

tfl

1999.1

1999.2

poesi

1999.3-4

2000.1

2000.2

2000.3-4

Tidskrift för litteraturvetenskap

Redaktörer: Johan Lundberg och Anders Öhman

Ansvarig utgivare: Anders Öhman

Kassör: Anders Persson

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

Redaktionens adress:

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

Tel: 090 - 786 65 80

Fax: 090 - 786 77 90

E-post: tfl@littvet.umu.se

Bidrag på upp till 25 A4-sidor (radavstånd 1,5) tas emot av redaktionen, helst skrivna i Macintosh-format, någon version av Word. Noter bör vara samlade i slutet av artikeln och utformade så att separat 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.

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 Lutherström (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 2 1999

<i>Paula Henrikson</i>	Ansikte mot ansikte. Apokalyps och utopi i Göran Sonnevis <i>Små klanger; en röst</i>	3
<i>Karin Nykvist</i>	Bellman och mimesis. Mimetiska perspektiv på <i>Fredmans epistel N:o 9</i>	21
<i>Niklas Åkesson</i>	Den envisa besvärjelsen. Om besvärjelsen i Werner Aspenströms <i>Litania</i>	31
<i>Åsa Arping</i>	Bakom manlighetens mask. Sophie von Knorring, <i>Cousinerna</i> och spelet med författarrollen	50
<i>Petra Söderlund</i>	De svenska romantikernas läsare. Om sång som läsarpaktik	71
Debatt:		
<i>Åsa Arping och Anna Nordenstam</i>	Inne eller inte? Om litteratur och genus i svensk offentlighet	85
Recensioner:		
<i>Mats Jansson</i>	Ingemar Haag: Det groteska. Kroppens språk och språkets kropp i svensk lyrisk modernism	90
<i>Christina Svens</i>	Robert Lyons: Swedish Midsummer in Shakespeare's Dream. A Study of the Creative Process Resulting in Eva Bergman's 1989 Production of A Midsummer Night's Dream at Backa Theatre, Göteborg, Sweden	94

<i>Anders Ohlsson</i>	Sten Wistrand: Att slås till insikt. Hjalmar Bergmans roman Clownen Jac	96
<i>Kerstin Munck</i>	Louise Vinge (red.): Selma Lagerlöf seen from abroad, Karl-Erik Lagerlöf (red.): Selma Lagerlöf och kärleken, David Anthin, Jenny Bergenmar, Birgitta Johansson: Om Lagerlöf	99
<i>Erik Zillén</i>	Staffan Bergsten: Gustaf Fröding	104
<i>Bengt-Göran Martinsson</i>	Erik Peurell: En författares väg. Jan Fridegård i det litterära fältet	106
<i>Mattias Hansson</i>	Eva Lilja & Marianne Nordman; Bidrag till en nordisk metrik (vol 1)	109

Paula Henrikson

Ansikte mot ansikte

Apokalyps och utopi i Göran Sonnevis *Små klanger; en röst*

Diktsviten *Små klanger; en röst* som utkom 1981 hade länge en särställning i Göran Sonnevis författarskap. Med sin strama komposition av 51 sprängda sóneter bröt den sig ut ur den tidigare och senare Sonnevis ofta omfångsrika och mångordiga poesi. De annars så vanliga samtidsmarkörerna var färre, koncentrationen och reduktionen slående, och Tom Hedlund kallade i sin anmälan diktsamlingen för en "svidande skarp gravyr av striden mellan hoppfullhet och hopplöshet, mellan uppgivelse och förtröstan".¹ Många läste den som en politisk självuppgörelse efter fredsrörelsernas misslyckande och Pol Pot-regimens folkmord,² och Otto Mannheimer menade med många andra att den var "Sonnevis hittills svartaste, mest förtvivlade och ångestladdade" samling.³ Flera recensenter kände sig till och med manade att ta avstånd från Sonnevis nattsvarta pessimism, "Jag värjer mig med hopp och tro och vilja och mening", utbrast till exempel Tommy Hammarström.⁴

Diktsviten tycks vara sprungen ur en fundamental upplevelse av katastrof och mänsklig otillräcklighet. I en intervju 1981 säger Sonnevi: "– Det som hände i Kampuchea under Pol Pot var av sådana dimensioner att ett ord som besvikelse är helt malplacerat. Jag hade helt enkelt inte kunnat föreställa mig något sådant som det inre folkmordet, att det skulle kunna inträffa."⁵ En sådan erfarenhet radikaliserar behovet av en analys som går till grundvalarna med det politiska och poetiska engagemanget. Det samtidspolitiska perspektivet vidgas, och resonemangen antar en närmast ontologisk karaktär – dikten kommer att handla om människans och det mänskligas beskaffenhet, på gränsen till det omänskliga.

Brist på identitet, samband och sammanhang, isolering och ett kanske förtvivlat hopp om en återupprättad förmedling – sådana kategorier kommer denna studie över *Små klanger; en röst* att röra sig omkring. Avslutningsvis mynnar den

också ut i några mer principiella reflexioner över Sonnevis poetiska språk och de poetologiska konsekvenserna av den språk- och förmedlingsproblematik som diktsviten brottas med. Karaktären av detta språk har diskuterats flitigt i Sonnevisforskningen, och två huvudprinciper i denna diskussion vill jag referera här: "det elementära tecknet" och dess "betydelseglidning" (termerna är Anders Olssons)⁶ samt intertextualitetens betydelse. Dessa båda principer hör intimt samman: det enkla tecknet undandrar sig en fixerande och entydig tolkning huvudsakligen genom att referera till en mångfald komplexa sammanhang (poetiska, politiska, religiösa...), utan att några kan ges prioritet framför andra.

Denna föränderlighet, som fått sin eftertryckligaste uttolkare i Mona Sandqvist och hennes avhandling från 1989,⁷ är en utgångspunkt också för min studie. I *Små klanger; en röst* är visserligen markörerna och referenserna färre än tidigare, men intertextualiteten ändå outtröttligt aktiv. I själva verket kan den kanske betraktas inte bara som medel i svitens projekt, utan lika mycket som mål – detta ska jag återkomma till i de avslutande resonemangen.

Till intertexterna hör inte minst författarens egen samlade produktion. Även texter från vitt skilda perioder hänger mycket intimt samman, och tycks sammantagna utgöra en enda stor och expansiv dikt. I en uppsats som denna tvingas jag huvudsakligen att bortse från detta vidare perspektiv. Jag betraktar sviten som en avgränsad text med inre sammanhang och konsekvens, och vill också försöka ta hänsyn till svitens inre kronologi och fortlöpande skeenden.⁸

Utopi och sönderfall

"Det finns inget alternativ [...] Det finns ingen läkedom", säger sonett XXXVI. Den stränga bild av utplåningens samhälle som sviten ger lämnar inte några flyktvägar öppna åt läsaren. Ändå upprättas redan tidigt en utopisk bild av helhet och försoning, som kan tjäna som utgångspunkt för en studie av den nedbrytande rörelse som sviten redovisar. Brustna samband och förlust av identitet och betydelse uppstår mot bakgrund av drömmen om det autentiska mötet:

VIII

Sedan kommer som extra tillskott
från drömmen, strömmande
värme genom huden, mellan
oväntade kroppar Kind också

mjukt böjd mot kind I drömmen
hade jag mött henne som skadat
mig mest, och jag såg döden i henne
Sedan fanns du på klippan i floden

röd, beväxt med gröna lavar
Jag simmade över, kom till
dig på klippan, och vi bara

fanns där, i det strömmande
universum Ansiktets sol
rund, mjuk Allt återställt

En återställelse- och försoningsupplevelse av kosmiska dimensioner möter i den åttonde sonetten. Inledningens "Sedan" anknyter till den närmast föregående, men också till alla de sju första sonetterna som på olika sätt tematiserar avgränsningen och det avslutade. Portaldikten talar om "våra avslutade / bilder" som "inre av- / gränsningar" – själva radbrytningen får på ett mycket påtagligt vis illustrera brustenheten, brottet i individens relation till "universums struktur" eller "världens" materialitet. I sonett II blir smärtan den autentiska känslan, som upplevs gränslöst: "Men smärtan kommer utan gräns / Livet kommer också, till / gränsen". Mot smärtans gränslöshet ställs våra av döden begränsade liv, "Vi är mörkret, mot ljuset".

