom att på genomgripande vis öva inflytande på Rydelius' liv:

För mig är de där vinterkvällarna i vardagsrummet i Kazan med blå cigarrettrök virvlande upp mellan teglasen, samovarens sakta sjungande, Tjajkovskijromansen som nynnades vid pianot och det ständiga filosoferandet om abstrakta ting ett vackert minne, ja mer än så. De där kvällarna föddes min kärlek till det äkta Rysslands kultur, dess konst och litteratur, kärleken till "den ryska själen", ett slitet uttryck men det enda jag kan finna som täcker vad jag menar: ett temperament med större räckvidd än vårt svenska, intresse för människor, en fin skönhetskänsla, anfall av melankoli och uppflammande livsglädje. Rysk historia och rysk litteratur skulle längre fram sysselsätta mig under många år av mitt liv.<sup>9</sup>

Man kan förstå att Rydelius trivdes i Kazan: den karaktäristik hon ger av "den ryska själen" är i allt väsentligt en beskrivning av henne själv.<sup>10</sup> Affiniteten framhävd ytterligare av namnbruket: Ellen Rydelius blev nu Elena Petrovna eller för de allra närmaste Elenusjka.<sup>11</sup>

Redan efter ett halvt år kallades emellertid Elena Petrovna brådstörtat hem av sin mor. Axel Rydelius hade hittats död i Motala ström – han hade begått självmord till följd av att hans affärer råkat i olag.<sup>12</sup>

"Mitt liv som bortskämd dotter var förbi".<sup>13</sup> Ett av de få föremål hon fick med sig från det upplösta hemmet var pianot.<sup>14</sup> I stället för fortsatta akademiska studier med sikte på en lärarkarriär fick Rydelius nu ge sig ut på arbetsmarknaden. Hennes språkliga färdigheter kom här väl till pass och det blev kunskaperna i ryska som gjorde att hon nu kunde inleda en livslång journalistisk bana. Rydelius' bevarande klippssamling<sup>15</sup> konfirmerar uppgiften i *Leva randigt* att hennes huvudsakliga arbete vid Svenska Dagbladet 1908–09 och Dagens Nyheter 1909–15<sup>16</sup> var att översätta material ur ryska tidningar och skriva egna artiklar om Ryssland eller ryska personer på visit i Sverige. Hon använde de ryskklingande signaturerna Tatjana och Tanja och förkortningen T-a (däremot inte de närmare till hands liggande Elena Petrovna eller Elena). Till Dagens Nyheter värvades hon för övrigt av Anton Karlgren, som året därpå skulle avancera till andre redaktör och ansvarig utgivare.<sup>17</sup>

Rydélius ingick i Ligan, en sammanslutning av Stockholms kvinnliga journalister – vid denna tid endast en handfull personer: Ester Blenda (1891-1948), Tora Bonnier (1895-1991), Elin Brandell (1882-1963), Célie Brunius (1882-1980), Tora Garm (född 1890), Eira Hellberg (född 1884), Vera von Kræmer (1878-1940), Elisabeth Krey-Lange (1878-1965), Ellen Landquist (1883-1916), Agnes Lindhagen (1885-1968), Gerda Marcus (1880-1952), Elsa Nyblom (1890-1956), Siri Olin (1892-1953) och Ebba Theorin (1891-1953).<sup>18</sup> Perifert deltog även Elin Wägner i Ligans verksamhet. Ett av gruppens mera uppmärksammade gemensamma manifestationer var inspelningen av en film i journalistmiljö, *Hon fick platsen eller Exkonung Manuel i Stockholm* (1911), efter ett manus av Wägner, där Rydélius, liksom de flesta av de övriga medlemmarna, medverkade som skådespelerska, förutom DN-kollegorna Oscar Hemberg och Anton Karlgren.<sup>19</sup>

1911 gifte hon sig med DN-kollegan och lundaakademikern Harald Wägner (1885–1925), med vilken hon 1914 fick dottern Maria (Ria).<sup>20</sup> Rydélius beslöt sig för att behålla sitt flicknamn för att undvika förväxling med svägerskan Elin Wägner, makens äldre syster. (Den tredje i syskonskaran Wägner hette Ester, vilket ytterligare ökade potentialen för förvecklingar: tre E. Wägner.)

1918 havererade äktenskapet<sup>21</sup> och 1925 avled Harald Wägner i Paris. In i det sista tycks Ellen Rydélius ha hoppats på en återförening, inte minst för dotterns skull. Nu tvingades Rydélius till ett hektiskt arbetstempo. Hon hade efter avskedet från Dagens Nyheter breddat sin journalistiska palett radikalt; exempelvis författade hon under signaturen Midinette ett stort antal 'hus och hem'-, mode-, och 'pyssel och knåp'-artiklar.<sup>22</sup> Till journalismen<sup>23</sup> och översättarverksamheten kom nu författandet av verk avsedda för bokmarknaden: resehandböcker, kokböcker och populärvetenskapliga framställningar av rysk historia.

### Översättningarna

Rydélius inledde 1910 en framgångsrik karriär som översättarinna med publiceringen av Leo Tolstojs *Döda icke!* Åren 1911–12 överförde hon Dostojevskijs *De förtrampade* till svenska (publicerad 1912), 1912–13 *Döda huset* (publ. 1913) och 1914–18 *Bröderna Karamasov*.<sup>24</sup> I och med sistnämnda verk (publ. 1918) inledes ett livslångt samarbete med Albert Bonniers förlag, som bland annat givit upphov till en omfattande korrespondens, som finns i förlagsarkivet. Dostojevskijs *Idioten* överförde hon 1919–20 (publ. 1919–20),<sup>25</sup> *Raskolnikov* 1920–22 (publ. 1922) och *Ynglingen* 1923–25 (publ. 1928). Ett urval av samme författares kortare prosastycken, *Ur en drömmares memoarer och andra noveller*, utgavs 1920.<sup>26</sup> Rydélius försökte även intressera Bonniers för utgivning av Dostojevskijs "Anteckningar ur källarvalvet[...] Godset Stepantsjtsjiko", "Dubbelgångaren, Spelaren och de andra kortare sakerna, som ännu äro oöversatta".<sup>27</sup> Hon kom att översätta epik och dramatik från i huvudsak ryska, men även danska, engelska, franska, italienska och tyska. Hennes tolkningar av Dostojevskij och Tjechov (*Ryska silhuetter* 1915 m.fl. prosaverk, *Måsen* 1947

m.fl. dramer) blev banbrytande.<sup>28</sup> Man kan säga att hon inte bara spelat en roll på den svenska bokmarknaden, utan även inom litteraturhistorien, eftersom det sannolikt delvis var hennes översättningar som Elmer Diktonius, Moa Martinson och Lars Ahlin läste och som kom att spela en sådan roll för deras utveckling. Bland övriga ryska klassiker hon översatte kan Gogol (*Ukrainska noveller* 1949),<sup>29</sup> Gorkij (*Mina universitet* 1925) och Turgenjev (*En jägares dagbok* 1947) nämnas.

Även för den modernare litteraturen blev Rydelius en oförtröttlig introduktör. Bland de författare hon presenterade för sina förläggare och sedan själv fick översätta hör Vladimir Nabokov. Fallet Nabokov kan fungera som ett representativt exempel på vilka vedermödor en översättare kan nödgas övervinna för att få igenom sitt förslag. Redan 10.3.1934 föreslog Rydelius att Bonniers skulle ge ut något av ryssen. I en rad brev återkommer hon till ämnet, föreslående olika romaner.<sup>30</sup> När hon inte tycker sig få något gehör från Karl Otto Bonnier väddar Rydelius 6.4.1934 till Sigurd Agrell i Lund och ber om ett lektörsutlåtande över *Bragden*.<sup>31</sup> Det hade nu gått närmare 30 år sedan den unga Ellen Rydelius i Uppsala tog lektioner i slaviska språk för licentianden Sigurd Agrell (1881-1937), "mot slutet av min studietid";<sup>32</sup> han hade flyttat till Lund och disputerat där 1908 och utnämnts till professor 1921. Under perioden 1908-10 hade Agrell och Harald Wägner sannolikt umgåtts (jämför skildringen av professor Petrell i Wagners roman *I templets skugga*, 1910, och hans novell "Man återvänder" i *Majgreven*, 1911).<sup>33</sup> Det fanns således skäl för Rydelius att hoppas på ett välvilligt utlåtande från Agrell, och ett sådant har sannolikt även sett dagens ljus.<sup>34</sup> Emellertid blev det först 1936 som Rydelius fick introducera sitt nya litterära fynd på den svenska bokmarknaden med den tredje av henne föreslagna nabokovromanen, *Zasjijita Luzhina* (svensk titel: *Han som spelade schack med livet*).<sup>35</sup>

Av andra bemärkta författare hon översatte för bokmarknaden kan Arnold Bennett (*Dem Gud förenat...*, 1923) och nobelpristagarna Grazia Deledda (*Rö för vinden*, 1928) och John Galsworthy (*Att hyra*, 1922) nämnas. Ansedda kritiker som Alfred Jensen, Johan Mortensen och Anders Österling lovordade hennes översättningar, som – åtminstone vad de ryska författarna beträffar – hållit positioner på bokmarknaden under flera generationer.<sup>36</sup>

Även på den renodlade populärfiktionsmarknaden gjorde Rydelius nedslag. Tidigare har den kuriösa utgåvan på Dahlbergs Förlags Aktiebolag 1919-20 av *Idioten* nämnts, kuriös därför att Olof Dahlberg i princip endast publicerade underhållningslitteratur. Förklaringen till Dostojevskijs och Rydelius' gästspel på den expansiva dahlbergiska officinen kan knappast ha någon annan förklaring än Harald Wagners engagemang i Dahlberg & Co och Dahlbergs Förlags Aktiebolag.<sup>37</sup> Samarbetet med Dahlbergs kom att resultera i den första kända rydeliuska tolkningen på den svenska bokmarknaden av en renodlad text av spänningsfiktionskaraktär, nämligen Theodore Goodridge Roberts' *Öga för öga. Vildmarksroman* (1920).<sup>38</sup> Ett senare nedslag på området är översättningen av A Fieldings (pseud. för Dorothy Feilding) detektivroman *The Eames-Erskine Case* (1924) som *Rummet n:o 14* (1927) för Svenska Andelsförlaget, och så sent som

1953 finner man att hon för Wennerbergs förlag översatt Edward Ronns' (pseud. för Edward Aarons) roman *Passage to Terror* (1952), med den svenska titeln *Mord i tropikerna*, vilken publicerades som nummer 38 i serien *Jaguar-böckerna*. Här tycks kontakten ha gått via dottern Ria Wägner, som åren 1951–52 hade översatt sex romaner för serien (bland annat ytterligare en av Edward Ronns).<sup>39</sup>

För teatrar överförde hon texter till svenska som ej trycktes, exempelvis *Kokosnöten. Komedi i tre akter* av Marcel Achard (premiär på Kungliga Dramatiska Teatern 15.5.1936).<sup>40</sup>

### Resehandböckerna

1924 flyttade Ellen Rydelius till Italien ”med Ria, [reseskrivmaskinen] Corona och en Dostojevskijvolym, som skulle översättas, i kappsäcken”.<sup>41</sup> Det var hennes första besök i landet och syftet tycks i första hand ha varit att sänka levnadskostnaderna och komma till en miljö som underlättade hennes översättningsarbete med *Ynglingen*. Den fleråriga vistelsen i Den eviga staden, ibland med tämligen begränsade ekonomiska medel, gav henne kompetensen att 1926-27 författa guiden *Rom på 8 dagar* (publ. 1927). Upprinnelsen till denna klassiker skall ha varit den följande: Ett par veckor efter Harald Wägners död i mars 1925 fick Rydelius besök av ’Ligaväninnorna’ Elisabeth Krey-Lange och Agnes Lindhagen – rimligtvis för att muntra upp henne och dottern efter förlusten. Vid avfärden från Rom skall gästerna, entusiastiska över värdinnans talanger som ciceron, ha utropat:

– Ellen, varför skriver du inte en bok om hur man skall se Rom på en vecka, precis som vi gjort? Det skulle bli till glädje för många.

Jag svarade indignerad:

– Detta är majestätsbrott. Rom skall man inte se på dagar utan på år.

Men på hösten, när jag åter var i Stockholm och behövde förtjäna pengar, kom jag ihåg deras ord. Jag gick upp till bokförläggare Åke Bonnier och föreslog en handbok, ”Rom på 8 dagar”.

– Ring mig igen om - åtta dagar, replikerade han.

Vilket livligt minne jag har av det där ögonblicket, då jag från Bergs konditori på Regeringsgatan ringde upp honom och hörde hans långsamma ord:

– Ja, vi är inte - här gjorde han en liten paus och mitt hjärta sjönk ner i knäna – ohågade att ge ut den där lilla handboken.

Så kom den första åttan ut och den blev upptakten till en tjuugoårig turné genom metropoler och småstadsideyller. Som ett ringa bevis på min tacksamhet för mina kamraters idé har deras namn stått tryckt på dedikationssidan genom de tjuugo årens alla upplagor av romboken.<sup>42</sup>

Detta är en berättartekniskt sett klar förbättring av den version Krey-Lange hade givit femton år tidigare:

Under några snabbt flyende vårdagar upplevde vi en helt ny värld under en kunnig och kultiverad väns ledning. Det var en ny sida av ett kamratskap, som prövats under långa journalistårs gemenskap i Stockholm. Vad vi upplevde står att läsa om i *Rom på 8 dagar*. Att den boken kom till få vi gottskriva vårt konto. Ty inte en gång utan många gånger under samva-

ron med Ellen Rydelius, sade vi båda spontant: Men varför skriver du inte en resehandbok om Rom? Du kan ju staden värre än den värste professionelle gid [!] och är mycket trevligare att gå med! Det är rena slöseriet att inte skriva en bok om det!<sup>43</sup>

Vilken version som ligger sanningen närmast är givetvis omöjligt att ha någon synpunkt på; man noterar dock att Rydelii välfunna svar på väninnornas förslag i varianten från 1951 är en reminiscens från romguidens "Förord": "Denna boks titel är en paradox. Ingen människa kan se Rom på 8 dagar. [...] 'Rom på 10 år' skulle vara en sann och vederhäftig titel".<sup>44</sup>

Hur impulsen än såg ut: Ellen Rydelius kom att omstöpa resehandledningen - den genre, som tidigare fått sin utformning av och på marknaden dominerats av engelska förlaget John Murray (serien "Handbooks for Travellers", från 1829) och tyska specialförlag för guideböcker som Karl Baedeker (från 1830)<sup>45</sup> och Theobald Grieben (från 1853) - i mera personlig riktning. Det traditionella innehållet i resehandböcker hade varit strikt faktainriktat - det gällde att på så litet antal sidor som möjligt (böckerna skulle bekvämt kunna medtagas i resväska och ficka) komprimera så mycket praktisk information som möjligt. Från mitten av 1920-talet sker en omsvängning mot en personligare hållen resehandbokstyp, där man till och med accepterar det rent kåserande. Huruvida impulserna till denna fusion av den äldre sortens handböcker med reseskildringar kommer utifrån eller är en äktsvensk vara låter sig för närvarande ej sägas. Det tycks som om Albert Bonniers förlag vid denna tid intresserade sig för genren och var villigt att göra en del experiment för att få fram en användbar produkt. Gunnar Serner framhäver rentav i ingressen till *Frank Hellers lilla Ariadnetråd för resande eller Försök att i Europas labyrinter vägleda den svenske turisten Svensson*:<sup>46</sup>

B.V.T:s redaktion har i ett brev uttryckt den smickrande uppfattningen, att jag skulle vara särskilt ägnad att bistå resande svenska ungarlar i utlandet - ge dem råd och vinkar om var de skola bo, äta och dricka för en måttlig penning och var de skola roa sig om aftonen på ett anständigt sätt. Följaktligen har redaktionen föreslagit mig att skriva några artiklar om detta, och efter en passande tvekan har jag sagt ja.

[...]

Det är allvarsamma frågor, och B.V.T:s redaktion anser mig lämplig att besvara dem.<sup>47</sup>

Den aktiva roll Serner här tillskriver redaktionen/förlaget kan visserligen ej beläggas i förlagskorrespondensen, men det finns egentligen inget skäl att tro att Serner här skulle laborera med ett ödmjukhetstopos.<sup>48</sup> Att Rydelius kände till Frank Hellers opus från förstagångspubliceringen 1926 är troligt - hon medverkade regelbundet i *Bonniers Veckotidning*.<sup>49</sup> Bokversionen beställde hon i brev till Åke Bonnier 24.6.1927. I hennes korrespondens med förlaget nämns "Rom-guiden" första gången i ett brev till samme mottagare 16.11.1926, vilket visserligen inte säger mycket om förhållandet mellan hennes verk och Serners, men man noterar att detta är mer än ett halvår efter den första veckan i mars 1926, då *Ariadnetråd för resande* började publiceras (sista avsnittet kom i juni). Klart är att påverkan



endast kan ha varit perifer, eftersom *Rom på 8 dagar* verkligen är en resehandbok, vilket man knappast kan kalla Serners skapelse, som klart är en *reseskildring*, trots de inslag av katalogisering och kategorisering av utländska restauranter som finns där.<sup>50</sup> Kanske är det därför rimligast att betrakta dem som resultat av en gemensam trend inom reselitteraturen: något senare kom exempelvis L. Teubners *Eine Woche in London* (1928)<sup>51</sup> och Clara E. Laughlins *Where it All Comes True. In Scandinavia. The Experiences and Observations of Betty and Mary as Related by their Aunt* (1929), där lättسام kulturhistorisk information blandas med fakta om transport och inkvartering.

Martin Kylhammar har beskrivit resandet som modernt ideal vid denna tid: "Resan var helt naturligt en självklar komponent i den stora visionen av den integrerade världen." I denna vision ingick tanken att man "skulle lära sig språk och andra seder". Kylhammar sammanfattar: "Sedd på detta sätt blev Resan till en väsentlig del av det slutande 20-talets stora utopi."<sup>52</sup>

Rydelius' handböcker gav gemene man impulser att deltaga i denna moderna resekultur. I klassiker som *Paris på 8 dagar* (1928) och *Berlin på 8 dagar* (1930) fastläggs dispositionen i dem: en inledande, resonerande avdelning, bestående av personliga reflexioner och reportage, avlöses av en kortare, strikt faktaorienterad i baedeckerstil,<sup>53</sup> kallad "Praktiska anvisningar". I förordet till *Rom på 8 dagar* beskriver författarinnan målgruppen för verket:

Denna anspråkslösa handbok är skriven för de många, som resa till Rom utan att ha haft tillfälle att förbereda sig till besöket i den eviga staden genom studiet av den förträffliga Romlitteratur, som föreligger på svenska och utländska språk, och vidare för dem, som under en kort vistelse tycka sig drunkna i den utmärkta Bædeckers alla detaljer och dessutom föredra en guide skriven på svenska. (s.3)

Rydelius är mån om att synas i texterna och bygga upp en relation till "Mina kära läsare", som hon i förorden apostroferar som om de vore gamla bekanta:

Mina kära läsare!

Vi träffades senast i den eviga staden, där vi upplevde "Rom på 8 dagar". Och medan jag har er framför mig, passar jag på att säga ett hjärtligt tack för alla vänliga ord, som många Romfarare, vilka haft min lilla bok i fickan, sänt mig efter hemkomsten och som glatt mig obeskrivligt.

Nu råkas vi åter för att tillsammans upptäcka världsstaden Paris under en innehållsrik vecka. (*Paris på 8 dagar*, 1928, s.3)

Denna boks titel är ett fromt bedrägeri. Boken innehåller inte alls 8 tyska städer utan - 14! Då jag avslutat min studieresa förra sommaren och skulle utvälja de 8 intressantaste städerna - jag har en viss svaghet för 8-an, som jag tror är ett lyckonummer - hade jag inte hjärta att utesluta någon av de underbara platser jag sett. Käre läsare, ni får alltså 6 städer i påbröd, vilket jag hoppas att ni inte misstycer. Och må ni efter att ha besett dem själv söka avgöra vilka som borde ha varit "de 8". (*8 tyska städer*, 1931, s.5)

Brev till läsaren

Har ni märkt att det alltid är de notoriska stugsittarna, som mest kategoriskt uttala sig om

andra länder och folk, deras förtjänster och fel – mest fel? [...]

Låt mig sluta den här lilla episteln med att berätta en upptäckt jag gjort under samtal med tusentals svenskar. Det är inte så ofta brist på tid och pengar, som hindrar folk från att resa, utan bristande företagsamhet, vår nationella skötesynd. Man kan resa mycket billigare än ni tror, käre läsare! 8 dagar i ett nytt land kunna – vad intryck och upplevelser beträffa – bli likvärdiga med en månad, om ni så vill, och kan man inte tala landets språk, så finns ju det förträffliga teckenspråket, som är internationellt. Ned – eller rättare sagt – ut med de inbitna stugsittarna! Leve resorna, som inte bara ge oss vila och förströelse utan komma våra fördommar att falla liksom blad om hösten! (*Holland och Belgien på 3 x 8 dagar*, 1937, s.5, 7)<sup>54</sup>

Strategien är här tydlig: det okända skall göras mindre avskräckande, gapet mellan det trygga hemmalivet och Äventyret skall överbryggas. Rydelius blir här en trygg modersgestalt för den skygge svenske resenären att ty sig till i det kontinentala kaoset. Att författarinnan funnit en strategi som tilltalade hennes landsmän visas tydligt genom mängden av enskilda titlar på bokmarknaden och antalet emissioner av dem. Hennes konsekventa inkluderande av lågbudgetalternativ torde ha haft en icke ringa betydelse för guideseriens framgång och för populariseringen av utlandsresandet.