Den sjunde sonetten inleds sammanfattande:

Detta finns nu här, i en
liten klang, klingande Sär-
skilda relationer, redan
fullbordade individer Vi

skiljer oss nu ut, skiljs nu
också från varandra, flygande
eller borrhade i jorden [...]

Bernt Olsson menar i en genomgång av *klingandets* ambivalenta karaktär i diktsviten, att ordet här är väsentligen positivt laddat genom att vara kopplat till individskapande och språkets kreativitet.⁹ Jag ser inte individblivandet som en entydigt positiv process hos Sonnevi och menar att ordet här tvärtom står i sin mest ambivalenta position, som villkor för den relation som den samtidigt omöjliggör. De fullbordade individerna klingar mot varandra, men fullbordade individer är samtidigt isolerade, "Sär- / skilda". Dubbla rörelser i riktning från varandra betonar också separationen: flygandet (i luften) som skiljs från borrhandet i jorden. Luften kontrasteras mot jorden, det tunga elementet mot det lätta.

Därpå följer alltså återställelsen i sonett VIII. Den beskrivs som en "oväntad" upplevelse, någonting som bryter ordningen. Värmen strömmar "genom huden", individens begränsning överskrids samtidigt som drömlivet öppnas mot verklighetsupplevelsen.

"Jag simmade över", berättar den första terzinen: den klyfta som fanns överbryggas genom vattnet och dess växlande symboliska kvaliteter. Vattnet är en arketypisk symbol för det odifferentierade, formlösa ursprung som det ordnade kosmos frambringas ur, och neddykandet respektive uppstigandet kan därför förstås som en symbolisk död och återfödelse, ett dop. "En urbild av skapelsen är ön, som plötsligt dyker upp mitt i vattenflödena", skriver religionshistorikern Mircea Eliade.¹⁰ "Klippan i floden" innebär alltså en regeneration; ur de första sju sonet-

ternas ödeläggande separation blir kärleksmötet ett *hieros gamos*, heligt bröllop, som omfattar och pånyttföder hela kosmos.

Klippan är "röd, beväxt med gröna lavar". Färgerna hör till de återkommande tecknen i Sonnevis poesi och Sandqvist har pekat på hur de företräder två av fullkommandets stadier inom alkemin: det gröna viriditas och det röda rubedo.¹¹ Här tjänar de också på ett enklare sätt som bild för överskridandet. Som varandras komplementfärger är de maximalt åtskilda men existerar här samtidigt: jaget möter ett du. Det som var "strömmande / värme genom huden" växer till en helhetsupplevelse av "det strömmande / universum", fyllt av livgivande kraft. "Ansiktets sol / rund, mjuk" frammanar fullkomlighetens runda form, den hela cirkeln. Det heliga bröllopet visar sig i solens möte med vattnet, cirkelns möte med ursprungets odifferentialitet: "Allt återställt".

Jag har ännu inte berört den andra kvadrinens mittparti, som tycks problematisera situationen. Först vill jag också göra en liten utvikning för att diskutera ansiktets och mötets betydelse i sviten.

Tillvarons transcendent möte tar som vi sett plats i ansiktet, vilket visar sig vara en återkommande figur i Sonnevis poesi. På motsvarande sätt är det i mötet med den andra människans förvanskade ansikte som förtvivlan över våldet växer sig starkast. "jag ser bara våldets tomma ansikten / Kanske ser andra frihetens / födelse, eller tyranniets uppväxt / Men jag ser att de är alldeles // tomma, slitna, tömda på nästan / allt annat än dödandet" inleds till exempel sonett X.

Den etik som är en grundsten i Sonnevis poetiska projekt kan belysas genom den franskjudiske tänkaren Emmanuel Lévinas' filosofi, där just ansiktet har en fundamental betydelse. Liksom Sonnevi skriver även Lévinas i en ännu radikala-re mening *efter katastrofen* – det vill säga efter förintelsen. I detta finns en uppenbar förbindelselänk dem emellan, liksom i försöken att efter denna katastrof ge ord åt den kvarvarande spillran av mänsklighet.

Historien har enligt Lévinas präglats av ett totalitetstänkande där klassificerande system blir led i människans strävan att behärska omvärlden. Genom generaliseringar och reduktion av det individuella till förmån för det totala-totalitära utövar jaget våld mot sin medmänniska. Brottet med detta totalitetstänkande sker när jaget inför medmänniskans ansikte erfar den mest ursprungliga av alla lagar: "Le visage est ce qu'on ne peut tuer, ou du moins ce dont le *sens* consiste à dire: 'tu ne tueras point'."¹² Det villkorlösa ansvarstagandet för medmänniskan, även inför döden, innebär i första rummet ett ansvar för att inte inkräkta på hennes annorlundahet – ett sådant inkräktande är att jämföra med ett slags mord. Därför är sammansmältandet och föreningen heller inga mål för vare sig kärleken eller etiken: "La véritable union ou le véritable ensemble n'est pas un ensemble de synthèse, mais un ensemble de face à face."¹³ Genom att inför döden respektera medmänniskans annorlundahet kan dödsskräcken förvandlas till ansvar: "Jag inser att jag ska frukta den andres död [...]. Så vänds fruktan för döden till fruktan för att begå mord. Förhållandet till döden har blivit ansvar för den andre."¹⁴

På samma sätt ser jag, för att återvända till Sonnevis dikt, raderna "I drömmen

/ hade jag mött henne som skadat / mig mest, och jag såg döden i henne” som ett villkor för den därpå följande försoningsupplevelsen och återställelsen. I mötet mellan två ansikten finns våldet och smärtan, men genom att inte i första hand se sina egna skador utan medmänniskans död öppnas diktjaget för den transcendentala upplevelsen – oändligheten bryter in i totaliteten.

Det betonas emellertid att mötets helhetsupplevelse upprättas i drömmen, och redan som sådan är den en utopi, en plats som inte finns. Den utopiska visionen av återställelse frammålas med påtaglig realitet, men tycks ändå förbli en individs dröm och angelägenhet. Upplevelsen kan heller inte upprätthållas. ”Snabbt kommer nya ansikten” i sonett IX:

[...] Jag hjälper och

hjälper inte en annan De ohjälpligas ansikten ser på mig, sedan,
ur portgångar, prång, upplösta ansikten, upplöst språk Vinet

dricker också jag, rött Som solens blod; och katastrofernas blod, sprutande som fontäner

ur öppnade skallar Jag är nu avskild Mitt språks stumhet söker dig nu som smärta

Någonting bryter det etiska jag-du-förhållandet, och portgångarna som skulle vara passager och förbindelser till den andre fylls bara av upplösning. ”Vinet // dricker också jag, rött” anknyter till Paul Celans dikt ”Tenebrae”, som Sonnevi också har översatt:

Nah sind wir, Herr,
nahe und greifbar.
[---]
Zur tränke gingen wir, Herr.

Es war Blut, es war,
was du vergossen, Herr.

Es glänzte.

Es warf uns dein Bild in die Augen, Herr.
Augen und Mund stehn so offen und leer, Herr.
Wir haben getrunken, Herr.
Das Blut und das Bild, das im Blut war, Herr.
[...]¹⁵

Nära är vi, Herre,
nära och påtagliga.

[---]
Till vattningsstället gick vi, Herre.

Det var blod, det var
vad du utgjutit, Herre.

Det glänste.

Det slängde din bild i våra ögon, Herre.
Ögon och mun står så öppna och tomma, Herre.
Vi har druckit, Herre.
Blodet och bilden som var i blodet, Herre.
[...]¹⁶

Samma bittra ton ansluter sig alltså Sonnevi till. Under katastrofernas herravälde förlorar medmänniskan betydelse och förbindelsen till henne bryts. Inför de "ohjälpliga / ligas ansikten" resignerar jaget, dricker det vin som representerar lidandets och smärtans blod, men utan att denna nattvardshandling resulterar i delaktighet eller gemenskap: "Jag är nu / avskild". Jaget har blivit individ, hopplöst isolerad. I Sonnevis liksom i Celans fall kontrasteras förtvivlan mot Hölderlins förtröstansfulla hymn "Patmos", vars första strof här citeras.