Det förtjänar att framhåvas att de städer och länder som behandlades i reseguideerna ofta valdes med tanke på deras aktualitetsvärde; sålunda utgavs exempelvis *Stockholm på 8 dagar* (1930) med tanke på Stockholmsutställningen samma år, *New York på 8 dagar* (1939) med tanke på Nya Sverigejubiléet och världsutställningen.<sup>55</sup> Å andra sidan inhiberades utgivningen av den färdigskrivna *Prag, Wien, Budapest på 8 dagar* 1933 på grund av den politiska oron i Mellaneuropa.<sup>56</sup>

Det är naturligt att man använde flaggskeppen i periodikaarmadan *Bonniers Veckotidning* och efterföljaren *Bonniers Månadstidning* – i vilka resereportage från kontinenten spelade en framträdande roll – till att backa upp reseguideutgivningen.<sup>57</sup> Den bredast upplagda puffen skrevs av chefredaktrisen Célie Brunius, som i ”Den tysta reskamraten. Ett brev till Ellen Rydelius efter att ha läst hennes bok 8 italienska städer” (*Bonniers Månadstidning* 1930:3) slår an den familjära rydeliuska tonen:

Kära Ellen!

Din blå bok har denna vinter legat på mitt nattduksbord, och jag har dig att tacka för att jag så många aftnar somnat in förflyttad till vänliga luftstreck och med minnena levande från många resor [...]. Jag känner dig ganska väl, trodde jag, och har alltid hållit av ditt glada, fördomsfria och ständigt överraskande väsen; jag vet att du är en god kamrat, men jag har inte förstått så bra som nu att du även är idealet för en reskamrat. Visserligen har jag ofta ertappat mig själv med att höra på hur unga eller oftast äldre reslystna damer, och stundom även herrar, talat entusiastiskt om dina åtta dagar i Rom, dina åtta dagar i Paris och dina åtta dagar i Berlin, och jag vet att det är många som trampat i dina spår.<sup>58</sup>

Rydelius' framgång som 'riksreseledare' blev stor. Hon kallades ”Sveriges Baedeker”. I något så ovanligt som en bevarad skriftlig reaktion på en av resehandböckerna (romguiden) som inte är en recension, framhäver Olof Molander i ett brev till författarinnan 28.7.1954 handledningarnas status av 'var mans egen-

dom':

De anderssöner och petterssöner som [givit sig ut på resa] i avbetalningsbilar, på mopeder och motorcyklar – för att inte tala om den luskung av omnibussar, som krälar från och till vårt land, lastade med johanssöner – ha helt säkert aldrig kunnat draga nytta av Baede[c]ker eller Guide bleu [...] och tytt sig till Ellen Rydelius, som talar ett begripligt språk och ger förträffliga små råd och vinkar.<sup>59</sup>

Martin Kylhammar har noterat den demokratisering resandet genomgick under perioden efter första världskriget. De nya resenäerna var "inte bara ståndspersoner, affärsmän, kurortslängtande och intellektuella. Efterkrigsinflationen i länder som Tyskland och Österrike gjorde det nämligen möjligt också för tjänstemän och arbetare med starka deflaterade kronor i plånböckerna att skaffa sig internationell erfarenhet."<sup>60</sup>

Redan 1936 hade en dragkamp uppstått mellan Bonnier och Wahlström & Widstrand om den framtida utgivningen av Rydelius' handböcker, en kraftmätning, där de förstnämnda drog det längsta strået.<sup>61</sup> Sammanlagt utkom 23 titlar av hennes hand med denna inriktning (varav några – framför allt de från 1950-talet – i samarbete med hennes dotter Ria Wägner). Främst *Rom på 8 dagar* (1927) visade sig förbluffande slitstark – efter åtta upplagor omarbetades den av författarinnan till *Med Ellen Rydelius i Rom* (1957) och sista utgåvan med titeln *Rom* utkom 1963 i Karin Jacobssons bearbetning. *Paris på 8 dagar* såldes i nio upplagor. När man utgav några av de äldre guiderna i bearbetad form 1953-58 valde man en gemensam titelstruktur, där författarinnan nästan varumärkesartat framhävdes: *Med Ellen Rydelius i...* Att hennes reseskifter av samtiden betraktades som institutioner omvitnas även dels av det faktum att konkurrerande förlag publicerade efterbildningar och dels av att de parodierades.

Först ut som lärjunge torde Bo Strähle (levnadsår okända) ha varit. 1938 inledde han sitt sju nummer omfattande reseförfattarskap med *Paris! Paris!* och avslutade det 1952 med *Frankrike runt*. Strähle ligger närmare Frank Heller och Gösta Segercrantz<sup>62</sup> än Ellen Rydelius: hans framställning har en övervägande skönlitterär prägel, vilket inte hindrar att han bland alla äventyr serverar faktaupplysningar. Närmare Rydelius i disposition och ton ligger Sigge Hommerberg (1913-99), som i likhet med föregångaren inleder sin guideserie med en genomgång av Den eviga staden: *Om ni reser till Rom* (1949). *Om ni reser till*-sviten kom att omfatta 16 titlar, den sista, *Om ni reser till Portugal*, dök upp på marknaden 1978.<sup>63</sup> Även Alva Strömbergs (född 1920) 10 europeiska resehandböcker med den gemensamma titeln *Hur man reser*, utkomna 1951-55, exempelvis *Hur man reser: Spanien* (1952) och *Hur man reser: London* (1955), följer det rydeliuska mönstret, även om hon – till skillnad från Hommerberg – inte anammar föregångarens intima ton.<sup>64</sup> Bland rydeliusparodierna bör Ada A:son Susegård (pseud. för Seth Bremberg, 1899-1963): *Grönköping på 8 dagar. Handbok för resande utgiven på uppdrag av Grönköpings Veckoblad* (1931) framhävas.<sup>65</sup>

Rydelius' resehandböcker populariserades även genom hennes ständiga före-

dragsturnéer till rikets alla hörn och talrika radioföredrag, där hon beskrev fjärran orter och länder. Under 1950-talet fungerade hon som publikmagnet då hon deltog i sällsapsresor som ciceron.<sup>66</sup>

Hennes reklamsinne var påfallande; en betydande del av korrespondensen med Bonniers handlar om marknadsföringen av hennes böcker. Bland de konkreta och originella synpunkter hon framför är tanken att Bonniers skall ge ut en tidning "för resor, in- och utländska, [...] och låta mig redigera".<sup>67</sup> Hennes guider skulle säljas av Linjebuss' personal på kontinentalrouterna. Hon föreslog att man i reklamsyfte skulle använda lovord av prins Wilhelm, framförda i brev till henne.<sup>68</sup> Det var hon som organiserade annonsackvisitionen till sina böcker.<sup>69</sup> Hon sökte även tjänsten som reklamchef på Bonniers 1931.<sup>70</sup>

Rydélius' filologiska intresse parades med rollen som katalysator av svensk turism i utlandet i ett par ordböcker, *Svenskt-italienskt parlörlexikon* (1931) och en svensk-rysk parlör (1936). Den senare refuserades av Svenska Bokförlaget, förmodligen för att man inte förutsåg någon större svensk turistström till Stalins Ryssland.<sup>71</sup> Ett nytt grepp var att ibland inkludera miniatyrparlörer i resehandböckerna, exempelvis i *Prag, Wien, Budapest på 8 dagar* (1935) och *Finland, Estland och Lettland på 3x8 dagar* (1938).

I och med andra världskrigets utbrott fann hon sina europeiska smultronställen oåtkomliga och fick i stället finkamma Sverige och företa imaginära resor. Ett av resultaten blev *Pilgrim i Persien. Skildringar från det moderna Iran, ett land i stöpsleven* (1941), för en gångs skull ett land där hon ej själv rest. I stället använde hon material som sammanställts av en tillfällig bekantskap, engelskan "mrs. H.", förutom litteratur om Persien och Iran.<sup>72</sup> Underrubriken pekar på något karaktäristiskt: Rydélius' öppenhet för och nyfikenhet på den samtida utvecklingen, som exempelvis satt tydliga spår i *Möte med Stockholm* (1950).

### *Kokböcker och populärvetenskap*

En annan form av resor företog Rydélius under världskriget i kokboksform. Hennes gastronomiska intresse hade manifesterats på bokmarknaden första gången 1925, då hennes översättning från danskan av Erik E. Fabers *Fetma och avmagring med kokbok för avmagringsdiet* publicerades. Det är dock uppenbart att hon ville renodla denna sida, som redan lämnat talrika spår i resehandböckerna. Hon föreslog sålunda Åke Bonnier en italiensk kokbok 7.9.1929, men tycks ha fått avslag (ingen reaktion finns bevarad i korrespondensen). Att Bonniers emellertid ej hyste några principiella betänkligheter mot genren visas av att man vid denna tid utgav Elsa Östbergs *Det franska köket. Enkla rätter och andra från Paris och provinsen* (1930). Ej heller Rydélius' planer på *God mat från 8 länder* ett decennium senare föll i god jord hos förlagsledningen.<sup>73</sup> *Billiga dagar i franskt kök* (1940), *Billiga dagar i italienskt kök* (1941) och *Rysk mat* (1945) utkom därför på Wahlström & Widstrand, som ju tidigare visat intresse för att ge ut hennes resehandböcker.<sup>74</sup> Det är betecknande att dessa böcker skrevs och utkom under

kristiden, då Rydelius' rörelsefrihet var begränsad, och då alternativa gastronomiska grepp kunde stå högt i kurs bland läsarna – givetvis bör inslag av exotism och eskapism i läsningen av dylik litteratur i ett sådant historiskt läge också vägas in.<sup>75</sup> Att författarinnan var medveten om denna aspekt framgår tydligt av hennes korrespondens: "kanske kulinariska resor blir på modet nu, när länderna blivit som burar?", skriver hon sålunda till Carl Björkman och kallar gastronomiska böcker för "nyaste sättet att resa".<sup>76</sup> Det är väl ett utslag härav – blandat med insikten om vikten av maximal exponering av böckerna i bokhandeln – som gör att hon beklagar sig över att de blott finns bland kokböckerna: "De kan ju lika väl läsas för kåseriernas skull."<sup>77</sup>

Syftet med kokböckerna – där hon alltså blandade kultur- och kulinarhistoriska utblickar med recept – var att missionera för det okända.

Låt oss värda gamla goda svenska mattraditioner, men varför skulle vi inte skapa omväxling i vår matsedel genom att använda utländska recept, när dessa rätter äro aptitliga och till på köpet billiga? (*Billiga dagar i franskt kök* s.5)

Jag hoppas innerligt att denna kategori av svenskar genom denna lilla bok skall få en rättvisare uppskattning av italiensk gastronomi och kokkonst. [...]

Just i kristider som dessa har vi många goda uppslag att få från utländska kök. (*Billiga dagar i italienskt kök* s.6)

Jag hoppas hjärtligt att denna lilla bok, som rymmer 134 recept, lämpade för svenska förhållanden, skall omvända alla dem, som hittills trott att vi ingenting hade att lära av ryska kockar. (*Rysk mat* s.5)

Tydligen hade författarinnan planer på att öppna en restaurant, "Hos Rydelius", med inredningen "präglad av raffinerad fattigdom", som skulle servera fransk, italiensk och rysk mat.<sup>78</sup>

Tillsammans med Ria Wägner förverkligade hon 1953 planen från 1938 (*God mat från 8 länder*) i form av *Smakbitar från åtta länder* (KF:s förlag). Syftet är här oförändrat: "Vi hoppas att dessa recept skall ge impulser till mer omväxling i den svenska vardagskosten." (s.3)<sup>79</sup>

Hennes fallenhet för populärvetenskap manifesterades i ett par verk om rysk historia, *Livet kring tsaren* (1938) om Nikolaus II<sup>80</sup> och *Alexander den gåtfulle* (1943, tillsammans med Alexandra Beloborodoff) om Alexander I,<sup>81</sup> samt i *Kvinnokavalkad. En bilderbok om svenska kvinnors liv 1918–1944* (1946), en sammanställning av kvinnohistoriska pressklipp, gjord tillsammans med gamla DN-kollegan Anna Odhe.<sup>82</sup> Förhållandet till Ryssland har flerstädes ovan diskuterats och exemplifierats, men det kvinnohistoriska intresset bör kanske i korthet belysas.

En viktig influens har här säkert svägerskan Elin Wägner (1882-1949) utgjort. Visserligen kan det vara rimligt att se den ovannämnda kvinnliga journalistgruppen Ligan som en grogrund, och även miljön kring *Idun*, dit de flesta av Ligans medlemmar var knutna (även Elin Wägner), men det torde vara de tidvis intensi-

va kontakterna med svägerskan (som även var dottern Rias gudmor)<sup>83</sup> – särskilt i Stockholm 1911-16, då de var grannar, och vid olika besök hos Wägner på hennes egendom Lilla Björka i Småland, bland annat hösten 1930 – som betydde mest för Rydelius' feministiska utveckling. Delvis hade de likartade upplevelser att falla tillbaka på: exempelvis hade de varit gifta ungefär samtidigt – Elin Wägner 1910-22 med John Landquist, Rydelius 1911-1922 med Harald Wägner. Båda tycks ha närt förhoppningar om att makarna skulle återvända till dem. Under vintern/våren 1931 gjorde svägerskorna en resa till Rivieran tillsammans, då de bland annat hälsade på Idun-kollegan prins Wilhelm i hans hem utanför Mentone.<sup>84</sup> Det bör ha varit Wägner som lockade Rydelius att regelbundet medarbeta i socialdemokratiska kvinnoförbundets tidskrift *Morgonbris* 1931-32. Det var Rydelius som redigerade festskriften *Bergsluft* till svägerskans 50-årsdag 1932, med bidrag av – förutom Rydelius själv – Liga-medlemmar som Elin Brandell, Célie Brunius, Gerda Marcus och Elisabeth Krey-Lange, liksom även Ria Wägner.<sup>85</sup> Hennes engagemang hindrade inte att hon kunde nalkas ämnet i raljerande ordalag: ”Jag är feminist, men jag föredrar absolut *män* som serverande individer”, skriver hon exempelvis angående betjäningen i den av henne planerade restaurantrörelsen.<sup>86</sup>

”Handelsresande i städer” kallade Ellen Rydelius sig själv.<sup>87</sup> En av hennes signaturer var Tzigane (tidigast belagd 1911), tillkommen före hennes ambulerande liv som korrespondent och resehandboks författarinna och rimligtvis syftande på hennes bohemiska och reselystna drag, ett slags motvikt till den minutiösa sidan av hennes personlighet som bland annat manifesterades i det omfattande översättningsarbetet, liksom i materialsamlandet och -ordnandet för guideböckerna. Trots sjukdom och kronisk överansträngning, som ledde till upprepade sanatorie- och sjukhusesjourer, lyckades hon alltid i sina artiklar och böcker förmedla en känsla av begeistring och aptit på tillvaron, en nyfikenhet och öppenhet som hon vidmakthöll ända till slutet.

#### NOTER:

<sup>1</sup> Detta avsnitt bygger delvis på Dag Hedman: ”Rydelius, Ellen Viktoria”, som kommer att publiceras i *Svenskt biografiskt lexikon*, häfte 151 (Stockholm, 2000). Ytterligare biografisk information i *Publicistklubbens porträttmatrikel 1936* (Stockholm, 1936) och ”Rydelius, Ellen Viktoria” (*Svenska män och kvinnor*, b:d 8. Stockholm, 1955). – Sina levnadsminnen har Rydelius nedtecknat i *Leva randigt*

(1951) och *Souvenirer* (1956), men det är värt att notera att delar av båda dessa verk tidigare publicerats i periodika. Exempelvis är *Leva randigt* s.8-13 en omstuvning av "Den gröna cirkusvagnen. Ett räddat kapitel ur en förintad memoarbok" (*Bonniers Månadstidning* 1931:12 – undertiteln tycks suggerera att texten kan vara av ännu äldre datum). Tolfte kapitlet i *Leva randigt*, "Det ryska Paris", är ett nytryck av en artikel med samma titel (*Svenska Dagbladet* 20.5.1934) och adertonde kapitlet i *Leva randigt*, "Geheimerådet Duisberg och 'Japan vid Rhen'" är en varsam expansion av "Japan vid Rhen" (*Bonniers Månadstidning* 1934:6). Elfte kapitlet i *Souvenirer* ("En orientalist") är en bearbetning av "Persiska diktare i svensk dräkt. 50 år med Persiens shaikher. Friherre Eric Hermelins kulturgärning" (*SvD* 4.7.1937). Rydelius' bidrag "Från C-notiser till diplomatintervjuer i 'ministerhandskarna'" i Ivar Ljungquist (red.): *Bakom spalterna. Ur Dagens Nyheters historia, del I, 1889-1921* (Stockholm, 1952) s.244-249 är i sin tur ett lätt bearbetat avsnitt ur sjunde kapitlet ("Journalist i Stockholm") i *Leva randigt*. – Författarinnans dotter Ria Wägner (1914-99) lämnade välvilligt information till föreliggande arbetes färdigställande och granskade det på manuskriptstadiet.

<sup>2</sup> Titeln kommer från ett ryskt talesätt: 'att leva randigt', vilket skall uppfattas som att leva ett variationsrikt liv.

<sup>3</sup> Rydelius: *Leva randigt* s.9f.

<sup>4</sup> Rydelius: *op. cit.* s.33f, 36, densamma: "Låt oss vandra som stjärnorna! Ett resekåseri" (*Bonniers Månadstidning* 1933:2 s.54 spalt 2) och Ria Wägner: *Rena rama Ria. Intryck och hågkomster* (Stockholm, 1991) s.42, 93f.

<sup>5</sup> Rydelius: *Leva randigt*: "Cally [Mårbäck, en studentkamrat] och jag skulle stanna i Paris och förkovra oss i språket" (s.47), "Jag mindes den där sommaren, fylld både av ystra upptåg och måttligt arbete" (s.53).

<sup>6</sup> Jämför examensprotokoll för 27.5.1905 och 31.5.1907 i Uppsala universitetsbiblioteks handskriftsindelning, Filosofiska fakultetens arkiv, signum: A IV a:9.

<sup>7</sup> Rydelius: *op. cit.* s.54.

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> Rydelius: *op. cit.* s.69f.

<sup>10</sup> Får man tro framställningen i *Leva randigt* ärvde Rydelius sin mors temperament: "Hon hade inte alls [min fars] lugna värdighet, hon var häftig och uppbrusande, lättsinnig med pengar, med ett varmt hjärta och ett glittrande humör." (s.9) Se även "Den gröna cirkusvagnen. Ett räddat kapitel ur en förintad memoarbok" (*Bonniers Månadstidning* 1931:12) s.44 spalt 2.

<sup>11</sup> "[J]ag bildar alltid mitt farsnamn inte efter min fars egentliga förnamn Axel utan efter det andra förnamnet Per, så att mitt namn lät åktryskt" (*Leva randigt* s.58).

<sup>12</sup> Rydelius: *op. cit.* s.71f. Rydelius återvände aldrig till Ryssland. Det närmaste hon kom var ett besök till klostret i Valamo (då inom Finlands gränser), beskrivet i *Souvenirer* (s.62-69) och olika vistelser i den ryska kolonien i Paris, skildrade i "Den ryska Eva. Hur de landsflyktiga ryska kvinnorna finna sig tillrätta i ny omgivning. Kvinnoöden och kvinnoprofiler" (*Idun* 1927:32) och i "Det ryska Paris" och *Leva randigt* (se not 1).

<sup>13</sup> Rydelius: *Leva randigt* s.73.

<sup>14</sup> *Ibid.*

<sup>15</sup> I Veronica Wägners ägo.

<sup>16</sup> Tjänstledig ("mammaledig") från hösten 1914. I huvudsak övergick hon efter 1915 till att arbeta på frilansbasis. Under perioden 1933-34 var hon dock anställd som DN:s pariskorrespondent (brev till Kaj Bonnier 31.12.1933, till Georg Svensson 5.2.1934 och till den försträmnade 10.3.1934). Om séjourerna på Dagens Nyheter, se Ivar Ljungquist (red.): *Bakom spalterna. Ur Dagens Nyheters historia, del I, 1889-1921* (Stockholm, 1952), särskilt Elin Brandells framställning s.176f. Rydelius' bidrag (s.244-249) är som ovan nämnts en sammanfattning av motsvarande avsnitt i *Leva randigt* (s.77-84).

<sup>17</sup> Rydelius kastar om kronologien i *Leva randigt* (s.77) och "Från C-notiser till diplomatintervjuer i 'ministerhandskarna'" i *Bakom spalterna* (s.244): enligt hennes framställning var Karlgren redan andre redaktör när hon erbjöds arbete; i själva verket var han DN:s korrespondent i Ryssland då. Detta hindrar givetvis inte att han kan ha varit den drivande kraften bakom hennes anställning och den person som förhandlade med henne. Karlgren skulle 1923 återgå till en akademisk karriär i och med att han tillträdde en tjänst som professor i slavisk filologi vid Köpenhamns universitet. (Jämför Carl Stief: "Karlgrén, Lars Anton Natanael" i *Svenska biografiska lexikon*, b:d 20. Stockholm, 1973-75).

<sup>18</sup> Rydelius: *Leva randigt* s.80a (bildtext), 83f, Wägner: *op. cit.* s.34-39. Brandell (född Henriques) och Lindhagen (född Byström) kände Rydelius från uppsalaliden, Krey-Lange var visserligen uppväxt i Norrköping, men det tycks som om de stiftat varandras bekantskap först under parisfärden sommaren 1904, övriga tycks ha varit bekantskaper från stockholmstiden. Med Landquist blev Rydelius avlägset

släkt: Landquists bror John var gift med Elin Wägner, syster till Rydelius' man Harald Wägner. Jämför Rydelius: *op. cit.* s.38, 77 (Brandell), 32 (Lindhagen), 30, 44, 47 (Krey-Lange). – Ett tack riktas till Örjan Romefors, Sveriges pressarkiv, som vänligen funderat levnadsår för Ligans medlemmar.

<sup>19</sup> Rydelius: *op. cit.* s.80b (fotografi), 88ff, *Svensk filmografi 1897–1919* (Stockholm, 1986) s.136f. Tydligt har filmen gått förlorad, eftersom det mesta materialet i *Svensk filmografi* – även innehållsredogörelsen – tagits från Rydelius: *ibid.*

<sup>20</sup> Uppgifter om Wägner i Hans Ullberg: "Wägner, Sven Harald" i *Svenska män och kvinnor*, b:d 8 (Stockholm, 1955), Göran Bengtson: "Harald Wägner - lundaförfattare" (*Akademiska Föreningens årskrift 1959*), densammes "Wägner, Sven Harald" i *Svenskt litteraturllexikon* (Lund, 1970) och Dag Hedman: *Eleganta eskapader. Frank Hellers författarskap till och med Kejsarens gamla kläder* (diss. Uppsala; Örkelljunga, 1985) *passim*.

<sup>21</sup> Om förhållandet, se Rydelius: *op. cit.* s.85–135, 165f, 172, 177ff. Makens blandade känslor inför äkten-skapet och självförebåelser inför skilsmässan återspeglas flestades i hans skönlitterära texter: jämför "Experimentet" (*Bonniers Månadshäften* 1913:10, omtryckt i *Där de bespottare sitta... Historietter*, 1914), som tydligt tematiserar det triangeldrama Rydelius beskriver i *Leva randigt*, "Achilles, mördaren. Novell" (*Idun* 1918:26), dikten "Romersk epistel" (*Idun* 1919:51), titelberättelsen i den postuma samling-svolymen *Tåg n:r 278. De sista novellerna* (1925) och dikten "Spelar min lind?" i samma antologi. "Den blå klänningen" (*ibid.*) är – som Ria Wägner påpekat i sina memoarer s.59f – en nyckelberättelse, där baron Lang motsvarar Harald Wägner själv, den namnlösa första hustrun Ellen Rydelius och dottern Kerstin Ria Wägner.

<sup>22</sup> Se exempelvis "De händigas spalt" (*Idun* 1915:49), "I karnevalstider" (*Idun* 1916:6), "Ur husmoderns önskelista" (*Idun* 1916:4, :11, :16, :20, :31, :37), "Drömmen om villan" (*Idun* 1917:39), "Maskerad i barnkammaren" (*Idun* 1921:2), "Pyaman – lekkostym och modesak" (*Idun* 1921:19), "Vårmodet" (*Idun* 1922:14), "Hattarnas språk – sådant Paris tolkar det" (*Idun* 1923:36), "Höstmodets pionjärer" (*Idun* 1923:38), "Pålsverk och praktkläder" (*Idun* 1923:39) – samtliga signerade Midinette. Andra pressbidrag med samma inriktning – delvis även publicerade under eget namn – återfinns i den avslutande bibliogra-fien i Dag Hedmans artikel i *Svenskt biografiskt lexikon* (jfr not 1).

<sup>23</sup> Signaturen J. (John Sjöstrand?) uppskattar i jubileumsartikeln "Lev livet randigt säger sextioåring" (*Svenska Dagbladet* 26.2.1945) antalet artiklar av Rydelius' hand till "något tusental". Det är oklart huru-vida denna information skall uppfattas såsom härrörande från författarinnan själv (större delen av artikeln är i intervjuform) eller supplerats av J. Då det för närvarande saknas en bibliografi över Ellen Rydelius låter sig uppgiften ej kontrolleras.

<sup>24</sup> Rydelius recenserade Karl Frölichs stumfilmsversion av romanen (med bl.a. Emil Jannings) i *Idun* 1920:37 ("Bröderna Karamasov på vita duken").

<sup>25</sup> På Dahlbergs Förlags Aktiebolag, övriga på Albert Bonniers.

<sup>26</sup> 1919 påbörjade hon översättningen av *Vita nätter. Ur en drömmares memoarer* (brev till Karl Otto Bonnier 19.2.1919), tryckt i *Idun* 1920:5-6, :8, :10, :12, :15, :19, :21, :24, :26-27; på bokmarknaden kolli-derade tolkningen sistnämnda år med Norstedts utgåva av Alfred Jensens version. Den enda av de 'stora' dostojevskijromanerna Rydelius ej översatte är *Onda andar*. Då det arbetet i stället utfördes av vännen Anton Karlgren för Norstedt (publ. 1918-22) får man förmoda att någon form av samordning skett dem emellan. Det är okänt hur Rydelius (och Karl Otto Bonnier) reagerade på detta initiativ, som mot bakgrund av att översättningen av Dostojevskijs verk varit en huvudsysselsättning för henne i snart ett decennium (och skulle förbli det i nästan ett till) rimligtvis måste ha betraktats som ett revirintrång. Faktum är att Rydelius varit med om att initiera vad som måste betraktas som en veritabel dostojevskijfeber i Sverige. Efter henne i översättarstatistiken kommer Alfred Jensen, som förutom *Vita nätter* även tolkade *En skrift-ställares dagbok* (publ. 1915), *Arma människor* (1920), *Två humoresker* (s.å.), och ett urval *Brev* (s.å.). Under Rydelius' dostojevskijperiod utkom även *Den odödliga äkta mannen* (1917) på Björck & Börjesson i G. Linds översättning.

Beträffande *Vid ruletten* krävs en liten utvikning. Den översättning Bonniers utgav i sin 85-öresserie 1917 utan angivande av översättarens namn är till skillnad från vad man kunde frestas tro ej utförd av Rydelius. Det är i stället en ny upplaga av Frans J. Huss' tolkning, först utgiven av Oscar Lamrn/F. & G. Beijer 1890, sedan av F. & G. Beijer 1907 (Kronbiblioteket). Vid flera tillfällen i mitten av 1920-talet (bl.a. 10.4.1924, 24.7.1925 och 16.11.1926) försökte Rydelius få uppdraget att översätta *Spelaren*. Först i maj 1949 beställ-de Bonniers en ny översättning av henne, som levererades den 20.8.1950. Av något skäl utgavs Rydelius' tolkning först till romanens 100-årsjubileum 1966 (pocketutgåva i Aldus/Delfin). Då bar den emellertid ej den av översättarinnan valda (*Spelaren*), utan Huss' gamla variant, med den 1907 införda försvenskade stavningen av ordet "rouletten": "ruletten". Anledningen torde vara att Natur och Kultur 1959 utgivit



Helga Backhoff-Malmquists översättning med titeln *Spelaren* och att denna version utkom i sin tredje upplaga 1966. Två utgåvor samma år av samma verk med samma titel torde föga ha tilltalat Bonniers ledning. – Ett tack riktas till arkivchef Barbro Ek, Albert Bonniers förlags arkiv, som utrett förhållandena kring publikationerna av Huss' och Rydelius' översättningar av *Vid rouletten/ruletten/Spelaren*.

<sup>27</sup> Brev till förlaget 10.4.1924 och till Karl Otto Bonnier 24.7.1925. Frågan om dostojevskijöversättningar förekommer frekvent i brevväxlingen från april 1924 till november 1926. Karl Otto Bonnier ställde sig emellertid avvaktande (28.7.1925). Att Rydelius dock översatte kortare dostojevskijtexter vid denna tid visas av en del publiceringar i periodika (se not 49 nedan).

<sup>28</sup> Det bör väl ses som ytterligare ett tecken på hennes status som översättare att hon valdes in i Sveriges Författareförening 1920 (jfr Jan Gehlin: *Floden och virvlarna. Linjer och episoder ur hundra års författarfacklig historia*, Stockholm, 1993 s.186).

<sup>29</sup> I brev till Tor Bonnier 20.1.1923 föreslog Rydelius Gogols *Döda själar* och *Taras Bulba* till översättning, men ingen reaktion finns bevarad i förlagskorrespondensen.

<sup>30</sup> Jfr 10.3.1934 (*La Pique Dame Valet* [=Korolj, Dama, Valet, 1928]), 6.4.1934 (*La Pique Dame Valet* och *Bragden* [Podvig, 1932]), 19.6.1934 (dito, fastän en svenskt titel används för den förstnämnda: *Kung, dam, knekt*), 27.6.1934 (dito), 11.7.1934 (*Bragden*), 13.8.1934 (båda), 6.11.1934 (*Kung, dam, knekt*), 14.8.1935, 15.8.1935 (två epistlar samma dag), 4.9.1935 (*Luzjins försvar* [=Zasjijita Luzhina, 1930]), 10.9.1935 (dito), 5.3.1936, 24.7.1936 (*Försvaret för Luzjin*), 18.8.1936 (*Luzjins försvar*, "som skall heta något annat"), 20.9.1936 (hon föreslår alternativen *De grymma trägudarna* och *Han, som spelade schack med livet*) och 24.9.1936 (Kaj Bonnier tycks i ett icke bevarat brev ha föredragit sistnämnda titel och översättarinnan konfirmerar nu varianten *Han som spelade schack med livet*, således utan kommatecken).

<sup>31</sup> Brev i Lunds universitetsbiblioteks handskriftsavdelning, signum: Saml. Agrell, P.S.

<sup>32</sup> Rydelius: *Leva randigt* s.37.

<sup>33</sup> Även under 1910-talet tycks kontakter mellan Wägner/Rydelius och Agrell ha förekommit. Den sistnämnde var nämligen sedan uppsalaåren nära vän med John Landquist, vilken var gift med Elin Wägner, och i de senares hem har de tydligen träffats (Rydelius: *op. cit.* s.92, men se även s.91. Jämför även Ria Wägner: *op. cit.* s.112).

<sup>34</sup> Vid denna tid studerade Ria Wägner slaviska språk för Agrell (Wägner i intervju med uppsatsförfattaren 30.11.1998; jfr även Wägner: *Rena rama Ria* s.101, 109 och 112), vilket gjorde det naturligt för hennes mor att i brevet föreslå Agrell att återlämna nabokovvolymen till dottern. "Vi ha sett professor Agrells uttalande om den", skriver Kaj Bonnier till Rydelius 13.7.1934. Då romanen endast förelåg på ryska kunde firman emellertid inte taga ställning till utgivning. "Har förlaget ingen rysk lektor[!]" frågar Rydelius Tor Bonnier 13.8.1934 förebrående, säkert inte helt utan baktanke att själv kunna ikläda sig den rollen (jfr not 70 nedan).

<sup>35</sup> Romanen utgavs under pseudonymen Vladimir Sirin.

<sup>36</sup> För rättvisans skull bör det framhåvas att flera översättare före Rydelius och samtidigt med henne var verksamma inom samma fält, exempelvis Walborg Hedberg (1859–1931), slavisten Alfred Jensen (1859–1921) och Ellen Wester (1873–1930). Tyngdpunkten hos Hedberg är Tolstoj (från 1880-talet) och Gorkij (från 1901), hos Jensen Dostojevskij (se not 26 ovan) och hos Wester Merezkovskij (från 1903). Jensen och Wester översatte huvudsakligen polsk litteratur. Enligt Elin Brandells jubileumsartikel "En kvinnlig Tolstoitolkare" (*Dagens Nyheter* 22.11.1909; art. signerad "Footit") behärskade Hedberg till skillnad från Rydelius och Jensen ursprungligen ej ryska, utan utgick från franska och tyska översättningar, men lärde sig så småningom språket. Westers lingvistiska kompetens är okänd. - Hedberg, Rydelius och Wester presenteras i Ebba Theorin: "Tre kvinnor, som hos oss infört den stora ryska litteraturen" (*Idun* 23.11.1919. Artikel signerad "Ebba T."). Jensen, se Artur Almhult: "Jensen, Alfred Anton" i *Svenskt biografiskt lexikon*, b:d 20 (Stockholm, 1973-75). – Möjligt är att risken för en förväxling mellan den redan etablerade översättarinnan Ellen Wester och en nykomling med namnet Ellen Wägner varit en bidragande orsak till att Rydelius 1911 beslöt sig för att behålla sitt flicknamn (se i övrigt ovan s.131).

<sup>37</sup> Han fungerade bland annat som emissarie när det gällde de förhandlingar som resulterade i att Gunnar Sermer (Frank Heller) övergick från Bonnier till Dahlberg 1915, och han skrev och översatte detektivromaner för förlaget. Jämför Hedman: *op. cit.* s.108f och 327, och densammes *Prosaberättelser om brott på den svenska bokmarknaden 1885-1920. En bibliografi* (Skrifter utgivna av Avdelningen för litteratursociologi vid Litteraturvetenskapliga institutionen i Uppsala 34. Uppsala, 1997) s.409 och hänvisningar där och s.472. – Om Olof Dahlberg och hans förlag, se Dag Hedman: *Eleganta eskapader* s.107ff, densammes *Den skuggomhöljde Julius Regis*, kapitlet "Regis och diskussionen om billigboksförlagen" (*Litteratur och Samhälle* 2000:1), Johan Svedjedal: *Prosa mellan kriget. Förstagångsutgivningen av svensk prosafiktions i original i bokform för vuxna 1916-1940* (*Litteratur och Samhälle* 1982:2) s.30-35, 49f och den-

sammes *Bokens samhälle. Svenska Bokförläggareföreningen och svensk bokmarknad 1887-1943* (Stockholm, 1993) s.757-764.

<sup>38</sup> Originaltitel okänd.

<sup>39</sup> Wägner översatte volymerna 16-19, 21 och 26.

<sup>40</sup> Originaltitel: *Noix de Coco*. Av brev till Rydelius från dramatenchefen Olof Molander 2.3.1936 (i KB. Signum: L 61:2a:VI bl. 1.112) framgår att det var radioteaterchefen Hjalmar Gullberg som föreslagit henne som översättarinna.

<sup>41</sup> Rydelius: *op. cit.* s.154.

<sup>42</sup> Rydelius: *op. cit.* s.180f. Dedikationen lyder: "Till mina vänner / Elisabeth Lange och Agnes Lindhagen / som erinran om lyckliga Romdagar / från deras guide / Förf." (*Rom på 8 dagar*, 1929 s.2).

<sup>43</sup> "Vår svenska Bædecker. Om hur Ellen Rydelius 8-or kommit till" (*Svenska Dagbladet* 9.8.1936). Ursprunget till Krey-Langes artikel beskrivs i ett brev från Rydelius till Kaj Bonnier 7.7.1936: "Den 'knarrige herre' som sagt att mitt kapitel om Wien är en roman, ej en guide, lär vara Mustafa [=Alexis Kuylenstierna] i Nya Dagl Allehanda, jag har ej läst artikeln. Hörde om det i telefon av fru Krey-Lange. [Gustaf] Ahlbin i Svenska Dagbladet hade blivit så förgärd över Mustafas yttrande, att tack vare detta beställde han av fru Lange en stor söndagsartikel om Rydelius och guiderna, vilken kommer om några veckor. Hon har bett mig om diverse stoff."

<sup>44</sup> Rydelius: *Rom på 8 dagar* s.3.

<sup>45</sup> Uppgifterna om begynnelseåret för Baedeckers resehandboks-förläggarsverksamhet är sinsemellan motsägelsefulla i olika källor.

<sup>46</sup> *Bonniers Veckotidning* 1926:9, :18, :20, :22, :24; i bokform som *Frank Hellers resehandbok*, 1927.

<sup>47</sup> I bokversionen (s.7f) har "B.V.T:s redaktion" och "redaktionen" bytts ut mot "Förlaget/förlaget".

<sup>48</sup> I ett brev till Åke Bonnier 19.12.1925 dyker opuset upp helt oförberett: "Jag skriver nu av alla krafter på serien för B.V.T. om var den svenska ungarven skall bo, äta o.s.v. i utlandet." Verkets användbarhet som praktisk reseguide diskuterades i brev från Serner till Karl Otto Bonnier 28.4.1926, Åke Bonnier till Serner 28.5 samma år och Serner till Åke Bonnier 30.5 samma år.

<sup>49</sup> Hennes medverkan vid denna tid är svårbelagd: den enda signerade artikeln är den något senare "Kondottiären från Romagna. Mussolini skildrad av hans journalistkamrat, Margherita Sarfatti" (*Bonniers Veckotidning* 1926:36). Dessvärre namngavs översättarna endast sporadiskt i *BVT*, men på ett par ställen finns hon belagd: Fjodor Dostojevskijs "Ängeln. En fantastisk berättelse" (*BVT* 1924:4-7) och Alexander Pusjkins "Köra vilse. Novell" (*BVT* 1924:28). I övrigt får man gissa sig fram, men det är givetvis rimligt att i första hand gissa på de ryska bidragen, exempelvis Dostojevskijs "En julhistoria" (*BVT* 1925:52), en på svenska ej tidigare publicerad del av *Döda huset*. - Av brev från Rydelius till Åke Bonnier 28.4.1926 framgår att hennes normalarvode för översättningar för *BVT* var 40 kronor per novell (ungefär 600:- i dagens penningvärde).

<sup>50</sup> Det bör i sammanhanget framhåvas att den kulinariskt orienterade *Ariadnetråd för resande* egentligen är en logisk utveckling av den titelösa följetong, som publicerats i *Bonniers Veckotidning* (1925:35, :36, :38, :39, :40, :43, :45; på bokmarknaden samma år med titeln *Odyssévs eller De sju menyerna*) och som väl närmast får betecknas som en gastronomisk kriminalroman. Det enda med *Ariadnetråden* jämförbara i Gunnar Serners senare produktion är *Rejse i Schweiz* (1947; sv. titel *Resa i Schweiz*, 1948), som uppenbarligen är tänkt att kunna fungera som ett slags reseguide.

<sup>51</sup> Beställd av Rydelius i brev till Karl Otto Bonnier 19.3.1930.

<sup>52</sup> Martin Kylhammar: *Frejdiga framstegsmän och visionära världsmedborgare. Epokskiftet 20-tal - 30-tal genom Fem Unga och Lubbe Nordström* (Stockholm, 1994) s.54 och 58.

<sup>53</sup> Ett tack riktas till Christofer Nöring, Linköping, som välvilligt ställt sin samling av äldre baedeckerupplagor till uppsatsförfattarens förfogande.

<sup>54</sup> "Härmed sänder jag förordet, jag är trött på det ordet och har kallat det Brev till läsaren och tycker vi kunde sätta facsimile av namnteckningen under." (Rydelius till faktor Lars Brolin, Bonniers tryckeri, 9.6.[1937]). Den mera personliga facsimilen infördes mycket riktigt i boken på s.7.

<sup>55</sup> Brev från Karl Otto Bonnier 10.6.1929 och 4.7.1937.

<sup>56</sup> Brev från Kaj Bonnier 3.5.1933. När boken började sättas i december 1933, visade det sig att manuskriptet var ofullständigt (Kaj Bonnier till Rydelius 16.12.1933). Medan förseningen i utgivningen således initialt berodde på faktorer utanför produktionen, måste fördröjningens längd dock delvis förklaras av andra skäl: först efter mer än ytterligare ett år förelåg manuskriptet komplett (delvis beroende på att författarinnan hade tagit sig an nya projekt under tiden).

<sup>57</sup> "Jag har sålunda en gång i våras roat mig med att förfölja ett svenskt herrskap [...] vilka med fru Ellen Rydelius: 'Rom på åtta dagar' i handen och i enlighet med de i boken givna anvisningarna på fyra för-

middagstimmar avverkade fem av Roms största konstmuseer." (S. Neander Nilsson: "Svenskar i Rom" i *Bonniers Veckotidning* 1929:2)

<sup>58</sup> Artikeln signerad "C. B-s.". *8 italienska städer* publicerades 1929. Mer reklam i Rydelius: "Låt oss vandra som stjärnorna! Ett resekåseri" (*BMT* 1933:2).

Rydelius ingick i den grupp av skribenter som genom att leverera "bidrag av högsta litterära och konstnärliga halt" till *Bonniers Månadstidning* – i hennes fall oftast reserelaterade – skulle få den nystartade tidskriften att attrahera större läsarskaran än vad *Bonniers Veckotidning* hade (jfr redaktionell not, "Bonniers Månadstidning år 1931", *BMT* 1930:12). I "Bonniers Månadstidning och dess medarbetare" (*BMT* 1933:1) framhävs författarinnan i text och bild. När *BMT* efter några år ändrade karaktär, skönlitterära inslag och reseskildringar försvann och tidskriften angavs handla om "Mondänt liv och sport, teater, konst, moder och heminredning", lämnade Rydelius skutan – hennes sista bidrag trycktes 1934. I stället fortsatte hon leverera material till *Idun*, som hon varit trogen sedan 1915.

<sup>59</sup> I KB. Signum: L 61:2a:VI bl. 1.118-1.123. – Ett vittnesmål om att författarinnan ingalunda är bortglömd ger följande passage, där det hävdas att Rydelius "än i dag ligger etta för många med sin Paris-guide trots att den har decennier på nacken och är oåtkomlig även antikvariskt. En reseguide blir aldrig gammal, endast uppgifterna i den. Ellen Rydelius är litteratur." (Gaby Wigardt: "Dödsfall: Ria Wägner" i *Svenska Dagbladet* 14.11.1999).

<sup>60</sup> Kylhammar: *op. cit.* s. 53.

<sup>61</sup> Brev från Kaj Bonnier till Ellen Rydelius 3.8.1936, svarsbrev 5.8 samma år.

<sup>62</sup> Pseudonym för Gösta Palmcrantz (1888-1978). Se exempelvis Stråhles med pikanterier och sensationer späckade *Apropå Paris* (1938) som innehållsligt och stilistiskt starkt påminner om Segercrantz.

<sup>63</sup> Titlar ur serien nyutgavs 1981-84 med den gemensamma titelstrukturen *Hommerbergs...* (exempelvis *Hommerbergs Grekland*, 1981).

<sup>64</sup> Strömbergs *Hur man reser: Västtyskland* publicerades 1954, *Med Ellen Rydelius i Västtyskland* (författad med Ria Wägner) samma år. Något direkt samband mellan de båda skrifterna kan av tidsmässiga skäl knappast föreliggas, däremot kan eventuellt Rydelius' tidigare opus på området, *Berlin på 8 dagar* (1929) och *8 tyska städer* (1931) ha spelat en roll för Strömberg.