Nah ist
Und schwer zu fassen der Gott.
Wo aber Gefahr ist, wächst
Das Rettende auch.
Im Finstem wohnen
Die Adler und furchtlos gehn
Die Söhne der Alpen über den Abgrund weg
Auf leichtgebaueten Brüken.
Drum, da gehäuft sind rings
Die Gipfel der Zeit, und die Liebsten
Nah wohnen, ermattend auf
Getrenntesten Bergen,
So gieb unschuldig Wasser,
O Fittige gieb uns, treuesten Sinns
Hinüberzugehn und wiederzukehren.¹⁷

Nära
och svår att fatta är Gud.
Men där fara är, växer
det räddande även.
I mörkret bo
örnarna, och utan fruktan
gå alpernas söner över avgrunden
på bräckliga broar.
Därför, då tätt omkring
stå tidens tinnar, och de käraste
bo nära, dignande på
de djupast avskurna bergen,
så giv oskyldigt vatten,

o giv oss vingar, att trofast vi
må stiga dit över och återvända.¹⁸

Hölderlins "unschuldig Wasser", som var flodens försonande vatten i den föregående sonettens enhetsvision, förbyts i "blod, sprutande som fontäner // ur öppnade skallar". Samtidigt förlorar solen, som var en bild för helheten och försoningen, sin positiva kvalitet och byts i "solens blod". Ställda bredvid varandra visar de båda sonetterna med all önskvärd tydlighet föränderligheten i Sonnevis bilder: öppningens figurer är i allmänhet positivt värderade och manifesteras i VIII som "värme genom huden" (min kurs.). I IX, däremot, har öppningen tagit formen av "öppnade skallar" och det konstruktiva är förbytt i brutal destruktivitet. Strävan efter öppenhet visar sig resultera i lidande och våld.

Mot de broar och vingar som hos Hölderlin utgör förbindelser mellan "Getrenntesten Bergen", ställer Sonnevi "portgångar, prång, upplösta / ansikten, upplöst språk". Bilden av portgångarna, som har kapacitet att tjäna som en förmedlingssymbol, förblir statisk eftersom ansiktena passivt blickar *ur* dem. Klippan som reste sig ur floden var en bild för nyskapelsen men blir i konfrontation med Hölderlin-Celan i stället isolering och fångenskap. I en av de sista sonetterna, XLII, återkommer bilden av klippan, och där med markering mot Hölderlin: "Smärtans vinge Och kärlekens vinge / Flyger de mellan bergen, eller är / de också fastvuxna i klippan? [---] I vilket berg är jag fången". Fången i sitt berg eller på sin klippa når jaget inte längre sin medmänniska – förmedlingen är bruten.

Det som var en kosmisk helhetsupplevelse och återfödelse byts i katastrof, separation och mord. Ansiktet var 'det man inte kan döda' men XVII konstaterar, att

någonting annat kommer, en inre
människa, inom räckhåll, men
du kan inte döda, inte henne

tills du gör det ändå, fastän
du för ditt livs innersta inte
vill det Du kan inget annat

Det visar sig att språket självt är det som utgör våldet. XLIII förtydligar: "varje / stavelse, ljud, brukade våld mot / mig, en annan [---] Och jag värjde mig / Också mot att själv bruka detta våld". Ansiktets positiva kvalitet nedvärderas i samband med att dialogen avstannar, medmänniskan inte får svar: "Snart frågar / ingen Ingen svarar Och processernas / ansikten framträder, som de är, / med tomma ögon, talande munnar" (XIV). Ögats blick är tom, mötet ansikte mot ansikte avbrutet, men munnen fortsätter ändå att tala, vilket markeras mot Celans uppgivet bedjande ton: "Augen und Mund stehn so offen und leer, Herr".

Hos Celan har språket upphört tillsammans med blicken, men hos Sonnevi lever språket vidare, inte som dialog eller möte, utan som förtryck. Så har också Anders Olsson iakttagit, hur Sonnevi i *Små klanger; en röst vill* "upprätta en dialog, som

i varje ögonblick vet med sig att den kan upphöra, att den kan övergå i tvång och övervåld".¹⁹ Hos Lévinas är det just i språket som våldet försiggår, genom att detta benämner och klassificerar en oändlig verklighet. Generaliseringar och begränsningar av det individuella till förmån för det totala-totalitära blir ett led i människans strävan att behärska sin omvärld. Det autentiska, ickeförtryckande mötet kan visserligen ta plats i det tal som innebär svar och dialog, *le dire* (sägandet), men detta stelnar alltid i *le dit* (det sagda), där det blir ett medel för förtryck.

Samtidigt som utopin i *Små klanger; en röst* stelnar i förtryckets bilder transformeras slutligen också tecknet ansikte. "Den generaliserade godhetens leende / håller sitt hypostaserade ansikte // under mitt, så att jag inte ska / känna överlägsenheten", säger XLI: godhetens utopiska bild blir i sin generaliserade, allmängiltiga form till överlägset maktutövande. Ansiktets etik självständigförklaras och omöjliggör samtidigt ansiktens jämbördiga möte. "Våldsansiktet" i XV radikaliseras i XX till "De avhuggna huvudenas bild" – den levande, svarande blicken är definitivt bruten och ansiktet har blivit en död, brutalt avskild tingest. Mona Vincent skriver om Lévinas' filosofi: "Förbudet att döda omöjliggör som vi alla vet, inte mordet – men ansiktets hela *mening* har perverterats och destruerats i det ögonblicket."²⁰

"Jag reser mig nu" – skuld, ansvar och språkets möjlighet

Som jag pekat på ovan mottogs *Små klanger; en röst* framför allt som en bild av uppgivenhet och svart förtvivlan. Att det finns fog för en sådan läsning har vi sett, men lika viktigt finner jag det trots allt existerande hoppet om återupprättad mänsklighet och försoning vara.²¹ Kanske kan den förtvivlan som präglar sviten också bli ett reningsbad, och destruktion, upplösning och förintelse ett sätt att bereda plats för någonting nytt?

XXI

Allt som bränt mig Allt som bränt
dig, så att du knappt längre är
levande, och lever ändå genom
detta, svart, med svart eld Jag

har det inte så, jag har växlande former
av genomskinlighet, där jag tar in
också dig, ditt blod, din smärta
Jag har smärta också, vit, bländande

Jag bränner mig själv, redan utplånad
Alla former generaliserade, brända
De avhuggna huvudenas bild

ser genom detta, på oss, mig Du
har ingen skuld i detta Jag har skuld

inför mördarna, och de mördade

Eld och förbränning är resultatet av det kärnvapenhot som vilar över hela diktsviten men kan också läsas i betydelsen brända förhoppningar, ett brinnande engagemang som visat sig vara förbrännande. Elden tillsammans med blodet knyter naturligtvis också visionen till apokalyptiska föreställningar i Uppenbarelseboken.

Framställningen kan jämföras med en sen, fragmentarisk Hölderlindikt, som Sonnevi har översatt:

GESTALT UND GEIST

Alles ist innig

Das scheidet

So birgt der Dichter

Verwegner! möchtest von Angesicht zu Angesicht

Die Seele sehn

Du gehest in Flammen unter.²²

FORM OCH ANDE

Allt är innerligt

Det skiljer sig

Så bärgar diktaren

Oförvägne! ville ansikte mot ansikte

Du skåda själen!

Du går i flammor under.²³

I sin korthet skulle fragmentet kunna tjäna som synopsis för det hittills iaktagna förloppet i Sonnevis diktsvit: ur innerligheten uppstår åtskillnaden, och strävan efter möte ansikte mot ansikte resulterar i eld, brand och utplåning. Men vad bärgar diktaren – sig själv, sin dikt? Sonettens jag talar om sina ”växlande former” som i sin föränderlighet bildar en motbild till våldets generaliserade form. Genom att vidhålla och framhärda i sin öppenhet inför såväl medmänniskan som den slutna formen eller det heligförklarade ordet, kan jaget alltid införliva nya erfarenheter: ”jag tar in / också dig, ditt blod, din smärta”. Vad diktaren räddar är alltså framför allt sitt kompromisslösa förhållningssätt genom och gentemot katastrofen.

”Jag bränner mig själv” ser jag som ett tecken för det frivilliga offret av jagets helhet som generaliserad, förtryckande form. Då återuppstår också blicken från de ”avhuggna huvudenas bild”, som ”ser genom detta”. I blicken från de avhuggna huvudena står jaget samtidigt inför förbudet att döda och det fruktansvärda vål-

det. Dessa huvuden ser ”på oss, mig” – trots att vi står gemensamt inför mordet är det ytterst jag, ensam, som inte kommer undan mitt ansvar. I den sista terzinen påminns vi om Aljosjas personligt uppfordrande ord, att ”vi alla har skuld inför alla människor, i allt, och jag mer än alla andra”.²⁴ Sonettens jag ödmjucar sig på samma sätt: ”Du / har ingen skuld i detta Jag har skuld / inför mördarna, och de mördade”. Jaget tar på sig en total skuld för alla människor, offren såväl som förövarna, och accepterar inte att avhända sig den på en abstrakt form eller sin drabbade medmänniska. Det tycks röra sig om en fundamental, ontologisk skuldbörda som diktjaget vill bära.

Är det inte ett orimligt krav? Skuldmedvetandet, kanske utlöst av folkmordet i Kampuchea, antar en närmast metafysisk karaktär: människans själva existens verkar stå på spel. Sandqvist har relaterat den upplevelse av skuld som präglat Sonnevis senare diktning till Hölderlins krav på diktarens renhet, och menat att diktaren i *Språk; Verktyg; Eld* vinner relativ skuldlöshet när han ”drar sig inom sina egna gränser, innanför sin ’kroppss sköld’, och avsäger sig lojaliteten mot de impulsgivare [...] han hämtar inspiration ur”.²⁵ Den möjligheten finns inte för jaget i *Små klanger; en röst*. Det spelar ingen roll om han tar på sig skulden eller inte – ”Den finns / redan där, som en del av min / benstomme” (XXXI). På den punkten är också Lévinas kompromisslös: ”je suis responsable d’une responsabilité totale, qui répond de tous les autres et de tout chez les autres, même de leur responsabilité. Le moi a toujours une responsabilité *de plus* que tous les autres.”²⁶

Mot rörelsen av upplösning och förintelse står alltså en uppfordrande maning till ansvar och vidmakthållet motstånd. Död och förintelse är visserligen en frestande utväg: ”Varje smärta har också sin // yttersta njutning” (XXIX), men ”Detta är galenskap Detta är att / ge upp allt på förhand, i en / förintelses njutning”, slår XXXVII fast, och fortsätter: ”Så låt mig / då se också detta i ögonen”. Åter är det blicken som betonar det kanske hopplösa upprorets paradoxala nödvändighet och nödvändigheten av att ta ansvar för varandra:

[...] Du bad mig se din fattigdom
Jag bad dig se att jag ingenting

visste Det förintade språkets rester
rörde sig i mig Det finns bara denna
rörelse, här Till vatten Till liv

Genom ömsesidig underkastelse inför varandras blickar kan även förintelsen övervinnas och resterna börja röra sig som ett foster i diktjaget. Allt koncentreras på denna rörelse, ”här”, som tycks vara det enda hoppet i en i övrigt ödelagd och förintad värld. I stället för eldens, blodets och mordets bilder öppnas hoppet om vattnets återkomst – det vatten som innebar en försonings- och livsupplevelse, och som också var ”unschuldig Wasser” hos Hölderlin, eller ”en ström med levande vatten, klar som kristall” i Uppenbarelseboken 22:1.

Förintelsens nedbrytande rörelse står alltså inte oemotsagd. Liksom språkets

rester börjar röra sig och hoppet om vatten uttalas, reser sig också som en textbyggnadens mittpelare den tjugosjätte sonetten i samlingens absoluta centralpunkt, med 25 sonetter på var sida:

Och är nu i oändligheternas stigande,
svindlande virvlar För ingenting är
avslutat, annat än i lögnens ögon-
blick, där vi lever, samtidigt,

intermittent Slungade, växlade
mellan ordning och ordning Eller det vi
kallar oordning, i virveln av namn
Det spelar mycket liten roll vad vi

kallar det Jag reser mig nu, en
strupes pelare, en livmoders lunga
Jag är alla orden i språket, de

som finns och ännu inte finns
Jag har oändligheten i min avslutade kropp
Jag bär det avslutade som ett litet barn

Här etablerar den plötsliga resningen framför allt en extatisk motbild mot den slutenhet, stramhet och reduktion som präglar hela sviten. "oändlighetens stigande, / svindlande virvlar" bryter totalitetens förtryck med en expanderande rörelse som öppnar kontakt mellan vårt eget punktuella "lögnens ögon- / blick" och det oavslutade, oändliga.

Eliade pekar på resandet av världspelaren som ett helgande av världen och återuppreparande av gudarnas verk. Pelaren, *axis mundi*, gör kosmos av kaos genom att stå i förbindelse med himlen, och utgör dessutom alltid världens mittpunkt.²⁷ Genom sin placering och plötsliga resning kan den tjugosjunde sonetten betraktas som svitens *axis mundi*. Ordning och oordning, kosmos och kaos, breder ut sig omkring pelarens stigande virvel. Bilden anknyter likaså till Erik Lindegrens utopiska vision i "Ikaros" av diktaren som himmelsfarare, stigande över världens labyrint och slutligen erövrande det utopiska språket, "virveln av tecken".²⁸

"Jag reser mig nu" innebär människoblivande – det förintade jaget blir en *Homo Erectus*.²⁹ Liksom hos fågel Fenix förnekas den förintande elden i resningens uppståndelse, eller med Ekelöfs ord: "Jag reser mig ur min aska".³⁰ Här redovisar diktaren en obegränsad tilltro till ordens och namnens oändliga möjligheter. "Det spelar mycket liten roll vad vi // kallar det" innebär, som jag ser det, inte ett nedvärderande av språkets godtycklighet, utan understryker just dess expansiva karaktär. Det betecknande kan alltid förbindas med nya betecknade, och namnen alltid ges nya betydelser: dekonstrueras och rekonstrueras.

Den manliga bilden av "en strupes pelare" ställs jämsides med den kvinnliga "en livmoders lunga", och helheten understryks också i den följande raden, "Jag är alla orden i språket". I terzinerna ställs upprepade gånger oändligheten mot

totaliteten, där totaliteten ständigt får se sig överskriden av de obegränsade möjligheterna. Totalitetens "alla orden i språket" överskrids av förtydligandet "de / som finns och ännu inte finns" och totalitetens "avslutade kropp" överskrids av bilden av det avslutade som "ett litet barn". Om tecknet barn i Sonnevis poesi har sagts mycket; framför allt är det förstås frukten av den dialektiska processen, mötet och motsatsernas förening.³¹ Jag vill bara tillfoga Lévinas' syn på barnet som det totalitetsbrytande resultatet av mötet, alltid "bortom varje möjligt projekt".³²

Åtminstone här bryts alltså förtvivlan för en hänförd tilltro till människans kapacitet. Det sker med eftertryck i svitens absoluta mittpunkt, men måste ändå i texten som helhet betraktas som ett undantagstillstånd. Oftast är tonfallet mer dämpat, och där genombrottet dock sker är den förundrade lågmäldheten tillräcklig: "Du talar till mig med människoröst" (XXXVIII). Betraktar man sviten som en fortlöpande berättelse kan man upprepade gånger urskilja samma cykliska grundmönster, som tjänar som strukturerande princip i samlingen: födelse-död-återfödelse, utopi-förttyck-ny utopi, förening-åtskillnad-återförening. Det viktiga tycks mig bestå i att genombrottet dock *sker* – en uppfattning av sviten som uteslutande en sorgesång över mänsklig otillräcklighet finner jag grovt otillfredsställande.