<sup>65</sup> "Ingen människa kan se Rom på 8 dagar" (Rydelius i förordet till *Rom på 8 dagar* s.3). "Nu är det visserligen en omöjlighet – som säkert var och en inser – att på endast 8 dagar hinna bese en stad av Grönköpings storlek och omgivning" (Susegård i förordet till *Grönköping på 8 dagar* s.5f).

<sup>66</sup> Föredragen: jfr exempelvis brev till Carl Cederblad 8.9.1935 och 19.2.1937, och till A. Edman 12.11.1949 (samtliga i Uppsala universitetsbiblioteks handskriftsavdelning; signum: U3620e och U3620h). Sällskapsresorna: jfr exempelvis brev till Gerard Bonnier 8.4.1955.

<sup>67</sup> Rydelius till Åke Bonnier 16.11.1926.

<sup>68</sup> "Jag har prinsens tillstånd att använda uttalandena i reklamens tjänst." (Rydelius till Tor Bonnier 13.8.1934)

<sup>69</sup> Brev till Åke Bonnier 24.6.1927 och *passim*.

<sup>70</sup> Brev till Tor och Åke Bonnier 28.10.1931 (två försändelser). Att Rydelius även fungerade som lektor åt Bonniers framgår av ett brev till Kaj Bonnier 5.7.1931.

I brev till sistnämnde 4.7.1937 framkastade hon tanken att föreslå *Svenska Dagbladet*, "den resande publikens tidning", att hon skulle medarbeta med "Ellen Rydelius resespalt", vilket givetvis skulle ha haft ett reklamvärde.

<sup>71</sup> Brev till faktor Lars Brolin (Bonniers) 2.9.1936.

<sup>72</sup> Jfr *Pilgrim i Persien* s.5. Tydligt hade Rydelius muntligen föreslagit några olika projekt, av vilka Kaj Bonnier valde persienboken 28.2.1940; Rydelius bestämde sig 6.3 samma år för att utföra beställningen. - Ett intresse för persisk kultur hade Rydelius redan manifesterat i "Persiska diktare i svensk dräkt. 50 år med Persiens shakher. Friherre Eric Hermelins kulturgärning" (*SvD* 4.7.1937).

<sup>73</sup> Brev 23.1.1938.

<sup>74</sup> Av korrespondensen med Wahlström & Widstrand (omfattande åren 1939-1946; bevarad i förlagets arkiv) framgår att idén att ge ut de tre volymerna redan förelåg i mitten av 1939 (brev från Rydelius till Carl Björkman 28.7.1939). I det stadiet hade författarinnan även planer på att inkludera de amerikanska, engelska och österrikiska köken. (Man kan säga att planen genomfördes i stark kompression i Rydelius' och Ria Wägners *Smakbitar från åtta länder*, 1953.) Av Björkmans svarsbrev framgår att han tänker sig en utgivningstakt av en volym om året (31.7.1939). Redan 16.9 har han dock planer på att fördubbla tempot och ge ut den franska kokboken i mars följande år och den ryska i september. Som framgått ovan blev utgivningstakten betydligt långsammare. - Ett tack riktas till arkivchef Jonas Westlund, som ställt kopior av Wahlström & Widstrands rydeliuskorrespondens till uppsatsförfattarens förfogande.

*Billiga dagar i franskt kök* och *Rysk mat* skrevs i samarbete med exilryskan Alexandra Vladimirovna Beloborodoff, en livslång väninna. Enligt *Leva randigt* skall de ha sammanförts av Anna Branting (1855-1950) omkring 1920 (s.136ff). I bonnierkorrespondensen dyker Beloborodoff upp första gången 24.5.1927 som annonsackvisitris för *Paris på 8 dagar*, vilken är dedicerad till henne: "Till min ryska syster, / Alexandra Vladimirovna Beloborodova, [!] / som en erinran om gemensamma upptäcktsfärder / i Prag, Dresden, Rom och Paris". Enligt brev från Rydelius till Åke Bonnier 15.6.1931 skall hon ha översatt noveller av Beloborodoff som publicerats i olika bonnertiidskrifter under pseudonymen Sanja Grosch.

På KF:s förlag utkom vid samma tid *Kom hem och ät en bit mat hos oss* (1942), ett tydligt bidrag till beredskapslitteraturen: "Det gäller bara att skaka av oss slentrianen i matvanorna och alla fördomar mot kulinariska nyheter. Låt oss göra upptäcktsfärder på gastronomiens vidsträckta fält! Låt oss söka upp gamla glömda svenska provinsrätter och pröva nya recept i de berömda utländska köken." (s.20) Redan 26.7.1940 hade författarinnan föreslagit Carl Björkman att utge *Billiga dagar i krigsköket*, en plan som trots Björkmans positiva svar 30.7.1940 ej fullföljdes.

<sup>75</sup> I själva verket hade redan anmeldaren av *Rom på 8 dagar* i *Idun* 1927:20 lagt eskapistiska aspekter på läsningen av reseguiden: "de många vackra illustrationerna som göra boken njutbar även för dem som tyvärr aldrig få se Rom annat än i bild" (orubricerad och osignerad artikel), varmed alltså antydtes att volymen inte nödvändigtvis måste användas praktiskt, utan har ett estetiskt värde i sig som drömkatalysator.

<sup>76</sup> Brev daterade 12.8 och 15.8.1940.

<sup>77</sup> Brev till Carl Björkman daterat 14.12.1941.

<sup>78</sup> Brev till Carl Björkman 7.10.1940, som även innehåller en detaljerad årskalkyl. Uppenbarligen har avsikten varit att etablera rörelsen tillsammans med Wahlström & Widstrand. Björkman avböjde i brev 25.10.1940.

<sup>79</sup> Det bör framhåvas att Ria Wägner fört vidare familjetraditionerna på såväl matlagnings- som resehandboksområdet - sistnämnda delvis i samarbete med maken Gustav Sandgren (1904-83) - exempelvis i *Snabblagat* (1955) och *Portugal* (1963). Jfr kapitlet "Reseskribentens dotter" i densamma *Rena rama Ria*. Wagners och Sandgrens dotter Veronica (född 1947) har gått i föräldrarnas fotspår, och under de senaste tio åren etablerat sig som framgångsrik barnboksförfattarinna.

<sup>80</sup> Av förordet framgår att Alexandra Beloborodoff "givit [...] välvillig hjälp" vid verkets färdigställande. Tidigare hade ämnet presenterats för den svenska publiken i Max Miller (pseud. för Harald Johnsson, 1886-1936): *Den siste tsaren. Hans liv och lidande* (1921).

<sup>81</sup> Förklaringen till det intensivare samarbetet i den andra tsarboken är att söka i det faktum att Beloborodoff bodde i Paris 1938 (Rydelius i Lund), medan de båda hade sin vistelseort i Stockholm under kriget. Initiativet skall ha utgått från Beloborodoff: "Elena Petrovna, låt oss skriva en bok om Alexander I:s gåta!" (*Alexander den gåtfulle* s.7).

<sup>82</sup> Kontrakt skrevs med Bonnier 28.11.1942. Framställningen gick då fram till år 1942. Vid publiceringen 1946 kunde Rydelius emellertid konstatera att volymen även omfattade åren 1943-44. En förfrågan från författarinnan till Kaj Bonnier 13.12.1946 resulterade i upplysningen att "en av redaktörerna hos Åhlén & Åkerlund" gjort tillägget (Kaj Bonnier till Rydelius 14.12.1946). – Om Odhes anställning på Dagens Nyheter, se hennes bidrag i *Bakom spalterna. Ur Dagens Nyheters historia. Del I. 1889-1921* (1952).

Av korrespondensen med Wahlström & Widstrand framgår att Rydelius hade planer på att skriva en biografi om Alexander Pusjkin, en med titeln *Fyra diktarkustrur* om Natalja Nikolajevna Pusjkina, Anna Grigorjevna Dostojevskaja, Sofia Tolstaja och Maria Pjesjkova (Maxim Gorkijs maka) och en om Ivan Turgenjev. Till de båda förstnämnda titlarna angavs Alexandra Beloborodoff som tänkt medförfattarinna (brev till Carl Björkman 5.3.1940 [Pusjkin och diktarkustrurna] och 13.8.1946 [Turgenjev]). Björkman avböjde det sistnämnda projektet 16.8.1946. Inget av dem förverkligades.

<sup>83</sup> Jfr *Leva randigt* s.94.

<sup>84</sup> Brev till Kaj Bonnier 23.2.1931. Se även *Leva randigt* s.188-194.

<sup>85</sup> Brev till Tor Bonnier 10.11.1932. Se även *Leva randigt* s.194f. – Med tanke på förbindelserna mellan svägerskorna – periodvis fungerade fastern som 'substitutmamma' åt Ria Wägner, när Rydelius befann sig på resande fot – får man beteckna det som iögonenfallande att den sistnämnda blott i förbigående nämns på ett par ställen i Ulla Isakssons och Erik Hjalmar Linders standardverk *Elin Wägner 1882-1922. Amason med två bröst* (Stockholm, 1977). I fortsättningsbandet *Elin Wägner 1922-1949. Dotter av Moder Jord* (Stockholm, 1980) saknas hon helt.

<sup>86</sup> Brev till Carl Björkman 7.10.1940. Prov på Rydelius' feministiska intresse finns exempelvis i "Den vitklädda flickan. En rivieravision" (*Bonniers Månadstidning* 1932:2) och i kapitlet om den slovakiska författarinnan Hana Gregorova i *Souvenirer* s.130-133.

<sup>87</sup> *Souvenirer* s.22-36.

## Debatt

# TOMMA TEXTER OCH TEXTER MED TEMPERAMENT

Örjan Torell om poststrukturalism och Michail Bachtin

Att samlivet mellan västerländsk och rysk litteraturteori på många sätt varit både harmoniskt och fruktbart under 1900-talet är väl odiskutabelt: nykritik, strukturalism och andra viktiga textteoretiska förhållningssätt i Väst har uppenbara ryska biflöden. Med Bachtin som stort namn såväl i Paris och Stanford som i Moskva och Sankt Petersburg tycks situationen vara densamma även vad beträffar modern textteori. Men under ytan av detta otvetydiga samflöde av idéer om den litterära textens sätt att existera och verka, finns det också helt motstridiga strömdrag, som trots att de är både fundamentala och väldokumenterade knappast kan sägas ha trängt särdeles djupt in i svenskt litteraturvetenskapligt medvetande. Dessa skillnader har frilagts först och främst som ett resultat av de senaste decenniernas starka intresse för Bachtins tänkande. På Olga Dysthes norska kan Bachtins egenart i förhållande till västerländska synsätt beskrivas så här:

Mens dekonstruktionistene hevder at det er umulig å skape mening, og personalistene plasserer mening i det enkelte individet, hevder Bachtin at mening opstår i dialogen og samspillet mellom den som snakker og den som mottar.<sup>1</sup>

Detta uttalande är förmodligen mera kontroversiellt än det i första ögonblicket kan förefalla, och i ett poststrukturalistiskt perspektiv är det förstas Bachtins tilltro till textens dialogiska förmåga som är särskiljande, för att inte säga sensationell. Syftet med denna artikel är att på elementär litteraturteoretisk nivå så

handgripligt som möjligt försöka beskriva arten och graden av det sensationella i denna tilltro, eller med andra ord: att konkret och kvalitativt visa några avgörande skiljelinjer mellan modern västerländsk och rysk textsyn sådana jag upplevt dem rent praktiskt. Ytterst motiveras försöket nämligen av ett mycket jordnära behov av teoretiska positionsbestämningar som uppstått inom ramen för ett litteraturdidaktiskt forskningssamarbete med Pedagogiska Herzenuniversitetet i Sankt Petersburg och Lärarutbildningen i Vasa (initierat av Mitthögskolan i Härnösand 1997).<sup>2</sup>

Frågeställningen må i grunden vara abstrakt och renodlat filosofisk, men i själva verket kan den förmodas spela en mycket påtaglig roll för hela generationer av uppväxande ryssar och västerlänningar. Man kan nämligen med fog anta att skillnaderna mellan den ryska skolans väldiga krav på litteraturläsning och den mycket blygsamma kravnivån i exempelvis svenska skolor på ett eller annat sätt beror på skillnader i litteratursyn.<sup>3</sup> Det är nog också i sin tur ett lika rimligt antagande att denna radikala skillnad i ambitionsnivå på något sätt återverkar i form av skillnader i referensramar, föreställningsvärld och mentalitet hos befolkningen i Ryssland och Sverige - och vad nationer tycker, tänker och föreställer sig är förstås inte ointressant. Litteraturteori - som annars lätt kan framstå som ett njutningsmedel för människor på bekvämt avstånd från verkligheten - skulle därmed ha *påtaglig praktisk betydelse*, och i väldig skala.<sup>4</sup>

#### *Författaren i texten*

Den mest grundläggande principskillnaden mellan å ena sidan Bachtin och rysk litteraturteori i allmänhet och å den andra moderna västerländska förhållningssätt kan sägas bestå i det ryska erkännandet och betonandet av *textens personliga dimension*. Den amerikanske Bachtinkännaren Les W. Smiths huvudtes i *Confession in the Novel* (1996) är att poststrukturalisterna felaktigt opererar bort författaren ur texten, medan Bachtin betonar motsatsen: läsaren får inte glömma författarens närvaro. Att bortse från författaren närvaro i texten är som att bortse från betydelsen av experimentatorns närvaro vid experiment i partikelfysik, menar Smith, och med hänvisningar till Heisenbergs osäkerhetsrelation manar han till liv de kopplingar som ofta görs mellan Bachtins och Einsteins tänkande. Även utan att aktivera dessa högtflygande pretentioner, är det lätt att se denna fundamentala skillnad: *det ryska förhållningssättet betonar textens laddning av ett för läsaren främmande mänskligt temperament, medan västerländsk teori tenderar att avpersonalisera texten.*

För en västerlänning finns det en rad mycket självklara invändningar mot ett förhållningssätt av det slag som här betecknas som "ryskt". Ända sedan 20-talet och T S Eliot har något slags impersonalitet doktrin predikats hos oss, och från och med Ingardens 30-tal vet vi alla att texten bara existerar när den konkretiseras av läsaren. Det är alltså ofrånkomligen läsaren som skapar textmening när han läser. Om vi under sådana omständigheter ska se en främmande personlighet i den

text vi läser, måste åtminstone *en* elementär frågeställningen bli: "Hur ska jag ur bokstäverna kunna uppväcka en ande som är mig främmande? Om det är jag som läsare som väcker texten till liv, hur ska jag då kunna konkretisera en främmande identitet i texten i en tolkningsverksamhet som jag bedriver helt och hållet inom och utifrån min egen identitet - eller i en grupp tillsammans med andra identiteter, som ju ändå måste stå i samma distanserade förhållande till textens främmande temperament som jag själv gör?" Hur olösligt detta problem än kan tyckas, är det såvitt jag förstår på intet sätt lättare att besvara de frågor som uppkommer när man låter texten vara läsarens helt och hållet.

### *Den tomma texten*

Låt oss utgå från några enkla och elementära exempel! I *Litteraturen och läsarna*, 1988, berättar Per Linell festskriftsanekdotiskt om hur Gunnar Hansson provocerar ett auditorium med en typisk "västerländsk", läsarcentrerad tolkningsattityd:

Han illustrerar problemet med att rita upp två vaser - eller är det kanske tillbringare - på tavlan, den ena tom och den andra bräddfyllt med någon sorts vätska. Många människor, säger Gunnar, föreställer sig att innehållet finns i texten och att läsaren bara behöver ta till sig det. Han pekar ogillande på den fyllda vasen. I själva verket är texten tom och fylls med innehåll först när läsaren ... använder den. (s 17)

Per Linells artikel är bitvis en ganska lättsam inventering av "texttolkningens metaforer", men eliminerandet av författarintentionen är utan tvekan allvarligt menat. Texten är tom när läsaren tar över den. Förståelsen är en formlös vätska. Författaren är borta. I en annan av Linells tolkningsmetaforer finns det (ologiskt nog, kan man kanske tycka) trots allt något som "pekar" i textens formlöshet. Texten verkar plötsligt ha något slags antydning till struktur i alla fall: "Texten pekar på något, men det vore barnsligt att fokusera på själva pekningen när vi i själva verket ska titta dit vartåt det pekas." (s 19) Detta är svårt att förstå: Kan man se "dit vartåt det pekas" utan att först se på "själva pekningen"? Det finns egentligen bara ett svar på den frågan: läsaren ser de pilar och pekningar han själv sätter upp "i texten". Bortsett från att det förstås är ett elementärt faktum att läsaren konkretiserar texten utifrån sina egna föreställningar och att själva läsarbeteendet på något grundläggande plan är beskrivet på ett rimligt sätt, innebär metaforiken att en viktig del av läsprocessen ignoreras, nämligen *avläsandet av det i texten, som är främmande för den egna personligheten*. Bakom inkonsekvensen ligger en tydlig vilja att betrakta texten som en tom plats - och denna vilja lyfter i praktiken ut texten ur kommunikationsprocessen. Det finns inte längre något meddelande, inget budskap.

Som vi alla vet är detta ett illusionsnummer som Linell inte är ensam om att utföra: När Bo Steffensen i Danmark trollar bort författarintention, textstruktur och i viss mån själva texten i *Når børn læser litteratur*, 1993, är grundsynen den-

samma, även om resonemanget delvis bygger på argument som kan verka mera förenklade: författarintentionen kan inte utforskas därför att en tolkning inte kan byggas på biografiska fakta, författaruttalanden eller -intervjuer. Det mest självklara - att söka författaren i hans egen text - är för Steffensen en omöjlighet, eftersom det inte existerar någon text, bara läsarpjektioner av den.

Allt vad Linell och Steffensen säger finns som bekant färdigformulerat i *Is There a Text in This Class?* av Stanley Fish. Den kom ut 1980, då Fish enligt vad han själv säger lyckats "frigöra sig från formalisterna" och förstått att textens mening inte ligger i texten utan i den läsart man som medlem av något slags *interpretive community* väljer - varvid man hittar saker i texten som alltid har funnits där, "properties the text has always had" (s 12). Logiken är värd att notera. Resonemanget saknar inte likheter med medeltida gudsbevis: "Gud är allsmäktig - Allsmäktighet förutsätter existens - Alltså existerar Gud". Fast här är allt bakvänt: det handlar snarare om att bevisa ickeexistens än existens.

Slagkraften i detta resonemang beror nog på att det trots allt ligger något i det - det är odiskutabelt produktivt. Amerikanen Jonathan Culler bygger ju sina på många sätt fruktbara idéer om *litterära konventioner* på samma förutsättningar som Fish. Men ytterst auktoriseras hela synsättet av Derrida, som menar att det specifika för litterära texter (och skriftlig kommunikation överhuvudtaget) är att den färdigskrivna och publicerade texten är helt övergiven av sin författare; den är

a structure cut off from any absolute responsibility or from consciousness as ultimate authority, orphaned and separated since birth from the support of the father...<sup>5</sup>

### *Texten som ett möte mellan människor*

På just denna punkt finns det anledning att gå över till Bachtin. Här frontalkrockar nämligen Derridas syn på texten som *föräldralös* med Bachtins, som bland annat innebär att författaren har moraliskt ansvar för sin text. Betydelsen av denna skillnad är av allt att döma lättare att se för amerikanska Bachtinspecialister som Les W. Smith och Gary Saul Morson & Caryl Emerson<sup>6</sup> än för Bachtintolkare i Paris. Redan när Smith redogör för sina utgångspunkter påpekar han denna fundamentala tankekollision. Även Morson & Emerson lyfter fram tanken (om också i mindre uttalat polariserande syfte): enligt Bachtin måste jaget *signera* sina handlingar - och en estetisk handling som en skönlitterär text är absolut inget undantag från den regeln, oavsett om den tillämpas på författaren som skriver texten eller läsaren som tolkar den:

Art and life must be responsible to each other, but only I can take that responsibility. "Art and life are not one, but they must become united in me, in the unity of my responsibility."<sup>7</sup>

Det finns därmed ett *moraliskt krav* på författaren att ständigt närvara i texten (även om den i detta sammanhang mera ovidkommande bit av honom som



utgjordes av *hans fysiska varelse* dog 1616 eller 1881, till exempel). Men kravet gäller också läsaren. Det är värt att notera att konsten och livet hos Bachtin enas i jaget på ett sätt som i hög grad överensstämmer med något som av S G Botjarov har klassats som en huvudlinje i rysk litteraturhistoria och kallats "individualitetens problem" (*problema litjnosti*), och som i ett svenskt utifrånperspektiv skulle kunna benämnas "Gogoltraditionen".<sup>8</sup> Botjarov har lyft fram Gogols tanke om att bara ett verkligt, originellt och individuellt jag (som inte förväxlar sin individualitet med sin sociala prestige, sin roll i arbetslivet eller dylikt) kan förena Himmel och Jord. Men samma villkor gäller överallt. Bara den läsare som läser texten individuellt, som ett jag och en personlighet utan att styras av konventioner, schabloner och färdiga föreställningar, kan ge den liv. En sådan läsare är alltså inte bara möjlig utan generell nödvändig, enligt Bachtin.

Men denne om (och i) sin individualitet medvetne läsaren är inte ensam med texten. På ett helt annat sätt än poststrukturalisterna bygger Bachtin hela sin litteratur- och människosyn på *dialog*. Individens utvecklas i möten med *den andre*, och personligheten bakom texten är viktigast av allt:

To recognize a work as aesthetic is to 'feel' another consciousness inside it, as one feels the presence of another human being.<sup>9</sup>

Det finns alltså en människa kvar i texten. Den är inte tom, och inte villkorslöst läsarens - men läsaren har ändå paradoxalt nog *mer* inflytande över den, än över den döda textmassa som Derrida, Culler och andra låter oss rekonstruera. Vi ska nämligen hjälpa författaren att bli den han egentligen är. Alla möten mellan människor - och mötet med texten är alltså ett sådant - innebär enligt Bachtin att vi aktiverar vårt *medmänniskliga överskott*. Vi kan se vad *den andre* inte kan se: baksidan av hans huvud och - i en och samma bild - honom själv och den blå himlen över honom. När vi läser Dostojevskij, anlägger vi alltså ett perspektiv som inte bara är bra för oss själva (eftersom Dostojevskij som den medmänniska han är lär oss något om oss själva), det är också bra för Dostojevskij - för han har egentligen inte blivit Dostojevskij än! Shakespeare var förstås inte Shakespeare på 1600-talet, framhåller Bachtin, han var vuxit till något som varken han eller hans samtida kunde se (även om han naturligtvis i princip aldrig någonsin slutgiltigt kan bli Shakespeare).