Sonnevidikten som Penelopeväv

Flera gånger har språket återkommit som någonting problematiskt och destruktivt i sviten. Samtalets och dialogens plats är en plats som inte finns, en utopi, och inriktningen mot denna ort visar sig alltid stelna i förtryck, "babblandet av språk ur // angivarens döda mun" (X) eller "de syllogistiska automaternas själv- // producerande retorik" (IV). Ändå kvarstår ju faktum, att dikten säger oss som läsare detta genom att använda sig av språkets stelnade former, svarta bokstäver på vitt papper – dikten tar avstånd från språket genom språket. Det är inget ovanligt förhållande, men i det följande vill jag studera vilka konsekvenser detta får i *Små klanger; en röst*. Svitens utsägelse tycks vara i högsta grad instabil – hur är det över huvud taget möjligt att i skrift fixera en erfarenhet som denna?

envoi

det finns här ingenting annat än
försöket, förtvivlat, dumt,
upprepande, slungande sig självt
mot muren, blodig, rasande,

byggande sig själv Nu är det
tid Fredens änglar sänker sig
i det blodröda, genomskinliga kriget
I skriet efter fred bor nu kriget

Så hemskt är det Sådan är den
våldiga genomskinligheten I det

generaliserade folkmordets bild

Det bräckliga förståndets puls slår
under huden Det hoppande blodets
ljus kommer genom alla porer i huden

I den tillägnan som, såsom sig bör, avslutar sonettsamlingen, anslås inledningsvis en pessimistisk syn på det egna poetiska projektet. ”försöket, förtvivlat, dumt” antyder ett ständigt misslyckande, ”slungande sig självt / mot muren” – kanske Hölderlins språkmurar i ”Hälfte des Lebens”: ”Die Mauern stehn / Sprachlos und kalt”.³³ Det cykliska mönstret blir en historia om det återkommande, ödesbestämda nederlaget – muren utgör en definitiv avgränsning mellan jaget och medmänniskan eller jaget och universums struktur. Den första sonetten ställde frågan om våra avslutade bilder var ”Inre // abstraktioner, inre av- / gränsningar, och därmed / förutsättningen för individer?” och den sista verkar nu svara att individens avgränsning inte är möjlig att överbygga: vi är alla fångar innanför våra språks murar.

Men skärskådar man de fem första raderna finns där en konsekvent tvetydighet, som jag tror inrymmer kärnan i Sonnevis poetologi. I ordet ”upprepande” finns betydelsen av båda verben ”repa upp” och ”upprepa”. Dikten kan på så vis liknas vid en Penelopeväv: fixerad i skrift måste erfarenheten visserligen förlora sin innebörd, bli en avslutad bild, men genom att repas upp och upprepas kan det sagda alltid sägas på nytt och uppnå en ny – utopisk – verklighet. Samma trop finns inskriven i bilden av muren, ”blodig, rasande, // byggande sig själv”. ”rasande” kan rimligtvis förstås i båda sina betydelser: med blodet projiceras ilska, ursinne och förtvivlan på muren, men det medför också att den rasar. Förmedlingen blir möjlig, avgränsningarna öppnas, liksom i Lindegrens ”rasande azur, / störtande murar” i ”Ikaros”. Språket blir del i en fortlöpande destruktions- och rekonstruktionsprocess där möjligheterna ständigt öppnas på nytt.

Lévinas svarar, när han ställs inför frågan hur han kan tematisera det som inte är tematiserbart, på ett liknande sätt: ”Je me suis fait, naturellement, cette objection. J’ai parlé quelque part du *dire* philosophique comme d’un *dire* qui est dans la nécessité de toujours se *dédire*.”³⁴ Genom att språkmurarna samtidigt byggs upp och raseras, och språket uttalas och tas tillbaka, kan dikten ta avstånd från sitt eget förtryck.

”Nu är det tid” förkunnar ”envoi” i den andra kvadrinen. Det är *kairós*, den höga tiden som Hölderlin gång på gång återkommer till, som frambesvärjs – tiden när gudarna stiger ned på jorden.³⁵ Att återfinna ursprungets heliga tid är att bli samtidigt med gudarna, alltså att leva i deras närhet, även om denna närhet är ’hemlighetsfull’, skriver Eliade.³⁶ Men fredsängeln som sänker sig hos Sonnevi förblir tvetydig. Den har i XLI beskrivits som ”Den strålände ängeln” där radioaktiv strålning inte går att skilja från himmelska strålar – fredsbudet inrymmer en aning av hot, liksom i Uppenbarelseboken Guds änglar straffar minst lika mycket som de försonar.

”I skriet efter fred bor nu kriget” – det kan tolkas som en samtidspolitisk reflektion över fredsrörelsernas urartning men också som en metapoetisk deklARATION: det skri efter fred som diktsviten utgör har nu nått sin fullbordan. ”det / generaliserade folk mordets bild” är diktens egen bild av folk mordet i Kambodja, generaliserad till en allmänmänsklig modell och som generalisering reduktiv och förtryckande. I stället för att uttrycka fredslängtan har dikten visat sig bli ett led i kriget.

I den sista terzinen tematiseras ännu en gång avgränsningen i *huden*, som utgör människans gräns mot omvärlden. Blodet får slutligen en försonande innebörd – efter öppnade skallar och avhuggna huvuden slår pulsen trots allt ”under huden”. Förståndet är ”bräckligt” – berett att i den cykliska figuren krossas och återupprättas – men upprätthålls ännu, under diktens sista rader. Den avslutas också med ett sista överskridande, ”Det hoppande blodets / ljus kommer genom alla porer i huden” – avgränsningen är ändå genomsläpplig, språkmurarna öppnar passager. Svitens sista rad etablerar en rörelse ur diktens slutna form mot en potentiell läsare: ljuset strålar inifrån diktkroppen mot yttrevärlden.

Genom sin starka riktadhet tycks sviten envist eftersträva läsarens aktiva medverkan. Dikten söker sig mot mötet med sin läsare och tilltalar ett du för att i tilltalet kunna upprätta den utopiska dialogen: ”Du talar till mig med människoröst” (XXXVIII). Betonandet av människoröstens betydelse i diktsviten sker på olika sätt. Redan titeln framhåller röstens roll – ”en röst” är en beskrivning av det läsaren faktiskt möter – en talande röst. ”Aldrig tidigare har väl Sonnevis dikt så genomfört intagit en subjektiv position”, skriver Anders Olsson,³⁷ och i själva verket presenterades samlingen, innan den utgavs i skriftlig form, först i radio läst från pärm till pärm av Sonnevis själv. Jan Olov Ullén underströk i sin introduktion till radioprogrammet hur dikternas mörka budskap blev en aning uthärdligare när det förmedlades av en mänsklig röst,³⁸ men jag ser valet av rösten framför skriften som en vidare angelägenhet. Rösten iscensätter just det unika utsägelset, utan att generalisera detta till en tvingande struktur. Den uppmanar till svar och dialog och understryker diktens funktion som någonting oavslutat och på väg, i behov av läsaren.

I samma ljus måste diktens intertextuella strategier betraktas: som försök att omvandla dess av hävd statiska meddelandeposition till en mer dynamisk sådan. Dikten försöker undvika att bli en avläsbar struktur (och som sådan *le dit*, det sagda), och anstränger sig att i stället öppna för den dialog som gör det autentiska mötet möjligt. Dikten som korspunkt eller en mångstämmighet som inte låter sig reduceras är Sonnevis angelägenhet. Roland Barthes liknar i sin kända bild en sådan läsning vid vandringen längs en flodbädd:

ce qu’il [le sujet] perçoit est multiple, irréductible, provenant de substances et de plans hétérogènes, décrochés: lumières, couleurs, végétations, chaleur, air, explosions ténues de bruits, minces cris d’oiseaux, voix d’enfants de l’autre côté de la vallée, passages, gestes, vêtements d’habitants tout près ou très loin: tous ces *incidents* sont à demi-identifiables: ils proviennent de codes connus, mais leur combinatoire est unique, fonde la promenade en différence qui ne

pourra se répéter que comme différence.³⁹

Att på så vis acceptera läsningarnas icke-identitet innebär, formulerat i Lévinas' termer, att garantera det individuellas annorlundahet. I läsningen av Sonnevi är det lätt att också inlägga en i någon mening ideologisk innebörd i en sådan irreducibel läsart: dialogen är textens existensbetingelse, men blir också dess ändamål.

”Das Gedicht will zu einem Anderen, es braucht dieser Andere, es braucht ein Gegenüber. Es sucht es auf, es spricht sich ihm zu”, skriver Paul Celan i det berömda Büchnertalet, ”Der Meridian”.⁴⁰ I Celans projekt att återvinna ett användbart språk ur Förintelsen hotas dikten ständigt att förstummas. Inte bara det oerhörda språkmissbruk som den historiska verkligheten gjort sig skyldig till, utan också den litterära traditionen har medverkat till att konsten blivit marionettartad, ett intresse för omänskliga automater. Konsten riskerar att fungera som ett medusahuvud, transformerande liv till förstenad död. Samtidigt riktar sig dikten mot ett främmande, ”ein Anderes”, som kan vara den andra människan eller den radikalt annorlunda verkligheten. Genom att färdas mot denna mötets hemlighet, ”*Geheimnis der Begegnung*”, riktar sig dikten mot en ort som är utopisk, ”dem Gedicht, das es nicht gibt”.⁴¹ ”– vielleicht gelingt es ihr [der Kunst] hier, zwischen Fremd und Fremd zu unterscheiden, vielleicht schrumpft gerade hier das Medusenhaupt, vielleicht versagen gerade hier die Automaten – für diesen einmaligen kurzen Augenblick?”⁴²

Båda bilderna, ”de syllogistiska automaternas självproducerande retorik” i sonett IV och den återkommande ”de avhuggna huvudenas bild” förekommer hos Sonnevi och tillförs genom Büchnertalet ytterligare aspekter. Huvudena tar formen av diktarens egen förtryckande blick, som omvandlar levande verklighet till förstenad dikt. Men samtidigt bibehålls tvetydigheten, diktjaget är både förtryckare och förtryckt, förstenande andra och själv drabbad av förstening: ”Vi ska se denna process i ögonen / Också med förstenade ögon ska vi se // varandra” (XXXVI).

Diktens väg blir en väg genom paradoxer, som Celan kallar ”diesen Weg des Unmöglichen”.⁴³ Det avhuggna huvudet uppstår som ett tvetydigt självoffer, och Sonnevi tycks liksom Ekelöf bekänna sig till ”Det omöjligas konst”:

Så bär på ikonerna Johannes Döparen huvudet
dels på helbrägda skuldror
dels och samtidigt framför sig på ett fat
Den offrade framställer sig som en offrande
Så bekänner jag mig
till det omöjligas konst
av livskänsla och av självutplåning
samtidigt.⁴⁴

Det omöjligas konst, den dikt som inte finns – Sonnevi löser aldrig sin dikts grundläggande själv motsägelse, utan driver den tvärtom mot en punkt där själva

motsägelsen blir bärande och för in ett element av mystik i den sonneviska dikten. De apokalyptiska bilderna av världsbrand liksom den asketiska reduktionen av språk och uttryck får på så vis en mystiskt expansiv potential. Världsbranden blir en renande skärseid och förintelse liksom betydelseförlust en mystikernas *via negativa*.

Det bör emellertid påpekas att den sonneviska mystiken aldrig förlorar den konkreta världen ur sikte. ”Erkänn mysticismen hos Sonnevi!” utropade Otto Mannheimer redan 1979⁴⁵ i polemik med Jan Olov Ullén, som svarade att ”det tänker jag min själ inte göra”, men utan att vilja motivera sig med annat än att det ”faktiskt [är] något annat det är fråga om, vad det är är inte lätt att säga och Göran vill själv inte prata om det”.⁴⁶ Kanske står egenarten i Sonnevis mystik att finna i dess inomvärldslighet. Människan är i sig själv obegränsad, och därför blir inte heller mystikens fullständiga reduktion och tystnad nödvändiga. Språkets dialektiska spel inrymmer redan en oändlighetspotential, och den både nödvändiga och destruktiva utopin är inte bara en plats språket syftar mot, utan också en plats den redan uppnått.

I den nicenska trosbekännelsens form (”Gud av Gud, ljus av ljus”) formuleras också i sonett L tilltron till det mellanmänniska språket:

[...] Vi har förblandats så
länge Ben av varandras ben
Ord av varandras ord Så nu

kan vi alltså inte redas ut, inte
skiljas från varandra? Nej!
Också nu reser vi oss tillsammans

Våra ord tillhör alltid först de andra, etiken föregår alltid ontologin. Åtskiljande och begreppsutredning är inte längre möjliga – genom att gå in på mötet med dikten har läsaren förlorat sin distans till den. Läsare och dikt har flätats samman, till den grad att åtskillnad till slut blir meningslös. Men det är början på en ny färd: ”Också nu reser vi oss tillsammans”.

NOTER

- ¹ Tom Hedlund, "Bländande gnistbildning", *Svenska Dagbladet* 20.11.1981.
- ² Se t.ex. Petter Bergman, "Ljuset som förintar", *Aftonbladet* 20.11.1981, eller Björn Sundberg, "Maktlöshetens poesi", *Uppsala Nya Tidning* 20.11.1981.
- ³ Otto Mannheimer, "Det genomskinliga kriget", *Dagens Nyheter* 20.11.1981.
- ⁴ Tommy Hammarström, "Ur mörkret mot förintelsens ljus", *Expressen* 20.11.1981.
- ⁵ Ulf Jönsson, "'Jag skriver dikter med hela mig själv'", *Arbetsbladet* 16.11.1981.
- ⁶ Anders Olsson, "Det elementära tecknet", *Bonniers Litterära Magasin* 1976:4, resp. densammes "Himmelsarkitekturen har inget slut" i förf:s *Mälden mellan stenarna* ([Stockholm], 1981), s. 90f. Se även Jan Olov Ullén, *Det skrivna är partitur. Poesi och politik under 70-talet* (Lund, 1979), s. 40-47.
- ⁷ Mona Sandqvist prövar att läsa Sonnevis "Det omöjliga" som en enligt Umberto Ecos definition "öppen text". Genom att skriva in diktens konstanta teckensystem i en mängd variabla koder visar hon hur dikten med hjälp av en begränsad mängd tecken i mötet med läsaren kan producera i princip obegränsad mängd mening. "Min tolkning av dikten är därför att betrakta som en *exemplifierande demonstration* av textens möjligheter", konstaterar hon följdriktigt. (Mona Sandqvist, *Alkemins tecken i Göran Sonnevis "Det omöjliga"*, Litteratur Teater Film, Nya serien, 4 (diss. Lund, 1989), s. 28.) Liknande principer arbetar hon utifrån när hon studerar Hölderlins betydelse för några Sonnevidikter i "Tecknet Hölderlin i Göran Sonnevis poesi" (*Sammlaren* 1988).
- ⁸ *Små klanger; en röst* citeras från originalupplagan (Stockholm, 1981). Inga sidhänvisningar ges till dikterna, som i stället lokaliserar med hjälp av de romerska ordningssiffrorna.
- ⁹ Berndt Olsson, *Vid språkets gränser. Svenska 1900-talsstyriker och frågan om ordens förmåga* (Lund, 1995), s. 419.
- ¹⁰ Mircea Eliade, *Heligt och profant* (1957), i sv. övers. (Stockholm, 1968), s. 88.
- ¹¹ Sandqvist, 1989, s. 39.
- ¹² Emmanuel Lévinas, *Ethique et infini. Dialogues avec Philippe Nemo* (Paris 1982), s. 91. ("Ansiktet är det man inte kan döda eller åtminstone det vars mening består i att säga: 'du skall icke dräpa'." I sv. övers. *Erik och oändlighet. Samtal med Philippe Nemo* (Stockholm/Lund, 1988), s. 101.) En introduktion till Lévinas' tänkande finns i Peter Kemp, *Emmanuel Lévinas. En introduktion* (Köpenhamn, 1992), sv. övers. av Rikard Hedenblad (Göteborg, 1992).
- ¹³ Lévinas, 1982, s. 82. ("Den verkliga föreningen eller den verkliga enheten är inte ett syntetiskt vara-tillsammans utan ett vara-tillsammans ansikte-mot-ansikte" Idem, 1988, s. 92.)
- ¹⁴ Kemp, s. 58.
- ¹⁵ Paul Celan, *Gesammelte Werke*, del 1 (Frankfurt am Main, 1975), s. 163.
- ¹⁶ *Framför ordens väggar. Dikter i översättning 1959-1992 av Göran Sonnevi* ([Stockholm], 1992), s. 31f.
- ¹⁷ Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke. Grosse Stuttgarter Ausgabe*, del 2 (Stuttgart, 1946-1972), s. 165.
- ¹⁸ Sv. övers. i *Hölderlin. Ett lyriskt urval i tolkning av Erik Blomberg* (Stockholm, 1960), s. 78.
- ¹⁹ Anders Olsson, "'med dubbelslag i ömsesidig förintelse...'. Anteckningar kring Göran Sonnevis 'Små klanger; en röst'", *Ord & bild* 1982:2, s. 32.
- ²⁰ Mona Vincent, "Jaget som duets mirakel – en studie i Emmanuel Lévinas dialogfilosofi" i förf:s *melan tystnad och ord* (Stockholm, 1991), s. 127.
- ²¹ Jfr A. Olsson, 1982, s. 30.
- ²² Hölderlin, s. 321.
- ²³ *Framför ordens väggar*, s. 15.
- ²⁴ Fjodor Dostojevskij, *Bröderna Karamasov* (1879-80), i sv. övers. ([Stockholm], 1986), s. 319.
- ²⁵ Sandqvist, 1988, s. 63.
- ²⁶ Lévinas, 1982, s. 105. ("jag är ansvarig i enlighet med ett totalt ansvar, som ansvarar för alla de andra och för allt hos de andra, till och med för deras ansvar. Jag har alltid ett *större* ansvar än alla andra." Idem, 1988, s. 115.)
- ²⁷ Eliade, 1968, s. 22f.
- ²⁸ Erik Lindgren, "Ikaros" i *Vinteroffer* (Stockholm, 1954), s. 6: "fosterhinnans sprängning, genomskinligt nära, / virveln av tecken, springflodsburna, rasande azur, / störtande murar".