Detta innebär att kommunikationsmodellen fortfarande fungerar, men inte enkelriktat från sändare till mottagare på det gamla sättet. Bachtinpedagogen Olga Dysthe formulerar det så här:

Forståelse i Bakhtins betydning betyr aldrig overføring av mening fra sender til mottaker. Forståelsen er alltid avhengig av at mottakeren aktivt kommer "budskapet" i møte...<sup>10</sup>

Alltså: Enligt Bachtins modell gör vi Dostojevskij en tjänst när vi läser honom: vi bidrar till att förvandla honom till den han egentligen är. Vårt ärende som läsare är betydligt viktigare än att med de litterära konventionernas mer eller mindre dött

skramlande meccanosats återuppbygga en litterär modell utan individuellt mänsklig betydelse.<sup>11</sup>

*Världen är öppen i bägge ändrar!*

Bachtin var antimarxist, precis som han var motståndare till Freud och alla andra stora systematiska teoretiker. Han är principiell antimaterialist på samma sätt som Dostojevskij: liksom denne är han allergisk mot föreställningar om social determinism. Som Morson & Emerson betonar, är Bachtins beskrivning av Dostojevskijs livssyn giltig även för honom själv:

Nothing conclusive has yet taken place in the world, the ultimate word of the world and about the world has not yet been spoken, the world is open and free, everything is still in the future and will always be in the future.<sup>12</sup>

För Bachtin är allt och alla *unfinalized*, som det så tydligt och bra heter på engelska: inget har fått sin slutgiltiga form. Just denna *unfinalizability* är viktig och särskiljande - och även om den kan påminna om det slags "öppenhet" som på olika sätt proklamerats i modern västerländsk tolkningsteori är den något helt annat. När allt kommer omkring är det väl just denna öppenhet och osäkerhet Stanley Fish försöker komma undan med sin idé om tolkningsgemenskaper - *någonstans* ska man kunna säga definitiva och slutgiltigt objektiva sanningar om texten! Att han är medveten om att hans sanningar är definitiva bara inom en *interpretive community* ändrar ingenting. Fish försöker säga *slutgiltiga saker*, medan Bachtin snarare menar att sanningar som håller i evighet är döda och ointressanta.

*The eventness of the event*

Trots sin ovilja att säga slutgiltiga saker är Bachtin inte relativist: "Bakhtin would undoubtedly have dismissed the influential forms of relativism dominating current critical debate", säger Morson och Emerson.<sup>13</sup> Men det är inte bara relativismen i sig han skulle ha avvisat: teoretiserandet och systematiserandet, objektiviserandet av något som till sin natur är unikt och personligt innebär att litteraturen inte respekteras som konst: "it sacrifices the eventness of the events for a mere theoretical 'transcription'".<sup>14</sup> För den som ständigt återkommer till kanoniska texter som för varje omläsning allt mindre liknar tomma tillbringare, verkar detta rimligt: litterärt teoretiserande tycks påfallande ofta brista i konkretion och känsla för det unika och egenartade i den skönlitterära texten. Så fort vi talar om konkreta texter blir ju vissa saker ofrånkomliga. "Vän, i förödelsens stund" är ofrånkomligen en nyklassicistisk distikonelegi, och distikonrytmen med alla dess nyklassicistiska konnotationer finns ofrånkomligen *i texten*, även om vi skulle

ingå i en tolkningsgemenskap som inte känner till terminologin. Med sin "stilistiska aura", som Bachtin säger, har orden den laddning som den terminologiskt kunnige kallar nyklassicistisk! Liknande saker kan konstateras beträffande kompositionens ofrånkomliga laddning av författarintention i Frödings "Världens gång" och "Den gamla goda tiden", Tolstojs *Anna Karenina* och *Ivan Iljitjs död* ... och så vidare i all oändlighet.

Egentligen är nog alla överens om att en litteraturläsare måste vara aktivt intresserad av att verkligen se saker i skönlitterära texter - för när det kommer till kritan brukar vi just i skönlitterära texter finna att sakerna är staplade på varandra. Även de som tror på tomma texter hittar något i *dem*. Per Linell, vars ovilja att se på "pekningar" refererades i början av detta resonemang, menar när det kommer till kritan att läsaren "går i dialog med texten", och då "påverkas han naturligtvis av det språkligt sagda". Till denna punkt kommer man alltså till slut, oavsett om man är dekonstruktionist, konstruktivist, transaktionsteoretiker eller av någon annan beaktelse.

### *Den unika personligheten*

Men därmed är vi inte framme vid målet. *The eventness of the event* är rimligtvis något mycket mer än summan av de litterära strukturer, "textstrategier", effekter och konventioner som en viss text förverkligar. Inte ens den "stilistiska auran" i en text är förstås det verkligt unika. Även den är i hög grad bunden till litterära konventioner, och konventioner kan i enlighet med sin natur aldrig representera det unika. Vi hittar inte *the eventness of the event* i konventionerna - det är en ren truism. Rimligare är att se det unika i texten i *dess sätt att förhålla sig till konventionerna* - och därmed är vi ofrånkomligen inne på *personlighet*. Texten är, i enlighet med tidigare refererade Bachtintankar, egentligen en inbjudan till *ett personligt möte* i den litterära dimensionen. Det är Stagnelius personligen som talar till oss ur "Vän i förödelsens stund" - och det vet vi egentligen säkrare än att han är död, som våra handböcker säger - för våra handböcker levererar bara andrahandsuppgifter, medan vi med våra egna ögon och sinnen märkligt väl känner igen Stagnelius själv från text till text: han är påtagligt densamme i "Resa, Amanda", "Alltsen människor först" och så vidare. Likadant är det med Sapfo, Fröding, Tjechov, Virginia Woolf och alla andra stora författare - textrösterna är på varje sida ännu varma av deras personlighet!

### *På väg mot en dialogisk läsart?*

Men här blir vattendelaren mellan Öst och Väst tydlig igen. Viljan att känna igen personligheten i texten kan i Väst rentav betraktas som en oart, en skyddsmekanism, nästan ett sjukdomssymptom. Med hänvisningar till Norman Holland och David Bleich ger Lars-Göran Malmgren ungefär den synen på saken i ett bidrag i den populära antologin *Läsningar* från 1985.<sup>15</sup> Trots sitt betonande av litteratur-

läsningens personliga dimension kan både Holland och Bleich - och Malmgren själv - se sökandet efter författartypiska drag i texten, det vill säga sökandet efter *textens* personliga dimension, som ett förnekande av det egna jaget och rentav ett hinder för ett verkligt personligt engagemang i texten: den som söker efter Faulkner i en Faulknernovell gör det av räddhåga och auktoritetstro!

Ett sådant förhållningssätt förefaller mig antialogiskt och subjektivt enkelriktat: läsaren blir i grunden lämnad ensam med texten. Det är mer eller mindre förbjudet att se en medmänniska i andra ändan: läsaren blir underkänd och remitterad till hospitalet när han gör sina - möjligen tafatta - försök att finna *den andre*. Hos Bachtin löses hela denna problematik redan innan den uppstår: det skönlitterära läsandet ställer *grundkravet på oss att inte uppge vår identitet*. Vi får inte fastna i *identifikation* med *den andre*: "Den estetiska handlingen börjar först när vi återvänder till oss själva", kunde han skriva så tidigt som vid mitten av 1920-talet.<sup>16</sup>

### *Den återupprättade texten*

Givetvis finns det även i Väst exempel på förordande av ett dialogiskt förhållningssätt av detta slag - och inte bara bland Bachtinexperter. Trots att Vibeke Hetmar i sin imponerande breda och djupa diskussion av "responsfokuserade" teorier i *Litteraturpaedagogik og elevfaglighed* (1996) aldrig nämner Bachtin, positionerar hon sig rent praktiskt (t ex med sina "meddiktningsmetoder") i en aktivt dialogisk inställning på ett sätt som nog skulle kunna betecknas som Bachtinsk. Hon accepterar också tanken på att läsaren tolkar en text som verkligen "*er der*"! Texten är alltså återupprättad.

Ändå står Vibeke Hetmar kvar i de led som går till kamp under Fishs hurtiga fältrop: "Interpretation is the only game in town!" Läsaren sitter därmed fortfarande i princip ensam med texten - utan någon motpart på andra sidan. Så fort "den andre" dyker upp blir "interpretation" något helt annat. Då är vi ju inte längre ensamma om tolkningen: "den andre" - en främmande personlighet - blir en *referens i texten* som styr förståelsen "från andra sidan", och som vi måste ta hänsyn till. Vi måste - på det i min mening enda rimliga humanistiska sättet - intressera oss för någon utanför oss själva. Vi befinner oss i dialog med en annan människa.

### *Läsarengagemangets betydelse*

På en viktig punkt råder väst-östlig enighet: uppslutningen bakom tanken på *läsarengagemangets betydelse för en kvalificerad läsning* är massiv. Den tanken är dessutom gammal. Redan i min avhandling från 1979 kunde jag åberopa internationella undersökningsresultat som påvisade betydelsen av *literary transfer*: när läsaren gör kopplingar mellan texten och den egna verkligheten blir läsningen engagerad och betydelsebärande. Jag kunde också peka på att det fanns en sam-

stämmighet mellan detta friläggande av *literary transfer*-funktionen och den då moderna erfarenhetspedagogiken som ju också betonar sambandet mellan textens verklighet och läsarens. En huvudtanke i min avhandling var hypotesen att den sovjetiska litteraturundervisningen - trots dess väldiga respekt både för litteraturen och elevernas intellektuella förmåga - kunde vara ett exempel på vad som händer när det personliga engagemanget undertrycks. Formaliserade analysbeteenden tycktes göra eleverna ganska duktiga på att med några korta universalkommentarer *skjuta ifrån sig texten* och därmed i någon mån tillfredsställa lärare och examenskommittéer, samtidigt som bristen på personligt engagemang kunde vara ganska tydlig.

Preliminärt kan en liknande tendens faktiskt skönjas i de ryska studenternas textkommentarer i det svensk-rysk-finska samforskningsprojekt som vi nu är involverade i. De ryska studenterna har "ganska träffsäkert preciserat handlingens idémässiga och tematiska laddning", som vår ryske kollega Sergej Fjodorov kommenterar saken. Men han tycker sig också se att de "i viss mån låter sig nöja med de mest allmänna och schematiska bedömningar, som visserligen framhäver de typiska dragen i den lästa texten, men som inte räcker för att ta fasta på textens egenart som konstverk".<sup>17</sup> De ryska studenterna hänvisar till begrepp som *den lilla människan*, *den överflödiga människan* och *det orealiserade livsödet*, vilka alla är väl etablerade i rysk litteraturundervisning på skolnivå, och via dessa begrepp har de kunnat göra en del rimliga kopplingar från försökstexten *Irene Holm* av Herman Bang till andra texter. Men Sergej Fjodorov är långt ifrån odelat glad. Han tror att "de stereotyper som utarbetats under loppet av litteraturstudierna snarare kan försvåra en självständig litteraturtolkning än främja den".

### *Texten som signatur*

Den ryska skolan tycks alltså enligt de mycket preliminära resultaten från den första pilotundersökning inom ramen för vårt projekt förse sina elever med ganska god analytisk träffsäkerhet och vana att explicit hantera litterära konventioner. Otvivelaktigt träffar de ryska läsningarna centrala ting i texten. Men samtidigt verkar de på något sätt syfta till att *oskadliggöra* texten snarare än till att öppna dess dolda resurser av unik mänsklighet. En litterär skolning som skapar kännedom om och vana vid litterära konventioner och textstrukturella mönster men inte lyckas odla en lust att engagera sig i texten har förstås en bit kvar till målet att förmedla aktiv "litterär kompetens". Hur det ljumma personliga engagemanget i de ryska läsningarna kan ha fostrats i en litteraturteoretisk miljö som i princip centererar sina ambitioner kring att lyfta fram textens personliga dimension är en fråga som inte kan besvaras utan vidare; förhoppningsvis kan vårt projekt någon gång antyda några utgångspunkter för en diskussion kring det problemet. Till vidare får vi nöja oss med iakttagelsen att docent Fjodorovs kommentarer i alla fall ansluter sig påfallande väl till Bachtins tänkande, till exempel hans oro för att klichéstyrda tolkningsstrategier riskerar att missa det unika i konstverket - "the eventness of

the event”, kanske.

Ett konstruktivt textengagemang tar sig rimligen uttryck i en vilja att *upptäcka så mycket som möjligt i texten*. Men varifrån kommer en sådan vilja? Själv vill jag gärna tro att den närs av en elementär och naturlig lust att finna spår av främmande temperament i vår omgivning - en lust av i princip samma absoluta och medfödda art som hos katter och hundar som ständigt och med stor precision inom ramarna för sin egen individualitet konkretiserar främmande temperament och individualiteter ur varje tassmärke och luktspår som avsätts i den miljö där de lever! (Jag menar att jämförelsen inte bara är tillätlig, utan direkt nödvändig för att ställa saker och ting på fast mark: människor är naturliga varelser med instinkter som hjälper oss att inte gå hur vilse som helst i vårt rationella tänkande!) Vi är som läsare inte ute efter att lösa textens ekvationer - det gör vi automatiskt på den lägsta tolkningsnivån, förutsatt att vi känner doften av ett tillräckligt intressant temperament i texten. Det är *personligheten* vi är ute efter.

Därmed räddas också kommunikationsfunktionen. Den litterära kommunikationsmodellen har förstås ingenting gemensamt med den ”transportmodell”, som till exempel Steffensen föreställer sig, enligt vilken det litterära mediet transporterar ett budskap till läsaren. Givetvis har Steffensen rätt i att *den* modellen inte fungerar. Det är ju helt enkelt inte så litteraturen verkar. ”Författarintentionen” ligger enligt Bachtin i individualiteten och temperamentet - i den projicerande viljan i texten, och i själva projicerandet i sig, snarare än i de textfunktioner som projiceras och tillämpas. Författarintention blir på så vis något mycket mera än en formel för en gestaltad samhällssyn, ett socioekonomiskt föreställningssätt eller en livsfilosofi. Texten är ett uttryck för *personlighet*. Är det inte när allt kommer omkring det som är skillnaden mellan ”Gråtande barn” och en tavla av Rembrandt? Eller mellan Dostojevskij och Stephen King: det finns en text, den är signerad med författarens hjärteblod, inte bara med kulspeuspennan han använder när han skriver under sina kontrakt. Kanske är texten i grund och botten en signatur? Ett tumavtryck?

### *Språkets fångar och språkets fångelse*

Slutligen: Enligt poststrukturalisterna är vi språkets och kontexternas fångar. Just den tanken finns ju i någon form redan hos Platon (i *Sokrates försvarstal* inte minst) och torde knappast kunna ses som kontroversiell 2400 år senare. Vad som däremot kan provocera i dekonstruktiva förhållningssätt är att de nonchalerar den unika fånge, det *jag*, som finns i varje språkligt rum. Allt intresse riktas mot materialet i fångelsecellens trista väggar och fångelsebyggnadens ritningar i stället för mot fången som dväljs därinne. Även om det yttersta syftet skulle vara att definiera fången, förefaller det föga mänskligt. Vi vet att det sitter en människa där, räcker inte det för att rikta intresset mot henne?

Västerländska tolkningsteorier brukar anses förespråka öppenhet, men ytterst är kanske även de ett uttryck både för en modern frustration inför den principiella

omöjligheten att säga slutgiltiga och *entydiga* saker om texters innebörd - och för en in i absurdum driven lust att ändå göra det. Denna frustration är möjligen onödig, om vi bara accepterar att skönlitteratur är konst och alltså aldrig har gjort anspråk på att ägna sig åt entydig informationsöverföring. De personliga avvikelserna i texttolkningarna är tvärtom en stor tillgång och själva förutsättningen för allt litterärt liv. Om vi alla läste likadant, om vi som datorer hade exakt samma text på skärmen, vore det ingen vits med litteratur överhuvudtaget. Det är när våra textprojiceringar skiljer sig och vi åberopar texten som referens som den litterära diskussionen sätter igång. I det samspel av olika förhållningssätt till samma referens som då uppstår, kan vi se både våra egna och författarens *personligheter* - och verklighetssituationer - i konstens klara ljus. Är det något som är "the only game in town" så är det väl just detta?

#### NOTER:

<sup>1</sup> Olga Dysthe, *Det flerstämmige klassrummet*, Gyldendal 1995, s 63.

<sup>2</sup> Projektet heter "Literary Competence as a Product of School Culture" och avser att studera hur litteraturundervisningen i olika nationella skolkulturer (svensk, finlandssvensk och rysk) påverkar elevernas tolkningsstrategier. Mera konkreta resultat från ett första pilottest redovisas i tryck i en rapport (1998) från Institutionen för kultur och humaniora, Mithögskolan, Härnösand.

<sup>3</sup> Om den ryska skolans litteraturundervisning och dess enastående kravnivå handlar min avhandling, *Litteraturen som karaktärsdanare*, Uppsala 1979, och i *Svenskläraren* 1997:1 har jag skisserat situationen för litteraturundervisningen i den ryska skolan hösten 1996.

<sup>4</sup> Det finns många exempel på tanken att litteraturteori är av betydelse för skolans praxis. "Paradigmskifte" är t ex ett vanligt ord i debatten. Rolf Romøren säger i en aktuell presentation av *dekonstruktion* som analysmetod: "Vi står inför en förskjutning av det traditionella sätt att förstå texter på som på många vis har dominerat analysen i skolan." Se Nilsen, Romøren, Tønnesen & Wiland, *Att möta texten. Litteraturteori och textanalys ur fyra perspektiv* (svensk upplaga 1998), s 153. Denna bok är f ö i sig ett bevis på den litteraturteoretiska kontaktlösheten mellan ryskt och västerländskt: Bachtin nämns t ex inte.

<sup>5</sup> Citerat efter Jonathan Culler, *Structural poetics*, 1975 eller senare upplaga, s 132

<sup>6</sup> Gary Saul Morson & Caryl Emerson, *Mikhail Bakhtin. Creation of a Prosaics*, Stanford 1990.

<sup>7</sup> Morson/Emerson 1990, s 183; citatet i citatet är hämtat från Bachtins *Konst och ansvar*.

<sup>8</sup> Botjarov S G, *Zagadka "Nosa" i tajna litsa*, i *Gogol: Istorija i sovremennost* (red Kozjinov m fl), Moskva 1985. Jag har behandlat "Gogoltraditionen" i en längre essä i *Artes* 1995:4.

<sup>9</sup> Morson/Emerson 1990, s 78

<sup>10</sup> Olga Dysthe, *Det flerstämmige klassrummet*, Gyldendal, 1995, s 64.

<sup>11</sup> Kanske kan det i detta sammanhang vara intressant att ställa Bachtins förhållningssätt i relation till ett par exempel på etablerad rysk syn på litterär kommunikation: *Litteraturens personliga dimension* framhålls flitigt i ryska källor. I en *Litteraturencyklopedi* (red. Kozhevnikov/Nikolaev), Moskva 1987 (Uppslagsord *Literatura*) definieras litteratur bl a med Gorkijs väl inarbetade term som "människokun-

skap". Bland de rekommenderade teoretikerna i de avslutande litteraturhänvisningarna är Bachtin *den enda fritt valda auktoriteten* (1987 var Marx, Engels och Lenin förstås obligatoriska; därutöver förekommer bara Belinskij, som är och förblir obligatorisk på litteraturlistorna i Ryssland, hur jorden än skakas av historiens gång). Den dialogiska funktionen betonas t ex i formuleringar som följande: "Varje konstnärligt verk är en akt av andlig/emotionell kommunikation mellan människor och samtidigt ett nytt föremål, ett nytt fenomen, skapat av människan och på ett eller annat sätt innebärande en konstnärlig upptäckt i någon form." Om läsarens roll heter det också:

Litteraturen appellerar i högsta grad till aktiv estetisk föreställningskonst och medskapande från läsarens sida, ty det fiktiva liv som det litterära verket framställer kan "uppenbaras" bara om läsaren med utgångspunkt i den inre konsekvensen i de språkliga och bildliga uttalandena själv börjar återupprätta och på nytt skapa detta liv.

Läsarens roll är alltså mycket aktiv, men vasen (i Per Linells mening) är inte tom - och den är väl inte ens en vas, utan en estetiskt och andligt laddad konstruktion som läsaren tar över och fullbordar i enlighet med de spår som författarens individuella mått av mänsklighet avsatt i texten; därtill kommer som sagt Gorkijs "människokunskapsaspekt".

Attityden är i viss mån densamma även i *Litteraturprogrammen*, dvs kursplanerna för litteraturämnet i den ryska skolan, där litteraturkursen beskrivs som "en resa till (det litterära) skapandets land". Resan går till så att läraren hjälper eleven genom att rikta *uppmärksamheten* på författarens skapande arbete. "Vanligtvis kallas denna elevverksamhet medskapande. Naturligtvis är den det, men den är samtidigt ett läsarens eget skapande." Principen om *eget skapande* lyfts fram som en av de tre huvudprinciperna för de omvälvande förändringarna i kursplanerna efter Sovjetunionens fall. (Det finns numera många olika kursplaner, men de ska alla vara auktoriserade. Citaten kommer från *Programmy obsjtjeobrazovatel'nych utj-rezidenij. Literatura. 1994*, red V P Zjuravljev, s 64ff).