²⁹ Jfr B. Olsson, s. 433.

³⁰ Gunnar Ekelöf, "Tag och skriv 2" i *Skrifter*, del 1, utg. Reidar Ekner (Stockholm, 1991), s. 149: "Jag reser mig ur min aska / - ett tänkande känsloliv / på väg att slukas av det gestaltflöst böljande / svävar jag åter. / Endast som vittne är människan till: / Tag och skriv!"

³¹ Sandqvist, 1989, s. 217.

³² Kemp, s. 78.

³³ Hölderlin, s. 117. ("Murarna stå / ordlösa, kalla" Sv. övers. i *Hölderlin. Ett lyriskt urval*, s. 67.)

³⁴ Lévinas, 1982, s. 114. ("Jag har naturligtvis gjort samma invändning. Jag har någonstans talat om det filosofiska *sägandet* (le dire) som ett sägande som med nödvändighet alltid måste tagas tillbaka (se dedire).") Idem, 1988, s. 123f.)

³⁵ Se A. Olsson, 1982, s. 31.

³⁶ Eliade, 1968, s. 62.

³⁷ A. Olsson, 1982, s. 32.

³⁸ "Små klanger; en röst – Göran Sonnevi läser sin nya diktsamling" med inledning av Jan Olov Ullén, Sveriges Radio P1 14.11.1981, kl. 22:05 (Arkivet för ljud och bild, Stockholm). Ullén säger: "Nu är det ju dessutom Sonnevi själv som läser sina dikter. En människas röst blir här i radio bärare av den abstrakta textens budskap. En röst utsäger tomheten och förtvivlan. Och det blir märkligt nog lite mera uthärdligt att på det viset se in i den tomhet och det mörker som gestaltas i dikterna."

³⁹ Roland Barthes, "De l'Oeuvre au Texte", *Revue d'Esthétique*, 1971:3, s. 228f. ("vad det [subjektet] förmimmer är mångfaldigt, irreducibelt, härflytande ur heterogena, osammanhängande substanser och skikt; ljus, färger, vegetation, hetta, luft, förtunnade bruskaskader, gälla fågelskrin, barnaröster från andra sidan dalen, stigar, gester, invånarens klädesplagg när eller fjärran. Alla dessa *händelser* är halvt identifierbara, de härrör från kända koder, men deras kombination är unik och grundar promenaden i en skillnad som inte kan upprepa sig annat än som skillnad." Sv. övers. "Från verk till text" i *Modern litteraturteori*, del 2 (andra upplagan, Lund, 1993), s. 383f.)

⁴⁰ Paul Celan, "Der Meridian. Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises" i *Gesammelte Werke*, del 3 (Frankfurt am Main, 1983), s. 198. ("Dikten vill till en annan, den behöver detta andra, den behöver ett gentemot, den uppsöker det, och talar sig till det." Sv. övers. "Meridianen" i *Kris* nr 34-35 (1987), s. 158.)

⁴¹ Idem, 1983, s. 199.

⁴² Ibid., s. 196. ("– kanske lyckas konsten här att skilja mellan främmande och främmande, kanske skruppnar just här medusahuvudet ihop, kanske sviker just här automaterna – för detta enda ögonblick?") Idem, 1987, s. 157.)

⁴³ Idem, 1983, s. 202.

⁴⁴ Gunnar Ekelöf, *Skrifter*, del 2, utg. Reidar Ekner (Stockholm, 1991), s. 92.

⁴⁵ Otto Mannheimer, "Poesianalys vid korsvägen", *Bonniers Litterära Magasin* 1979:4, s. 263.

⁴⁶ Jan Olov Ullén, "Jag älskar ändå poesi", *Bonniers Litterära Magasin* 1979:4, s. 266.

Karin Nykvist

Bellman och mimesis

Mimetiska perspektiv på Fredmans epistel N:o 9

Bellman, realismen och mimesisbegreppet

Bellmanska dikten bannlyser känslsamheten, den målar hänfört liv och död som en kontradans dansad av dårar, eller en båtfärd. Den döende raglar i båten berusad av medicin eller *spiritus vini*. Medge, go'vänner, Var har sin smak! I vår ungdom blev *Bellman* ånyo på modet, där står verklighetsskildringen stark i den mytiska ramen!¹

Så diktar Taube om Bellman. Och han fångar i dessa hexameterrader den paradox som är Bellmans poesi. Epistlarna och sångerna är fyllda av mytiskt material och litterära grepp, och deras karaktärer utgör en egen mytologi i sig, med Ulla Winblad, Mowitz, Fredman och de andra. Ändå har de uppfattats och uppfattas ännu som starkt realistiska. Synen på Bellmans texter som realistiska och oproblematiskt referentiella har förstärkts av deras receptions historia, där forskningen ofta gått ut på att beskriva sångernas direkt mimetiska förhållande till verkligheten, att hitta motsvarigheterna till deras loci och karaktärer i den historiska verklighetens Stockholm. Bellmans texter har på så sätt kommit att uppfattas som ögonvittnesskildringar.

Idag kan man, både på teoretiska och källkritiska grunder, kanske inta en lite försiktig attityd till den forskning som försökt dra en så klar referentiell linje mellan Bellmans dikt och historiens Stockholm och dess invånare. Diktens mimetiska möjligheter måste kartläggas som ett mer komplicerat mönster. Arten och graden av komplikation beror naturligtvis på hur mimesisbegreppet definieras.

Att Bellman ofta kallats för realist beror inte enbart på hans dikters plats- och personhistoriska förankring. Hans ibland närmast naturalistiska framställningar

av till exempel ruset och sjukdomen har också bidragit till epitetet. Om det är en sann karakteristik av honom kommer jag inte att ta ställning till här. Betydligt intressantare är egentligen huruvida Bellman kan kallas mimetiker.

Frågan om Bellmans mimetiska konst skall här prövas med utgångspunkt i Fredmans epistel 9, en av de allra mest kända.²

N:o 9

Fredmans epistel

Til Gumman på Thermopolium Boreale och hennes Jungfrur

1770

5
10
15
20
25
30
35

Käraste Bröder, Systrar och Vänner
Si *Fader Berg* han skrufvar och spänner
Strängarna på Fiolen
Och stråken han tar i hand.
Ögat är borta, Näsan är klufven
Si hur han står och spottar på skrufven;
Ölkannen står på stolen;
Nu knäpper han litet grand;
--- Grinar mot solen,
--- Pinar fiolen,

Han sig förvillar, drillar ibland.
Käraste Bröder, dansa på tå,
Handskar i hand och hattarna på.
Si på Jungfru Lona,
Röda band i Skona,
Nya strumpor himmelsblå.

Si *Jergen Puckel* fläktar med hatten,
Pipan i munn, och bränvin som vatten
Dricker han och gör fukter
Med hufvud och hand och fot.
Guldguler rock med styfva Ducriner;
Tätt uti nacken hårpiskan hänger;
Ryggen i hundra bugter,
Och kindbenen stå som klot;
--- Gapar på noten,
--- Skrapar med foten,

Pipan han stoppar, hoppar emot.
Käraste Systrar alltid honnett,
Bröderna dansa jämt Menuett,
Hela natten fulla.
Rak i lifvet *Ulla*,
Ge nu hand, håll takten rätt.