<sup>12</sup> Morson/Emerson 1990, s 37

<sup>13</sup> *ibid.*, s 233

<sup>14</sup> *ibid.*, s 183

<sup>15</sup> *Läsningar. Om litteraturen och läsaren.* (red. Thavenius, J och Lewan, B), Akademilitt., 1985, s 183-207

<sup>16</sup> Citatet kommer från *Avtor i geroj v estetitjeskoj dejatel'nosti*. Se t ex M M Bachtin, *Estetika slovesno-go ivortjestva*, Moskva 1986, s 29

<sup>17</sup> Sergej Vladimirovitj Fjodorov, *Kommentarij k rabotam IV kursa filologitjeskogo fakul'teta RGPU im. A. I. Gerzena*. (Återfinns tillsammans med samtliga studenttexter i pilotundersökning I i Appendix i en rapport, utgiven av Institutionen för kultur och humaniora, Mitthögskolan, Härnösand.)



## Recensioner

LAWRENCE RAINEY  
*Institutions of Modernism. Literary Elites  
 and Public Culture*  
 New Haven: Yale U.P. 1998

Hur såg det konstnärliga – eller närmare bestämt, det litterära – fältet ut under modernismen? Denna fråga skulle kunna sägas ange det övergripande perspektiv som styr Lawrence Rainey's utforskning av förhållandet mellan modernismen och dess samtid, och i synnerhet modernisternas förhållande till bokmarknaden, publiken och sina finansiella beskyddare. Rainey är dock på intet sätt ute efter att ge en heltäckande bild av det litterära systemet under denna period, och det är delvis av detta skäl som Pierre Bourdieus term 'fält' endast sparsamt kommer till bruk i denna studie. I stället talar Rainey om modernismens 'institutioner' (notera pluralis), en term som betecknar de strukturer som framträder mellan individen och samhället, vilka på en gång är sociala undergrupperingar och regulativa principer som organiserar olika verksamhetsområden.

Den fråga man som läsare kanske först ställer sig är om detta perspektiv ger en ny och mer sann bild av modernismen. Med andra ord, vilken relevans har detta perspektiv för vår förståelse av modernistiska konstverk och av modernismen som period? Och på denna fråga kan man otvetydigt svara affirmativt: Rainey's studie av modernismens institutioner kompletterar och förändrar på avgörande sätt bilden av perioden som helhet och tolkningen av viktiga modernistiska verk. Det som främst skiljer Rainey's studie från den rad av aktuella arbeten som diskuterar modernismens förhållande till marknaden och masskulturen – som exempel kan nämnas Robert Jensen, *Marketing Modernism in Fin-de-Siècle Europe* (1994), Kevin J.H. Dettmar och Stephen Watt (eds.), *Marketing*

*Modernisms* (1996) och Joyce Piell Wexler, *Who Paid for Modernism?* (1997) – är att den inte försöker förklara bort de inneboende motsägelser som rymts i denna historiska företeelse. Av stor betydelse för Rainey's studie är även att han har haft möjlighet att studera åtskilligt material som inte har varit tillgängligt för tidigare forskning. Det gäller korrespondens och efterlämnade papper av eller relaterade till flera av den engelskspråkiga modernismens förgrundsfigurer.

Enligt Rainey är det modernismens tvevriga prestation att ha utforskat de sprickor som delar upp det brokiga institutionella fältet för kulturproduktion som under 1900-talets första decennier genomgick en hastig och radikal omvandling. Och att i detta fält ha skapat ett märkligt och exemplöst rum för kulturell och konstnärlig verksamhet, ett rum som innebar ett visst skydd från den offentliga kulturens domän, men som också skar igenom och sammanföll med den offentliga sfären på ett antal motsägelsefulla sätt. Rainey vänder sig mot synen på modernismen som ett slags motståndskultur: en strategi genom vilken konstnären försvarade sin och konstverkets 'estetiska autonomi', en strategi genom vilken konstverket motstod förvandlingen till en vara. I stället gör han gällande att det direkt omvända vore en mer korrekt beskrivning: att modernismen till en del kan sägas beteckna en strategi genom vilket konstverket både inbjöd till och bjöd ut sig till att kommodifieras, men det gjorde det på ett sådant sätt att det blev en särskild sorts vara, en vara som tillfälligt var undantagen från det tvång om omedelbar konsumtion som är förhärskande på den allmänna varumarknaden. Det modernistiska konstverket inordnades i stället i ett annorlunda ekonomiskt kretslopp som bestod av finansiellt understöd, konstsamlande, spekulation och investering – verksamheter som just under

denna period började tränga in i och gå upp i varandra. Enligt Rainey betecknar modernismen varken ett direkt motstånd mot konsumtionskulturen eller en kapitulering inför den, utan en kortvarig ambiguitet som införlivade element från bägge i en kort och nödvändigtvis instabil syntes.

En nyckelterm i Raineys studie är som nämnts 'institution', en term som förekommer redan i arbetets titel. Det är en term som benämner såväl sociala organisationer och grupperingar som regulativa principer för dessa och olika slags sociala aktiviteter. I sin användning av termen hänvisar Rainey till Theodore Ziolkowski och dennes *German Romanticism and Its Institutions* (1990), men i bakgrunden finns naturligtvis också en sociologisk teoribyggnad som sträcker sig från Durkheim och Weber till Foucault, Luhmann och Bourdieu. Det kanske mest spännande i Raineys bruk av institutionsbegreppet är att han mindre intresserar sig för aktörernas rollspel (hur de manipulerar redan givna sociala strukturer) och mer för hur de skapar nya institutioner. Det bör också nämnas att Rainey även inkorporerar andra användningar, på en gång mer metaforiska och begränsade, av termen som man finner hos exempelvis Peter Bürger, Stanley Fish, Frank Kermode, Harry Levin och Austin Warren.

Den teoretiska ramen kring Raineys studie är som framgått i mycket hämtad från sociologiskt inriktade tänkare, och förutom nyckeltermerna som 'fält' och 'institution' utgör ett annat nyckelbegrepp Jörgen Habermas föreställning om ett 'offentligt rum' i vilket det under den moderna perioden pågår ett slags 'offentligt samtal'. Enligt Rainey finner man under den tid som modernismen äger rum en transformation av det offentliga rummet, en omvandling som beskrivs som en gradvis förvanskning och partiell upplösning av det offentliga samtalet. Denna omvandling har omedelbara och genomgripande effekter för det konstnärliga och litterära fältet. Rainey kontrasterar inledningsvis det förtroende som Charles Dickens på 1850-talet uttryckt om sina läsares (ekonomiska) beskydd med den osäkerhet som kännetecknade konstnärer och diktare under 1900-talets första decennier. Modernisterna svarade på denna transformation av det offentliga rummet genom en taktisk reträtt in i en splittrad värld vars hörn-

pelare alltså utgjordes av understöd, samlande, spekulation och investering. Det var en reträtt som innebar en konstruktion av ett institutionellt 'motrum' (counterspace) som möjliggjorde ett tillfälligt andrum från ett offentligt samtal som blev alltmer degraderat, och detta även om detta motrum kom att innebära en ödesdiger kompromiss med just denna degradering.

I det första av arbetets fem kapitel undersöker Rainey hur det engelskspråkiga avantgardet skapades, och i synnerhet hur Ezra Pound, direkt influerad av Marinetti och dennes besök i London, kom att överge sin smala och exklusiva poesi och i dess ställe marknadsföra sig själv (och några andra) som 'Les Imagistes'. (Som Rainey påpekar var redan den franska namnformen en imitation av 'les Futuristes'.) En händelse som förefaller ha varit av direkt avgörande betydelse för Pounds omvändning ägde rum i London den 19 mars 1912. Denna kväll skulle Pound ge en andra föreläsningen (i en serie om tre) om medeltida poesi. Anförandet skulle hållas i en privat salong och riktade sig till en exklusiv och betalande publik, och Pounds avsikt var uttryckligen att utöka sin inkomst. Han räknade med en nettoinkomst på mellan 50 och 60 pund från biljettintäkter. Av en tillfällighet skulle Marinetti framträda i samma stad samma kväll. Till skillnad från Pound framträdde han i en offentlig lokal och riktade sig till en bred och blandad publik (Rainey uppskattar det till omkring 500 personer), vilket innebar att fastän biljetterna till Marinettis framförande var billigare, så tjänade han ändå avsevärt mer. Men av kanske än större betydelse är den stora mediala uppmärksamhet som gavs Marinettis framförande. Pounds anförande passerade däremot helt obemärkt. När Pound strax därefter förlorade sitt tidigare ekonomiskt beskydd är det lätt att förstå att Marinettis och futuristernas inriktning mot en bred publik och deras spektakulära mediaanvändning framstod som en intressant möjlighet.

Men Pound lyckades bara i begränsad omfattning lansera sig som imagist och dagskritiken såg i honom ingenting nytt eller intresseväckande. Man såg mest likheter med futurismen, med den skillnaden att denna hade varit mer underhållande. Nu visade det

sig också att Marinettis framgångar i London endast var kortvariga, och vid sina följande besök i staden fick han allt svårare att infria förväntningarna. Han var inte längre tillräckligt underhållande och därmed inte säljbar. Det är troligt att Pound lärde även av detta misslyckande, och han hade nu att söka en ny väg. Men om det föreföll lika omöjligt att återskapa salongens aristokrati och att ta ett steg framåt och bejaka varumarknadens egalitarism, vad fanns det för lösning på dilem-mat? Svaret var, enligt Rainey, att på en och samma gång göra litet av varje:

to reconstruct an aristocracy, but to do it within the world of the commodity – to accept, in other words, the status of art as a commodity, but simultaneously to transform it into a special kind of commodity, a rarity capable of sustaining investment value. Or, to reformulate this, the answer to the leveling effect precipitated by a consumer economy was to defer consumption into culture, to transform it into investment; which is to say, to encourage or even solicit the ephemeral seduction of the consumer economy, acknowledging the status of art as commodity, but to postpone and sublimate its consumption by turning it into an object of investment whose value will be realized only in the future. (S. 39)

Som ett slående exempel på detta system är hur de modernistiska diktarnas böcker, som regel publicerade i begränsade och exklusiva utgåvor, kom att betraktas som investeringsobjekt snarare än estetiska artefakter. Dessutom kan nämnas att flera av dem antogs för publicering utan att förläggaren läst verket och det förefaller närmast som om författarnamnet fungerat som ett varumärke. Man kan fråga sig om Pound själv såg denna lösning eller om den tvingade sig på honom av historiska omständigheter. Det är en fråga som Rainey inte söker besvara och som kanske inte har något svar. Uppenbart är dock att denna transformation av konstverkets ontologi förändrade såväl dess produktionsvillkor som dess betydelse.

Det fanns aldrig någon direkt kontakt mellan Pound och Marinetti, och det är inte möjligt att tala om dialog i vanlig mening. Däremot menar Rainey, och enligt min mening helt korrekt, att man kan tala om en "di-

alogue of actions" mellan Marinetti och Pound. Det hör också till bilden att Pound själv förnekade varje påverkan från Marinetti och futurismen, ett yrkande som forskningen länge och helt okritiskt accepterat. Som ett slags symptom på detta förnekande kan det nämnas att Marinettis namn har redigerats bort i publiceringen av Pounds brev (*Selected Letters*, 1950). Rainey's redogörelse för deras tysta (men talande) dialog gör mycket för att ge en mer sann bild av Pounds poetiska karriär.

Rainey återkommer till Pound i bokens fjärde kapitel. Han beskriver där hur Pound, efter att ha förlorat både sitt tidigare ekonomiska beskydd och misslyckats med att marknadsföra sig lika framgångsrikt som Marinetti, söker efter nya beskyddare. Det är detta sökande som kommer att föra Pound först från London till Paris, och sedan från Paris till Italien. Och under denna odysseé formulerar han en önskan om att återuppväcka det beskyddarsystem som han tyckte sig se i renässansens Italien. Det var en strävan som ledde Pound att uppvakta Mussolini, en annan manipulatör av massan och av massmedia.

I arbetets andra kapitlet utforskar Rainey verkligheten bakom myterna kring publiceringen av James Joyces *Ulysses*. Rainey visar att den tidigare bilden av förloppet i mycket bygger på den marknadsföringsstrategi som nyttjades av Sylvia Beach och andra förläggare av modernistiska verk. Det var av olika skäl omöjligt att sälja Joyces verk på den vanliga bokmarknaden och det kunde därför inte publiceras av ett kommersiellt förlag. Men i stället för att rikta sig till en liten grupp finsmakare som förstod att uppskatta hans litterära geni (vilket det gavs sken av), riktade man sig till individer som var villiga att investera (och spekulera) i exemplar av *Ulysses*. Den första utgåvan av detta verk gavs ut i en begränsad upplaga om tusen exemplar och fanns i tre utföranden: 100 signerade exemplar tryckta på handgjort holländskt papper à 350 francs; 150 exemplar på verge d'Arches à 250 francs; 750 exemplar på handgjort papper à 100 francs. De två senare utförandena blev strax slutsålda, med påföljden att endast lyxutförandet fanns att tillgå. Men de största köparna av förstautgåvan var inte individer, utan boklädor och –

enkannerligen – antikvariat som räknade med en vinstmarginal som långt överskred den normala för böcker.

I det följande kapitlet undersöker Rainey sedan turerna kring publiceringen av T.S. Eliots *The Waste Land*, och han finner där väsentligen samma mönster som i fallet *Ulysses*. Skillnaden är den att medan den senare gavs ut i tre utgåvor i en upplaga, så publicerades Eliots dikt i tre utgåvor. Den första i tidskriften *The Dial*, därefter i begränsade upplagor först hos Horace Liveright och sedan hos Hogarth Press. Om det på ett plan uppenbart handlar om en strävan att maximera värdet av sina verk, vilket torde vara naturligt, är detta förhållande mellan författare och publik av stor betydelse för att förstå modernismen som historisk företeelse. Detta ämne utgör dessutom, som Rainey också påpekar, ett viktigt och återkommande tema hos både Joyce och Eliot.

I det femte och avslutande kapitlet diskuterar Rainey fenomenet H.D. (författarnamnet för Hilda Doolittle). Från att länge ha betraktats som en andraplansfigur inom modernismen har H.D. under det senaste decenniet lyfts fram till en mer framträdande position. Bidragande här till har varit hennes kön, sexuella läggning och intresse för psykoanalysen. Hennes verk finns nu representerade i viktigare antologier, flera utgångna verk trycks i nyutgåvor och några av hennes opublicerade verk har getts ut. Huruvida hennes författarskap ger henne rätt till en sådan framskjuten position är en fråga som sällan förefaller att ställas, liksom även om den bild av henne som en marginaliserad, homosexuell och politiskt engagerad diktare stämmer överens med verkligheten. Utan att avfärda H.D.s betydelse som diktare visar Rainey övertygande hur den bild av H.D. som skapats under det senaste decenniet är ett fuskbygge utan förankring i verkligheten. I stället för att diskrimineras för sitt kön och sin sexuella läggning framstår det som att H.D. mer eller mindre självmant undvek att publicera sin verk i editioner riktade till den allmänna bokmarknaden. Och det förefaller som om hon betraktade flera av sina verk som misslyckanden och hade för avsikt att förstöra dem. Vad gäller H.D.s betydelse som diktare är Rainey av naturliga skäl mer försiktig i sina omdömen, men genom en

jämförande läsning av hennes "Leda" och William Butler Yeats' "Leda and the Swan" lyckas han åtminstone göra trovärdig den tidigare rankningen av henne som diktare. Det är dock knappast troligt att Raineys värdering kommer att få stå oemotsagd.

Pounds och H.D.s karriärer bestyrker, på olika men komplementära sätt, de risker som väntade modernismens skapande av ett alternativt rum till den offentliga sfären. I H.D.s fall ledde det till ett tillbakadragande från verklig publikkontakt, en reträtt in i kottariets självbelåtenhet och i solipsistiskt drömeri. I Pounds fall ledde det till ett försök att undvika en samhällelig kontakt genom ett direkt men helt imaginärt förhållande till en ideal beskyddarfigur, en beskyddare som omvandlas till en falsk ersättning för den publik och den offentlighet till vilken Dickens kände en sådan tillit. Deras karriärer är bägge exemplariska fabler om modernismen och dess öde.

Modernismen beskrivs ofta som ett oförsönligt försvar för det estetiska, en begreppslig kategori som, i sin tur, rutinemässigt avfärdas som en form av "borgerlig ideologi" (Terry Eagleton) som kastades överbord av det historiska avant-gardet och som i dag inte kan frammana mer än ett hånfullt leende från deras postmoderna efterföljare. Men som Rainey visar i sin studie utelämnar denna beskrivning för mycket. För det första försummar den det utforskande engagemang i populärkultur som framträder i såpass olika figurer som Marinetti, Joyce, Eliot och även Pound. För det andra förlorar den ur sikte den ängslan och tvetydighet som alltid finns innesluten i begreppet estetik – denna dubbeltydiga syntes av det tidlösa och det tillfälliga, det universella och det partikulära, det sinnliga och det andliga. För det tredje ser den inte att det estetiska, redan under århundradets första år, hade kommit att bli ett begrepp som var utslitet, eroderat av den tilltagande penetrationen av den fria marknaden i alla livets aspekter, en penetration som skapade en tyst men allmänt accepterad konsensus att det är marknaden som är den enda smakdomaren och upprätthållaren av sanna värden, och att begreppet dessutom blivit skamfilat av de teoretiska angreppen från Marinetti och det futuristiska avant-gardet. För det fjärde uppmärksammar det inte den

utsträckning i vilken modernismens institutionella strukturer själva förkroppsligade dubbla lojaliteter.

Raineys *Institutions of Modernism* är resultatet av ett långvarigt studium av perioden och dess litteratur. Den är välskriven – till och med stilistiskt elegant – och befriad från teoretisk jargong. Det är studie som förenar grundforskningens utförliga dokumentation, akribi och teoretiskt avancerad diskussion, och det är ett arbete som på avgörande sätt torde förändra den akademiska bilden av modernismen som period och begrepp.

Leif Dahlberg

JÖRGEN LARSSON

*Poesi som rörelse i tiden*

Skrifter utgivna av Centrum för Metriska

Studier 10

Göteborg 1999

Jag skulle tro att de flesta intuitivt anser att rytm är viktigt i lyrik, d.v.s. att lyrik inte kan ses som en renodlat textuell konstart. Det har också forskats mycket om rytm i Sverige genom åren. Det stora problemet kan sägas ha varit att rytm oftast har behandlats antingen som en egenskap hos den enskilda versen eller som något analytikern känner subjektivt och inte behöver belägga. Den förra hållningen är traditionellt metrisk medan den andra är vanlig inom litteraturvetenskapen. Att rytm dessutom oftast uppfattas som något endast förekommande i poesi – helst bunden lyrik – underlättar inte heller ett helhetsgrepp på området. Det är också viktigt att fundera över om lyrik är en konstart man lyssnar till, läser tyst eller är en kombination av påståendena.

Om man anser att rytm är en betydelsefull faktor i lyrik så måste man definiera begreppet. Den minst omfattande definitionen är som jag ser det, att rytm i lyrik är taktfasthet (regelbunden och oregelbunden) i lyriska texter. Inte ens denna definition säger att enbart versfotsmarkerande räcker för att komma åt rytm i lyrik. Fältet inbegriper också takter i ett mer komplicerat, nästan musikaliskt, system. Att skandera en dikt för

att ”känna” vilka stavelser som är betonade och inte gör inte någon dikt rättvisa, inte ens versmåttstrikt dikter. En definition av rytm i lyrik som får vittgående konsekvenser är att se den som ett kognitivt fenomen som vi uppfattar sensomotoriskt, och är kopplat till biologiska och geologiska rytmer och är intimt kopplat till tid. Rytm kan alltså ses som ett sätt att strukturera intryck och sortera den information vi får. En konsekvens av denna hållning är att rytm på ett sätt semantiseras, d.v.s. ges betydelse. Vad jag menar är att innehållet blir viktigt eftersom rytm i så fall berör informationshantering. Det är alltså endast i nära förhållande till innehållet som fenomenet rytm kan behandlas.

I det svenska forskningsfältet om rytm har det hänt mycket under de senaste åren. De artiklar i CMS (Centrum för metriska studier) konferensrapporter som jag uppskattat mest har varit Jörgen Larssons olika bidrag, i vilka han har introducerat det kognitiva perspektivet på metrik. Tidigare i år kom Larssons avhandling *Poesi som rörelse i tiden*, en bok som var efterlängtat för alla som arbetar med rytm i lyrik. Avhandlingen är omfattande och mycket gedigen, och har stora förtjänster och vissa brister. Larssons perspektiv är läsarorienterat, men inte genom läsarusundersökningar utan genom att försöka förstå hur människor rent kognitivt skapar betydelse i lyrik. Syftet är alltså att medvetandegöra de processer som ligger bakom lyrikläsning. Genom att göra detta kan forskaren utgå från själva dikterna i sin forskning utan att för den skull förlora läsarperspektivet.

Kortfattat kan man säga att avhandlingen består av två delar, en teoretisk del och en tillämpningsdel. Det material som använts för tillämpningar är Elmer Diktonius hela lyriska produktion, vilket är mycket ambitiöst. Den teoretiska delen består i sin tur av två huvudpartier: en forskningsöversikt och en genomgång av metoden (’de fyra temporaliteterna’). I forskningsöversikten förankrar Larsson rytm som fenomen i ett kognitivt sammanhang, ett sammanhang som är genuint interdisciplinärt och spänner från lingvistik till psykologi.

Författaren presenterar även den temporala/rytmiska process som pågår när vi läser en text, en process som har tre steg: *perception*, *kognition* och *semiosis*. I det första steget re-

gistrerar vi signaler och mönster i texten medan vi i det andra strukturerar den information vi fått kognitivt utifrån de signalerna. I det sista steget tolkar vi signalerna som tecken för att skapa betydelse. Detta, tillsammans med Larssons uppfattning att "[r]ytmisering är en psykologisk förmåga med vars hjälp läsaren arrangerar den versifierade formen så att den fungerar på ett kognitivt meningsfullt sätt" (s 31), menar jag ger en tydlig bild av hur Larsson ser på rytm. Rytm ses som en förbindelse mellan form och betydelse, vilket är intressant eftersom rytmiska mönster traditionellt har ansetts representera formelement i lyriska diskurser. I sin genomgång av det metriska forskningsfältet ger Larsson en bild av dels de, i hans ögon, viktigaste bidragen i den svenska metrikern (exempelvis Sten Malmström, Kristian Wåhlin och Eva Lilja), dels den kognitiva metrikern internationellt, där Richard Cureton får störst utrymme. Genom Larsson har jag personligen kunnat ge Curetons idéer en andra chans. Jag har tidigare ansett att Curetons modell är fascinerande men alltför detaljerad och omfattande för att kunna genomföra tolkande forskning om lyrik. Larsson försöker anpassa modellen, eller tolka den för att kunna använda den på ett faktiskt material, en hållning som är sympatisk då den utstrålar en ödmjuk självdistans, som jag till viss del tycker saknas i Curetons texter.

Både Cureton och Larsson utgår från att det finns olika sätt att kognitivt bearbeta rytmiska signaler i lyrik. Merparten av Larssons teoretiska del behandlar det han kallar för "de fyra temporaliteterna" (cyklisk, centerad, linjär och relationell; beteckningarna står för riktning eller rörelse), och grunden till dessa är de tre rytmiska komponenter Cureton använder sig av, sedan har Larsson lagt till en fjärde temporalitet. Att de kallas temporaliteter beror på att rytm, som kognitivt fenomen, uppfattas av Cureton/Larsson som strategier att strukturera informationsflöden och därigenom skapa betydelse. Dessa strategier är förankrade i en mänsklig upplevelse av tid. Rytm är alltså till största delen ett tidsligt fenomen. Vi förväntar oss olika tidsstrukturer utifrån de signaler vi får. Det som jag finner mest fascinerande med dessa temporaliteter är att gränsen mellan teori och metod närmast blir utsuddad. Metoderna blir på ett sätt

konkretiserade, utbyggda teorier. Det är nödvändigt för förståelsen att kort presentera de fyra temporaliteter som Larsson använder sig av. Utgångspunkten är egentligen i grunden att segmentera informationsflöden utifrån olika strategier, beroende på vilka signaler texten sänder ut till mottagaren.

Den första temporaliteten, den cykliska, beskrivs som den mest grundläggande för människans rytmiska upplevelse och den grundläggande kognitiva förmåga som aktiveras av textens signaler kallar Larsson metrisk. Människan söker efter mönster i de olika informationsflöden vi stöter på, och en renodlad metrisk text är så fylld av mönster och självreferenser att effekten närmast blir hypnotisk. Urtyper för denna kategori är ramsor och bunden vers och enligt Larsson utgår denna temporalitet från ett auditivt flöde (jag menar dock att även visuella flöden kan uppnå samma effekt). Det som segmenteras med denna strategi är slag eller takter på olika nivåer. En annan grundläggande mänsklig verksamhet är att segmentera information i kärnor, en förmåga Larsson benämner gruppering, och som alla som söker efter "det viktiga" i texter med överstrykningspenan i handen känner igen. Detta är den andra temporaliteten, och är centrerande i sin riktning. Man grupperar information kring en kärna. Det otvetydigt mänskliga i att berätta är nära kopplat till Larsson/Curetons tredje temporalitet, den linjära. I berättelser är rörelsen linjär, hur omsorgsfullt en berättare försöker syfta framåt och bakåt är rörelsen alltid linjär på ett eller annat sätt. Mottagaren av en berättelse söker alltid efter en början och ett slut. Den sista temporaliteten, som Larsson lagt till på egen hand, har tillkommit på grund av en lucka i teorin som upptäckts i empirin. Nämligen de dikter där ingen riktning i tiden verkar förekomma. Denna temporalitet kallar Larsson för relationell och menar att den är mer spatiell än de andra och bygger på intellektuell reflexion kring ett spatialt nätverk av teman. Med detta avses att kategorin på sätt och vis är utanför tiden, eller som Larsson säger, "'fryst' tid". Denna kategori är den klart vagaste och man får lätt en känsla av att den innehåller allt som inte ryms i de övriga temporaliteterna.

Syftet med tillämpningsdelen är, som jag ser det, tudelat. För det första vill Larsson

presentera Diktonius konstnärliga utveckling genom hela författarskapet och detta gör han genom att tillämpa de fyra temporaliteterna på materialet och analysera vilken temporalitet som dominerar i de olika diktsamlingarna. För det andra är naturligtvis den omfattande tillämpningsdelen en utmärkt möjlighet för Larsson att konkretisera sin rytmiska modell. Han visar att Diktonius inleder sitt författarskap i den metriska temporaliteten för att under tjugotalet mer och mer använda sig av den grupperande och den prolongerade temporaliteten. Sedan följer en återgång till det cykliska under trettioalet, där de inslag av andra temporaliteter som finns, anpassas till det dominerande metriska draget. Under fyrtiotalet kombinerar Diktonius alla fyra temporaliteterna samtidigt. De avslutande diktsamlingarna uppvisar splittrade återgångar till enskilda tidigare temporaliteter.

Eftersom jag inte är Diktoniusforskare är det inte resultatet i analysdelen som är det mest intressanta utan Larssons tydliga och resonerande presentation av sin (och Richard Curetons) teoretiska modell över de fyra temporaliteterna. Det finns som jag ser det några smärre tveksamheter i avhandlingen. Trots att Larssons metod är insiktsskapande känner jag ändå att det finns en reell risk att forskare som använder sig av denna modell antingen abstraherar bort sitt material i en alltför rigid applicering av modellen eller helt enkelt fastnar i ett allt för omfattande arbete. När det gäller metodens grundstomme, "de fyra temporaliteterna", verkar det som om Larsson med sin fjärde temporalitet försöker fylla en lucka i modellen, som tydliggörs vid konfrontation med faktiskt empiriskt material. Jag är osäker om alla dikter som inte passar in i de tre första temporaliteterna är så homogena att de kan samsas i en och samma kategori. Jag menar dessutom att de visuella strukturernas roll för rytmen i texter underskattas, något som också metrikern Derek Attridge har kritiserat Cureton för. Larsson är visserligen medveten om detta, men diskuterar det inte i tillräcklig omfattning. Lyrik är även ett visuellt medium och läses ofta så. Jag tror att detta t.o.m. kan vara en komplettering till auditiv förståelse av rytm.

*Poesi som rörelse i tiden* är en spännande

avhandling, som för metriken fram till lyrikforskningens frontlinje. Skälet till detta är att Larsson på allvar för in läsaren i forskningen och gör detta med en teoretisk grund och med metoder som bygger på människans kognitiva förmågor och inte på behavioristiska läsarundersökningar. Äntligen kan rytm få den roll i forskning om skönlitteratur som den intuitivt alltid har haft.

Mattias Hansson

LENA KÅRELAND  
*Modernismen i barnkammaren.*  
*Barnlitteraturens 40-tal*  
Rabén & Sjögren, Stockholm 1999

Titeln på Lena Kårelands senaste vetenskapliga arbete, *Modernismen i barnkammaren. Barnlitteraturens 40-tal*, är av flera skäl väl vald. Den kan till exempel föra tankarna till Jenny Nyströms *Barnkammarens bok* och därmed påminna om den historiska bakgrunden till det som komma skulle. Nyströms verk från 1882 var det första försöket att skapa en helsvensk bilderbok, och efter henne kom en rad, mest kvinnliga, bilderbokskonstnärer med Elsa Beskow som den klarast lysande. Därmed hade vår barnlitteraturs första guldålder inletts.

Men bilden av Jenny Nyströms stillastående barnkammargosse som tonar fram på näthinnan krockar med den omslagsbild som pryder *Modernismen i barnkammaren*, "La danseuse au chien" av Fernand Léger. Här finns, om man så vill, de klassiska barnkammarredienserna – barnen, leksakerna, instrumenten och husdjuret – men sceneriet med dess rörelser, djärva linjer, övertydliga konturer och oväntade färgmöten är en efterföljare till Picassos kubism. Bildvalet vill signalera att något uppenbarligen hänt i barnkammaren, något som skulle leda till den moderna barnbokens födelse i vårt land och bli början på den svenskspråkiga barnlitteraturens andra guldålder med stora namn som Astrid Lindgren, Lennart Hellsing och Tove Jansson.

Ytterligare en association till Lena Kårelands boktitel gäller just detta "som hänt".

*Modernismen i barnkammaren* antyder affinitet med Ingrid Arvidssons ofta citerade artikel, "40-talet i barnkammaren", som publicerades i *BLM* redan 1949. Femtio år senare tar Lena Kåreland som konkret utgångspunkt för sitt arbete just Arvidssons påstående om att det litterära 40-talet "i miniatyr" återspeglades i 40-talets barnlitteratur. Hennes syfte är med andra ord att studera hur modernismens genombrott efter krigsslutet 1945 trängde in även i barnkammaren. Trots att undertiteln på hennes arbete markerar att fokuset på barnboken är överordnat, isolerar hon inte vare sig det barnlitterära eller det didaktiska perspektivet. Hon talar också om "estetik" och om att "gemensamma koder och erfarenhetsmönster" kan studeras i litteratur för både barn och vuxna. Därmed framstår hennes studie som ett exempel på senare tids ambition hos barnlitteraturforskare att komma till rätta med disciplinens så kallade gettoisering och pedagogiska slagsida. Det vidgade perspektivet medför dock att många ämnesområden och idékomplex måste studeras, och Kåreland tvingas, vilket hon själv påpekar, resa en mängd frågor och använda en rad olika angreppssätt. Hon kombinerar till exempel idéhistoriska och litteratursociologiska aspekter med mer traditionella textanalyser.

Resultatet av detta skulle kunna bli både dispat och otympligt, något som dock på intet sätt utmärker *Modernismen i barnkammaren*. Lena Kåreland har förmågan att på ett behagligt och förtroendeingivande sätt guida läsaren genom det dynamiska och spänningsfyllda 40-talet. Tack vare den smidiga stilen, den pedagogiska framställningen och den klara dispositionen av stoffet är det lätt att följa den röda tråd, eller snarare brokiga väv, som författaren längd för längd rullar ut. Lite förenklat kan man säga att Lena Kåreland går från teorierna via de stora linjerna, de bärande begreppen och de centrala idébrytningarna över till några få portalgestalter för att till sist landa i en rad relevanta skönlitterära texter. Hon utser Pierre Bourdieu till främsta inspirationskälla för sin studie, vilket är begripligt, inte minst med tanke på att det dynamiska skede hon ska tränga in i mycket väl kan förstås utifrån dennes fältteori. Dessutom har Bourdieu själv behandlat modernismens litterära och

konstnärliga framväxt i Frankrike. När Kåreland därefter inventerar begreppet modernism tas inte minst dess dubbelhet och förhållande till barn och barndom upp. I skildringen av den svenska 40-talismen behandlas vidare kritiken, de litterära tidskrifterna samt de litterära debatterna och fejderna. Kontinuerligt ställs tendenserna inom vuxenlitteraturen mot de samtida inom barnlitteraturen.

Efter dessa mer översiktliga avsnitt låter så Lena Kåreland två centralgestalter framträda, eller snarare drabba samman, mot den fond hon målat upp i det föregående. Först ut är barnboksrecensenten på *Dagens Nyheter*, Eva von Zweigbergk, och sedan Lennart Helsing i sin mindre kända roll som kritiker och recensent. Därefter analyseras den senares texter för barn och för vuxna, och till sist görs en nyläsning av Astrid Lindgrens böcker om Pippi Långstrump utifrån ett dadaiskt perspektiv.

I syfte att beskriva det barnlitterära områdets specifika förutsättningar på 40-talet, liksom att porträttera och analysera Eva von Zweigbergks och Lennart Helsing's roller, fungerar Bourdieus nyckelbegrepp uppenbarligen som de "forskningsredskap" Lena Kåreland, i likhet med till exempel Donald Broady, främst anser dem vara. Dessutom fördjupar hon sina analyser genom att där det är relevant föra en genusdiskussion. Hon synliggör till exempel Zweigbergks motsägelsefulla ställning på *Dagens Nyheter*. Genom bakgrund, skolgång och släkterelationer – såväl hennes föräldrar som svärföräldrar var i tidningsbranschen – hade hon, för att tala med Bourdieu, ett osedvanligt stort socialt och kulturellt kapital, som underlättade för henne att inleda en journalistisk karriär. Bland annat gjorde hon en pionjärinsats med sina reportage om arkitektur, brukskonst och formgivning. När Zweigbergk, som Kåreland uttrycker det, "av traditionellt könsrollstänkande" styrdes över till barnboksrecenserandet, fick hon snabbt en betydande position med stort inflytande inom detta område. Bland annat gav hon tillsammans med Greta Bolin ut den mycket spridda handboken *Barn och böcker*. Det betydande symboliska kapital som Eva von Zweigbergk helt uppenbart hade tillägnat sig i det barnlitterära fältet kunde hon däremot inte självklart



tillgodoräkna sig i det vuxenlitterära. Som kritiker av vuxenböcker marginaliserades hon, visar Kåreland.

Men när det gällde barnlitteratur var Eva von Zweigbergk som sagt en auktoritet och framstår som en både ambitiös och fordrande kritiker, vilket uttrycket "estetisk kvarterspolis" skvallrar om. Särskilt tydligt blir detta i hennes behandling av flickböcker. Enligt Lena Kåreland var Zweigbergks grundinställning, liksom företrädaren Gurli Linders, att kvaliteten för det mesta var högre på pojkböcker än på flickböcker. (Linders barnboksrecension är för övrigt ämnet för Kårelands doktorsavhandling från 1977.) Anglosaxiska flickboksklassiker uppskattas, men en lång rad svenska flickböcker avfärdas som "ytliga, fadda och banala", detta utan någon nämnvärd argumentering. Läsaren kan utifrån Kårelands exempel bevittna hur Zweigbergks positiva kommentarer av enstaka flickböcker samtidigt förstärker hennes negativa grundattityd till genren som sådan. Ser hon en standardhöjning är den "förbluffande", och kännetecknet för en bra flickbok tycks vara att den skiljer sig från den i övrigt undermåliga genren. Åke Holmbergs *Gritt* är till exempel "mycket olik andra flickböcker, kanske för att den är skriven av en karl". Då boken får en uppföljare 1948 frågar sig Eva von Zweigbergk "om det efter Marika Stiernstedts 'Ulla-Bella' har skrivits en så bra flickroman på svenska som de båda böckerna om *Gritt*". Menar hon att det på över ett kvarts sekel inte producerats någon riktigt bra flickbok i vårt land?

Eva von Zweigbergks utfall som kritiker kan ibland framstå som häpnadsväckande för läsaren. I *Modernismen i barnkammaren* kontextualiseras dock hennes språksyn och inställning till bildning och kulturarv och, bland annat med hjälp av begreppen symboliskt kapital och symboliskt våld, diskuteras en möjlig förklaring till Zweigbergks patriarkala attityd och negativa värdering av flickboksgenren. Tanken att denna stränga kritiker såg flickboken som ett medel för att utveckla läsarna till självständiga individer och därför ställde höga krav på den lyfts också fram. Sammantaget lyckas *Modernismen i barnkammaren* ge en nyanserad bild av Zweigbergks kritikergärning, trots att dennas kritik stundtals var så onyan-

serad. Det är dock förvånande att Kåreland i sin text tycks ställa samma krav på nyansering beträffande Zweigbergbildens i antologin *Om flickor för flickor* (1994), som ju främst syftar till att lyfta fram just de böcker som Zweigbergk avfärdar som "nummer" i flickboksledet.

Som antytts hade Eva von Zweigbergk som kvinna och barnboksrecensent ett "dubbelt handikapp", när det gällde att etablera sig på det manligt dominerade vuxenlitterära området. Men på motsvarande sätt kunde den unge Lennart Hellsing, då han började söka sig in på det av kvinnor dominerade barnlitterära domänen, inte genast tillgodogöra sig det symboliska kapital han förvärvat genom sin lyrik för vuxna och sina breda kontaktytor mot nyckelfigurer i den framväxande 40-talisen, till exempel Karl Vennberg, Gunnar Ekelöf och Claes Hoogland. Snarare tycktes detta ligga honom i fatet, skriver Kåreland. I och med samarbetet med framstående konstnärer och musiker förändrades hans ställning så småningom.

Den som tidigare uppfattat Hellsing endast som en mysande rimsmed som genialt men oreflekterat skakar fram sina verbala girlander ur rockärmen får efter Lena Kårelands porträttering komplettera sin bild. Framträder en författare, recensent, kritiker och debattör med en mycket medveten tanke om barnbokens roll som "praktisk pedagogik", men, vilket Kåreland understryker, en pedagogik med "modernistiska förtecken". Han tycks i hög grad ha format sin barnboksestetik inspirerad av allkonstverket och tidens kulturella och pedagogiska strömningar. Man skulle appellera till *hela* barnet via en kombination av ord, bild, musik och rytm. Ett av målen var att stimulera barnet till fortsatt eget skapande. Detta hade paralleller till teorier inom vuxenlitteraturen, menar Kåreland. Hon ser vidare det modernistiska i Hellsings laddade förhållande till traditionen, hans besatthet av förändring och rörelse, hans utnyttjande av ordens mångtydighet och överskridande av genregränser. Hans debutbok för barn från 1945, *Katten blåser i silverhorn*, som anspelar på en vers i Nyströms *Barnkammarens bok*, uppvisar en modernistisk genreblandning och indirekt interartiella strävanden, då några av texterna tonsätts och blir *Kattens visor* ett år senare.

Då Lena Kåreland gör en läsning inte bara av Hellsings texter för barn utan också av dem för vuxna, kan hon se att det är i bilderböckerna författaren är som djärvast och minst konventionell. I ett synnerligen intressant avsnitt visar också Kåreland hur akrobatiken som symbol för konstnären utgör en spännande förbindelselänk mellan Hellsings vuxenlyrik och texter för barn, men också en länk mellan modernismen och traditionen, mellan ordkonst och bildkonst, mellan det civiliserade och primitiva, mellan litteratur, pedagogik och kultur i vidare mening. Och till sist utgör akrobatiken Krakel Spektakel och hans Kusin Vitamin en länk till Pippi Långstrump. Här får man som läsare anledning att utifrån en mängd nya infallsvinklar fundera kring frågan om barnlitteraturens så omdiskuterade "särart" och det lika omdiskuterade begreppet "adaptation".

Kapitlet om Eva von Zweigbergk har underrubriken "traditionalist och smakdomare" och det första av två om Lennart Helsing "utmanare och ifrågasättare", vilket understryker det polariserade förhållande Kåreland menar att de två har i det barnlitterära fältet. När den äldre Zweigbergk, som står för det värdade, värdefulla och idealbildande vad gäller litteraturens språk, innehåll och karaktärer, drabbar samman med den yngre, mer radikale och teoretiskt förankrade Helsing, slår det ibland gnistor. Såväl den "ortodoxa" Zweigbergk som den "kätterske" Helsing använder en bitsk, rapp och polemisk ton. Deras sätt att agera tycks lätt och ledigt falla in i de mönster som Bourdieu skisserar.

Men att verkligheten så väl tycks stämma med teorin kan också innebära en risk. Någon enstaka gång tenderar det bourdieuska "fältseendet" i *Modernismen i barnkammaren* att bli för styrande. Bland annat skriver Lena Kåreland att Zweigbergk av recensionerna av Astrid Lindgren, Tove Jansson och Lennart Helsing att döma var mest negativ, när hon skrev om Helsing. För att exemplifiera påpekar Kåreland bland annat att Zweigbergk hade "en benägenhet att uppehålla sig mer vid de konstnärer denne samarbetade med än vid författaren själv, och hon föredrog att se hans böcker främst som kollektiva verk". Då det gäller det förra kan man undra om inte Zweigbergks konst-

intresse – enligt Kåreland hade hon gått på Valands konstskola och läst konsthistoria – också i positiv mening kan ha styrt hennes val av fokus. När det gäller det senare borde väl åtminstone Helsing uppskatta att hon delade hans eget stora intresse för bilden.

Då Eva von Zweigbergks *Barnlitteraturen i Sverige 1750-1950* utkommer 1965, är Lennart Helsing etablerad och får, som Kåreland säger, "en i huvudsak positiv bild". Den är dock mindre positiv än den som tecknas av Lindgren och Jansson i samma historik. Kåreland påminner om att det knappast finns några superlativer i avsnittet om Helsing, och de positiva och förstående kommentarerna följs av reservationer. En förklaring till detta söker hon i Hellsings nedgörande kritik av Zweigbergks *Barn och böcker* som publicerades medan arbetet med barnbokshistoriken pågick. Men Kåreland nämner inte att avsnittet om Helsing inleds med orden: "KF:s bokförlag lanserade också en ny svensk bilderboksmästare, Lennart Helsing [...]". (Tidigare hade hon kallat Astrid Lindgren för mästarinna.) Vidare noterar Kåreland inte att Hellsings böcker vad gäller illustrationer i samma historik är nästan lika välrepresenterade som storheten Elsa Beskows, detta trots att det beskowska "modersväldet" varat i ett halvt sekel till skillnad från Hellsings två decennier som bilderboksförfattare.

Den som använder Bourdieus termer kan även löpa en risk att "avindividualisera" sitt objekt. I Kårelands läsning tenderar till exempel Helsing att väl mycket framstå som just "fältaktör". När han låter trollkarlen förvandlas till ett glas saft och dricka upp sig själv, eller då trollet trollar bort sina egna pannkakor, tycks Kåreland vid sidan om kopplingen till konstnärsrollen uppfatta det som en maskerad böjelse för tragiska slut. Hon kallar det en "utmaning av den traditionella barnlitteraturen, som mer eller mindre direkt föreskrev ett harmoniskt och lyckligt slut". Därefter påpekar hon att Helsing överhuvudtaget gärna utnyttjar överraskningen som "estetiskt verkningsmedel". Frågan är dock hur mycket av utmaning som låg i dessa förvandlingar och trollerier. Vad kommer först, utmaningen av det gamla eller skapandet av det nya? Går det i fallet Helsing att särskilja? Han påstår sig ha varit "opposi-

tionellt inställd till det mesta", vilket kanske gör honom inte bara till ett tacksamt "fältstudieobjekt" utan också till ett problematiskt sådant.

Att Lena Kåreland skulle övertolka sitt stoff är dock inte det samlade intrycket. Hon visar till exempel hur Zweigbergk, trots att denna "i fältet" framstår som Hellsings motpol, öppnar barnkammarens fönster och banar väg för det nya genom att utifrån sin maktposition genast förhålla sig positiv till böckerna om Pippi Långstrump. Dessutom understryker hon att Zweigbergk och Hellsing, antagonismen till trots, delade en rad värderingar, till exempel den positiva attityden till danska barnboksförfattare och den negativa till flickboksgenren. Vidare nämner Kåreland gruppen med tongivande kvinnor, där förutom Eva von Zweigbergk också Greta Bolin, Elsa Olenius och Astrid Lindgren ingick. Dessa kvinnor samverkade i det litterära fältet men Kåreland betraktar dem som "små, mindre prestigefyllda delfält, med en viktig roll att stärka barnlitteraturens ställning, även om hegemonin fortfarande var männens". Hennes frågor kring dessa kvinnors strategier och samarbete ser ut att peka fram emot ytterligare en intressant studie i större format.

Avslutningsvis i *Modernismen i barnkammaren* kompletterar Lena Kåreland bilden av en av våra mest analyserade och omdebatterade barnboksgestalter, Pippi Långstrump, genom att undersöka hur dadaismen kan sägas manifesteras i böckerna om henne. Tidigare forskare har visserligen behandlat de modernistiska uttrycken, bland annat i diskussioner om Pippi, crazy, absurdism och povel rammelsk "flugighet", men aldrig utifrån ett så entydigt dadaistiskt perspektiv. Kåreland ställer rörelsens attityd och livshållning vid sidan av Pippi och visar på slående paralleller. Mycket systematiskt går hon också igenom dess främsta kännetecken och pekar på hur de på olika sätt kan sägas vara exponerade i Pippi-böckerna, detta utan att diskutera författarens eventuella intentioner. När Pippi studeras i ett bredare kulturellt vuxenperspektiv, är det möjligt att med Kårelands synsätt se denna kraftflicka som till exempel "främmandegörare" och "kaosskapare". Kan Pippi rent av vara en föregångare till "body-art" och de "happenings"

som kom att präglade 1960-talets teater, funderar Kåreland.

Med tanke på att böckerna om Pippi Långstrump är tämligen omskrivna, förvånas man över att Kårelands läsning ändå kan kännas så fräsch. Tyvärr väljer hon – förmodligen på grund av sin modernistiska ut-siktspunkt – att en smula ensidigt betona det normbrott böckerna innebar och förbiser därmed ett centralt stråk. Då hon placerar rötterna till Pippis "livsbejakande och vitalistiska hållning" i dadaismen, skymmer hon indirekt den explosiva tradition som Astrid Lindgren skriver in sig i, inte minst den klassiska yrhätte- och rackarungebiografien. De anglosaxiska språkfälarna, som Lindgren enligt egen utsago "umgicks" med som barn, utmärks av sådant som i mer skruvad form kan sägas vara dadaisternas ideal: jagkulten, det språkliga nyskapandet, lusten för upptåg och akrobatik, det teatrala och det lekfulla. Redan på 1800-talet kunde en flickbokshjältinnas bullriga upptåg leda till att polisen tillkallades för att återställa ordningen. I likhet med dessa flickor är Pippi ett "naturbarn" i konflikt med det civiliserade – men givetvis med ett avsevärt större svängrum. Kanske fungerade samtidens kulturella och pedagogiska rörelser, liksom dess "flugighet", mer som den tändande gnista som kunde få det explosiva i till exempel språkfältraditionen att brisera i "pippiska" fyrverkerier. Sammanfattningsvis gör det ensidigt dadaistiska perspektivet Pippi-avsnittet i *Modernismen i barnkammaren* mycket underhållande men också problematiskt. Då Kåreland åsidosätter traditionen, äventyras samtidigt bärigheten i hennes resonemang.

När så färgstarka litterära gestalter som Lindgrens och Hellsings står i förgrunden, kan man glömma att den "modernistiska" barnlitteraturen utgjorde en mycket liten del av det totala barnboksutbudet på 40-talet. Det påminner Lena Kåreland läsaren om. Men när hon i sin studie söker överbrygga den delvis konstruerade klyftan mellan barn- och vuxenlitteratur tydliggörs hur tidsklimat och stämningar sätter spår och kan erfaras i de två "litteraturer" som hon för samman. Här finns en rad gemensamma nämnare: de antimimetiska tendenserna, de metafiktiva inslagen, den samhällskritiska hållningen, den "orfiska reträtten" och de interartiella

strävandena. Avslutningsvis påminns vi åter om att det finns inslag i den svenska moderna barnboken som tycks peka fram emot tendenser i 1960-talets teater och vuxenlitteratur. Nya områden att utforska öppnar sig, konstaterar Lena Kåreland. Nästa steg blir kanske att undersöka hur den fria och högljudda leken i barnkammaren trängt ända in i vuxenkulturens rum.

Eva Söderberg

HELENE BLOMQVIST

*Vanmaktens makt. Sekulariseringen i Sven Delblancs Samuelssvit och Ankan.*

Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Göteborgs universitet nr 35

Ofta såg jag honom, till synes butter, sitta längst bak i bussen. Bockskägget spretigt. Stora glasögon. En portfölj i knät och några plastpåsar från ICA. Och jag tänkte: är detta verkligen mannen bakom Hedebysviten, Samuelsböckerna och *Livets Ax*? Var kom berättelserna ifrån? Oberörd läste han Expressen, medan det gråa Uppsala gled förbi. Han steg av några hållplatser bortom vår. En gång bjöds han in av teologerna i Uppsala. Där visade han sin förvåning över att kritiker inte ens lagt märke till hans gestaltning av den långsamt försvinnande guden. När *Ankan* kom ut blev han placerad bland tantsnusklitteraturens profitörer. Hon som var en bild av den mänsklighet vars Gud begravts; död och stum. Trött avhånade han utbildningen i kritikerkåren.

I januari 1999 disputerade Helene Blomqvist på en avhandling om Delblanc. Det är en alldeles ypperlig bok, välskriven och klar. Den analyserar just Delblancs beskrivning av några romanfigurers väg bort från den kristna tron. Vad händer inne i det episka universum vi kallar Samuelssviten? Via krampaktiga försök att ignorera tvivlet (Samuel) går färden över en smärtsam ambivalens (Cecilia och Abel) och slutar med den dova insikten om att människan faktiskt är ensam. Gud är inte ens död, han har ju aldrig funnits. Den sista boken heter just Maria ensam. Skälet till denna väg från tro till otro, denna glidning från lugn tillit till sårad tom-

het är människans totala utsatthet inför lidandets gåta. Samtidigt, förtvivlan över att kyrkan inte tar just denna fråga på allvar lyser genom hela sviten. Den stryker alltmer med sin samtid medhårs och tycks slutligen helt abdikera från rollen som det ambassadör för det Heliga, det helt Annorlunda. Prästporträtten är kostliga. Men den försvunne guden lämnar efter sig ett tomrum. Den dova längtan efter Gud är dock inte en indikation på att denne Andre faktiskt finns, utan på en kosmisk tystnad. Den är en adekvat reaktion sorg över en tröstande inbillnings slutliga kollaps. Avhandlingen följer alla fyra böckerna, *Samuels bok*, *Samuels döttrar*, *Kanaans land* och *Maria ensam* och ser dem som en enhet, samt boken *Ankan*.

Som vanligt startar författaren i en viss förpostfäktning. Hon försvarar sig mot de kritiker som hävdar att man inte alls kan uppfatta fiktiva personer som reella, hon betonar att en analys måste hålla isär när vem säger vad i en text, hur trovärdigheten i en argumentationskedja i sin tur är beroende av inomepiska retoriska grepp, vilken position som den implicite läsaren föses in i. Här är Delblancs collageteknik som gjord att förvirra. De flytande subjekt som ibland finns i böckerna – vid sidan av de fiktiva gestalternas – relateras till författarjaget som ibland är allvetande, ibland kommenterande kåsör för att vid andra tillfällen vara dokumenterande. Berättarjaget är oftast – men inte alltid – solidariskt med sina påhittade figurer. Även han tycks förlora sin tro under resans gång. Diakrona och synkrona analyser går hand i hand.

En rad frågor ställs: vilken gudsbild tecknas, vilken ontologi finns och hur skall man förstå processen som går från tro till otro. Summan är att figurerna successivt förändras. De går från en monistisk ontologi (Gud ligger bakom allt) över en dualistisk (Gud har en kraftfull motpart – Satan – annars tycks han ren cyniker) till en slutlig insikt om människans absurda utsatthet. Under färden bort från Gud ter Gud sig först arrogant och moraliskt sett ond, därefter blir han maktlös gentemot den hemske Onde, för att sluta som helt frånvarande.

Den maktlöses styrka sägs sviten handla om, men sanningen att säga får man ingen hjälp av författarinnan att se vad det finns för

skäl att tro på denna bakvända styrka. Vad vi får följa är snarare några personers vägran att underkasta sig en hierarkisk kyrka och dess dogm om Guds allorsaklighet. Den styrka som sägs finnas i en maktlöshet antyds mest, denna antydan tycks inte särskilt utarbetad hos Delblanc. Men denna antydbarhet är kanske den risk som den allt förlorande kärleken tar. Eventuellt finns det en makt i "det orubbliga kanske" (Tranströmer) som tillvarons kärlek tycks innehålla. På mig verkar nog sviten teckna vanmaktens vanmakt, maktlöshetens motpol – kärleken – blir knappast trovärdig annat än som nostalgi eller romantik, men något att leva på ?

Alla som läst sviten minns Samuel, den förtvylade prästen, som ensam kämpar med att få det hela att gå ihop. Han har lärt sig att Gud samtidigt är allorsaklig och allgod. Detta är paradoxen. Om man har en sådan monistisk ontologi – som i sin tur förstärks av en hierarkisk maktapparat, kyrka och krav på rätt lära – så finns ju ingen plats för tvivel eller tanke på en faktiskt reell och från Gud avskild kraft, Ondskan. Men varifrån kommer då Samuels egna lidanden? Ja, rimligen från Gud. Samuel försöker krampaktigt tolka sina motgångar som straff för sin egen otro. På så sätt lyckas han en period hålla sin gudsbild intakt. Men Gud ter sig alltmer som en grym och vårdslös katt som grymt leker med sin skapelse. Hans tro på den Allgode sviktar. Men det sker som en process. Först ifrågasätter han den cyniska maktkyrkan som talar i maktspråk. Men det hjälper inte. Han kommer in på dogmerna. Han orkar inte med talet om *Deus Absconditus* att Gud skulle ha en dunkel fransida, där han skulle "vilja" det onda och kräva av människan att att uthärda ett slags numinös ambivalens. För att rädda sin tro inser han till slut att det – vid sidan av Gud – måste finnas en reell metafysisk ondska. Med Augustinus och manikeismen säger sig Samuel att Gud nog finns, men att han uppenbarligen är svag och maktlös, trött betraktande. Samuels väg är från radikal monism till dualism; två väldiga krafter strida om människans själ. Tillvaron är kluven. För att överleva mentalt flyr han in i sin egen sjuka värld. Han blir en däre.

Även för Samuels son, Abel, finns gudstron kvar. Men han ignorerar den i hög grad. I stället får han sin tröst och styrka utanför

religionens sfär, i konsten och naturens sköte. Musik och estetik blir ett slags religion för honom. Men också han sluter sig så småningom inne i sig själv och insjuknar. Cecilia vägrar att befatta sig med alla svåra frågor. Hon står inte ut att vara utan Gud. Hennes tro blir ett slags psykisk korsett, som håller hennes tvivel stängd. Den blir en krampaktig fästning kring den tvinande tron, ett skydd mot otrons locktoner: "Jag törs inte tänka. Gud *måste* finnas". Just för henne visar sig förresten Kristus – men var det inbillning eller ej? Varken det episka universet eller kommentarer av den allvetande berättaren avslöjar om upplevelsen fanns någon annanstans än i Cecilias önskingar. Men här är ett av de få tillfällen där berättarjaget håller öppet för en transcendent realitet.

Rebecka försöker hetsa upp sig, suggerera sig in i en tro "Var är den vän som över allt jag söker". Men även hon glider in i sjukdomens skymningsland. Endast Elin föder ett slags enkel och okomplicerad tro, men den är snarast en livstro. Tomheten som hon känner av att Gud är försvunnen, ersätts av en lugn tillit till livet.

Marias tro förblöder av såren hon tillfogas av livet. Som ett slags uppochnedvänd form av sin namne i evangelierna framföder hon inte Kristus utan i stället tomheten, Maria blir ensam; *Maria ensam*. När hon ser sina barn svälta ihjäl inför sina egna ögon föder hon den döde guden. Också hon har först kämpat med en monistisk ontologi, men eftersom Gud då blir densamme som den store förstöraren, står hon inte ut. Också hon ser till en början det andra alternativet: Gud är maktlös inför ondskan. Då tar Maria ett steg till. Istället för att stanna i monism eller dualism ger hon allt på båten. När hon just i dödsögonblicket möter Samuel – snarare än hans Gud – låter berättaren läsaren sväva i kluvenheten – är detta ett kärt möte eller är det en regressiv inbillning som hon projicerar ut på rymden i syfte att slippa sin egen trosförnedring? Svitens sista ord är just "Pappa, denna ständiga längtan".

Marias barn går ännu längre. Eftersom de inte sett religionen leva har de varken behov av att göra upp med eller återkomma till den. Bara Axel Weber, han som i många böcker senare skall tala om "det land som är Avsläget land", har dragning in mot andlig-

heten. Men för Axel verkar tillvaron snarast innehålla ett slags immanent transcendens, en livsmystik som inte kvalificeras till en Gud, vare sig som person eller utrustad med en styrka som i sin tur måste ifrågasättas av en tvivlande människa. Snarare är det det blommande körsbärsträdet som blir en metafor för hur natur och skönhet utgör skyddszoner mot intellektets iskalla sågklinga.

Delblanc har lagt ut åtskilliga spår för att visa att han tänker dubbelexponera sina porträtt ovanpå Bibeln, inte minst namnen; Samuel, Jakob, Abel, Kaanans land etc. Med den läsarten blir Samuel själv ett slags Kristusfigur. Han är den som går till sitt Golgata. Förlöjligad och förlorad ger han lidandet ett Getsemaneansikte.

Kanske förmedlar Samuel i sitt livsöde en kontrapunkt till den teodicé som han själv sliter med. Kanske, men bara kanske, erbjuder identifikationen med Samuel en tröst för läsaren. När patriarken Jakob brottas med Gud får han en höftskada. Även gudskämpan Maria skadas i höften, men hon får inte som Bibelns Jakob gå vidare utan hon tvingas leva vidare med sin smärta.

Men kampen med Gud kalkeras främst ovanpå Job. Hos Job finns ju tre olika läror om Gud. Jobs vänners, Jobs egen och Guds eget tal ur stormvinden. Vännerna hävdar uthålligt att Job inte har skäl att klaga eftersom Gud ju bara är konsekvent. Den som kränker hans lagar blir självfallet utsatt för hämnd. Den som håller hans bud går det väl. Fattar du inte det, Job? Vännernas gudsbild leder till ett slags bakvänd framgångsteologi. Gud blir ju i så fall en marionett i människors händer: Om jag handlar rätt nu, så kan jag kräva av Gud att få ut min rätt. Lidandet måste ju därför vara ett straff, man har syndat.

Job vägrar att gå med på den synen på Gud. Han har inte gjort något, varför går det den gudfruktige illa? Samuel säger, likt Job, att det är outhärdligt. Men i slutet av Job talar Gud själv ur stormvinden. Han säger att han har skapat allt och hänvisar till naturens storhet, det finns en ordning. Men dessutom kämpar han mot kaosmakter som är reella. Samuel, Abel och Rebecka är nära denna bibliska dualism – men de går under. Kanske är tomheten utan en gud bättre. Man slipper tankens malande kvarn. I stället får

Körsbärsträdet duga som metafor för det Land som är utan Gud, men i varje fall "bottom".

I boken *Starets Zosima in the Brothers Karamazov: a Study in the Mimesis of Virtue* diskuterar Sven Linnér (1966) Bachtins tes om den polyfona romanen. Bland annat undrar han om det verkligen är möjligt att trovärdigt teckna den helt goda gestalten. Dostojevskij försökte ju en mängd gånger – men hans andliga realism nådde aldrig i nivå med hans episka. Hans helgon blev vad den ortodoxe metropoliten kallade "too sweet", och därmed inte trovärdigt. Sättet att episkt legitimera godheten förblir omöjligt att följa. När bröderna Karamazov sitter inne hos starjetsen Sosima i början av romanen representerar de helt olika hållningar till gudstron. Ivan, Aljosja, Mitja, fadern "är" förnekare, from, ambivalent etc. Bakom denna skenbara polyfoni döljer sig dock en författarintention som ville visa på ett svar: Kristus, menar Bachtin. Delblanc som läst sin Dostojevskij visar i denna svit på samma sätt ett slags färdriktning – men han föreskriver inget. I texterna finns inga enkla svar – inte ens polyfonin genomförs för att förvirra eller förenkla. Snarare pekar han på en inverterad väg, att se makten i vanmakten. Kärleken är trots allt ett bättre sätt att vrida sig ur gudsfrånvarons alla handgrepp än rationaliteten, den för bara med sig förödelse och torka.

Det som förvirrar, och drar ned Helene Blomqvists teoretiska kvalitet åtskilligt, är att ordet sekularisering används på två olika sätt; båda för att visa hur tron förloras och för att visa att människan når ett autentiskt liv. Inte i något fall följer hon någon i dessa episka universa som mitt i den outhärdliga tillvaron når fram till en andra naivitet, en tro på den externa autonome aktör vi kallar en god Gud, men som gör det utan att ge avkall på sin intellektuella redbarhet.

Körsbärsträdet i all ära, de svaga antydningar om att vanmakten är mäktig förblir antydningar. Kanske det rentav är Delblancs poäng att låta dem vara oavslutade. Detta är en långfredagssvit och som sådan utmärkt. Att "Ty kärleken är det fjun av Guds vinge som i vågskålen uppväger allt livets bly" – låter sig förvisso sägas. Men att upphöja detta till en poäng är snarare en förhoppning

från det analyserande subjektet, en projek- tion på textens med möda splittrade Rorschach karaktär än en i texten vilande poäng. Man frågar sig allvarligt var finns gestaltningen av den uppochnedvända makten – just som makt och inte blott som vanmakt?

Men Blomqvists bok är ett utmärkt exem- pel på hur en analys av skönlitteratur kan komplettera samhällsvetenskapliga studier. Via författarens seismologiskt känsliga instru- ment kan man avläsa samtiden. I just denna avhandling slipper man dessutom den out- hårdliga teoretiska grannlåt som ofta dekore- rar – eller hellre döljer – de tämligen triviala tankar som stundom odlas i vetenskapssam- hället. Sällan läser man en avhandling som är språkligt njutbar, behandlar ett evigt och ex- istentiellt ämne och tydliggör några stråk i det kanske knepigaste av alla teologiska pro- blem – lidandet. Denna bok är viktig, inte för att den är invändningsfri, utan som samtids- spegel, en god symbios av litteraturveten- skap och teologi.

*Owe Wikström*









**Medverkande i detta nummer:**

*Dick Claésson* är doktorand vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Göteborgs universitet.

*Leif Dahlberg* är t.f. universitetslektor i litteraturvetenskap vid Institutionen för Tema K, Linköpings universitet.

*Kristina Fjelkestam* är doktorand vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet.

*Anna Gunder* är doktorand vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Uppsala universitet.

*Mattias Hansson* är doktorand vid Institutionen för Litteraturvetenskap och Nordiska språk, Umeå universitet.

*Dag Hedman* är docent i litteraturvetenskap, Linköpings universitet.

*Svante Lovén* är forskare och universitetslektor vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Uppsala universitet.

*Erik Peurell* är Fil. dr. i litteraturvetenskap och forskare vid Statens Kulturråd och Litteraturvetenskapliga institutionen, Uppsala universitet.

*Johan Svedjedal* är professor i litteraturvetenskap, särskilt litteratursociologi, Uppsala universitet.

*Eva Söderberg* är doktorand vid Institutionen för Litteraturvetenskap och Nordiska språk, Umeå universitet, och lärare vid Institutionen för humaniora, Mithögskolan.

*Örjan Torell* är lektor i litteraturvetenskap vid Mithögskolan, Härnösand.

*Owe Wikström* är professor i Religionspsykologi, Uppsala universitet.

*Anders Öhman* är universitetslektor vid Institutionen för Litteraturvetenskap och Nordiska språk, Umeå universitet.

Anna Gunder om  
Michael Joyces hyperroman eftermiddag  
Johan Suedjedal om bakens nya värld  
Svante Louén om  
datorerna i science fiction  
Erik Peurell om  
textuell kvalitet på webben  
Anders Ohman om cyberpunk  
Kristina Fjelkestam om mellankrigstidens  
kunnliga samtidsromaner  
Dick Olsson om  
författarskap och biografi  
Ogg Hedman om  
Ellen Rydélius' resehandböcker  
Årjan Torell om Bachtin  
och textens personliga dimension

Posttidning 75 kronor