Si hvem är det i Natträck så nätter,

- 40 Med gula böxor, hvita stöfletter,
Som dansar där med *Lotta*,
Den där som har röd Peruk?²
Ta mej sju tusen! se två i flocken,
Sydda Manschetter, snören på rårcken.
Drick *Fader Berg* och spotta;
Tvi Svagdricka gör mig sjuk.
- V:CLLO --- Kruset ska rinna;
V:CLLO --- Huset ska brinna,
V:CLLO -----
- 45 Ingen ska klämta. Flämta min buk.
Käraste Systrar tagen i ring,
Dansa och fläkta, tumla och spring;
Var nu blind och döfver;
50 Spelman ger nu öfver,
Raglar med Fiolen kring.
- 55 Hej! mina Flickor lyfta på kjolen,
Dansa och skratta, hör Basfiolen;
Ge *Fader Berg* Confonjum
Och Hoglands med gröna blan.
Hör *Fader Berg*, säg du hvad hon heter,
Hon där vid skänken vindögd och feter?
Gumman på Thermopoljum,
60 Hon är det, ja ta mig Fan.
V:CLLO --- Trumpen och blinder,
V:CLLO --- Gumpen är trinder,
V:CLLO -----
- 65 Hals-fräs min gumma; brumma Dulcjan.
Käraste Bröder här är behag,
Här är Musik och Flickor hvar dag,
Här är Bacchus buden,
Här är Kärleks Guden,
Här är all ting, här är jag.

Vad som kan anses vara mimetiskt beror som sagt på hur mimesisbegreppet definieras. Den efter Erich Auerbach allmänt vedertagna mimesisdefinitionen, sammanfattad som "realistisk representation", täcker inte in konstens mimetiska möjligheter.³ Som Göran Sörbom påpekar kan till exempel även den konst som efterbildar konstnärens inre bilder sägas vara mimetisk.⁴ Till denna kan fogas den mimesisuppfattning som bland annat Hans-Georg Gadamer representerar, där den mimetiska konsten inte reflekterar eller återger verkligheten utan visar verklighetens och tillvarons sanning, vilken inte är uppenbar på samma sätt utanför konsten.⁵ Detta mimesisbegrepp, vilket alltså gör konsten till ett unikt medel till kunskap om verkligheten och den mänskliga erfarenheten, ger till synes helt icke-realistisk konst mimetiska möjligheter.

Fredmans epistel 9 kan alltså vara mimetisk i olika grad och på olika sätt, beroende på hur mimesisbegreppet uppfattas och appliceras. De mimetiska perspektiv

jag anlägger grundar sig emellertid på de mimesisaspekter som aktualiseras i episteln, både i dess text och i dess närmaste kontexter, som till exempel framförandets och historiens kontext.

Framförandets mimesis

Forskningen har idag övergett den oproblematiske inställning som innebar att man satte likhetstecken mellan epistlarnas värld och Stockholm, mellan Bellman och Fredman. Istället eftersträvas en mer nyanserad och mångtydig Bellmankarakteristik. Staffan Björck varnar dock i en av Bellmanforskningens mest citerade essäer, "Fredman som conférencier", för att brottet mellan dikt och diktare idag kanske blir alltför markerat.⁶ Han avser då främst den glidning mellan dikt och verklighet som uppenbaras i diktens ursprungliga framförandekontext.⁷ Denna har haft en genomgripande betydelse för hur epistlarnas verkningshistoria har utformats.

Fredmans epistlar har i första hand varit avsedda att framföras i ett sällskaps-sammanhang. Epistlarna har alltså från början haft karaktären av allkonstverk, där musik, dikt, mim och skådespelarkonst samverkar. Framförandet öppnar i sig för olika mimetiska möjligheter, samtidigt som sättet att exekvera sången ofta finns inskrivet som antydningar i själva texten. Detta sätt att uppleva Bellmans dikt som scenisk konst är än idag det mest utbredda; den till musik framförda Bellmantolkningen kan nästan ses som en egen genre i den svenska litterära och musikaliska traditionen.

I epistel 9 finns härmandets och framförandets mimesis inskriven i texten och musiken. Så ingår i varje strof några rader "V:cillo", vilka i notbilden förses med toner. Att detta vid framförandet innebar att Bellman härnade instrumentets läte vet vi efter ögonvittnesskildringar, som Daniel Tilas som 1767 skrev i ett brev: "...heter Bellman och kan imitera all slags musik med munnen, ända till orgor..."⁸ och som Evert von Saltza:

Han sjöng om Ulla Winblad och Wingmark och Bröllops-Bjudningen m.m. galenskaper. Han ackompanjerade sig själv med alla blåsinstrumenter, däri han själv var så kunnare att man trodde sig höra både valthorn, klarinetter, flöjter och hoboja [oboe]. Var och en skrattade mer än man orkade.⁹

I härmandet finns den mest direkta formen av mimesis, efterliknandet, imitationen. Det grekiska *mimos* betyder ju just mimaktör, imitatörens ljudlösa motsvarighet. Det är också härmandets konst som enligt Aristoteles konstituerar människan som estetisk varelse: "Dels är det något naturligt för människan att efterbilda ända från barndomen - hon skiljer sig faktiskt från de andra levande varelsena genom att hon är den mest efterbildande, och hon förvärvar sina första kunskaper genom efterbildning. Dels finner alla människor nöje i efterbildningar."¹⁰ Härmandet kan alltså med Aristoteles sägas vara själva urtypen för mimesis, och

därmed också för konsten.

Enligt Aristoteles är också dramatiken den mimetiska konstarten framför andra.¹¹ Om den litterära textens medium - ordet - är helt olikt det efterbildade, är det dramatiska framförandet direkt mimetiskt i det att tal efterbildar tal och handling efterbildar handling. Det kan kanske rentav diskuteras ifall epistel 9 är att betrakta som en dikt, en berättelse eller ett litet drama. Staffan Björck vill se Fredmans epistlar som en lyrisk hybrid mellan dramatik och epik. Texternas beteckning, och i mycket också deras utformning, understryker deras lyrisk-episka karaktär, samtidigt som de dramatiska dragen markeras och tydliggörs i framförandet. Som tecken på epistlarnas episka karaktär ser Björck särskilt den information om platsers och människors utseende som är helt överflödigt i den intradiegetiska, dramatiska kontexten, och alltså riktad till extradiegetiska åhörare.¹²

Det skall visa sig att de dramatiska greppen och funktionerna i epistel 9 också kan benämnas mimetiska. Framförandet är direkt efterbildande. Den som framför episteln efterbildar en fiktiv person som i ett genom epistlarnas kontext givet sammanhang framför en epistel. I originalframförandet var det alltså Bellman som efterbildade Fredman, när denne i den fiktiva värld som Fredmans epistlar utgör framför en av sina epistlar. Epistelns text är helt enkelt Fredmans replik. Det lilla drama som episteln utgör börjar således när Fredman tar ordet. Fredman höjer rösten och påkallar de samlade vännernas uppmärksamhet: "Käraste bröder, systor och vänner". I framförandet blir gesten dubbel: rösten tillhör samtidigt Bellman - eller en sentida Bellmantolkare - och Fredman. De tilltalade är samtidigt de människor som befolkar den fredmanska diegesen och den publik som roat lyssnar på Bellmans sång och skådespel. Denna dubbelhet åskådliggör vad jag vill kalla för den mimetiska paradoxen. Härmandet gör åhöraren uppmärksam på härmandets metod och understryker därför det i härmanden uppkomna verkets fiktitivitet. Den härmande är punkten där verkligheten och fiktionen möts; han eller hon förenar i en kropp både den som härmar och det som härmas. Samtidigt som härmandet, mimesis, åstadkommer efterbildning, visar det på efterbildningens fiktion.¹³

Framförandets mimesis innefattar även den musikaliska utformningen. Bellman använde gärna redan existerande och känd musik till sina sånger och epistlar. Epistel 9 är inget undantag. Här är det allegrot i Johan Heinrich Romans *Drottningholmsmusik* som är melodin.¹⁴ Kontrasten är tydlig mellan den högstämde och behärskade menuetten och epistel 9:s låga, frigjorda och uppslupna värld. Musiken kan också sägas höra till en högre social sfär än den som beskrivs i epistel 9. Det handlar dock inte om en blandning av högt och lågt som ger en realistisk och därmed mimetisk effekt av den typ som Auerbach gärna vill se, utan snarare om en kontrastverkan som markerar det låga i epistel 9. Med sin visavi texten kontrasterande rokokoaftade elegans framhäver musiken epistelns burdusa, robusta och komiska karaktär.

Fredmans epistel 9 är dramatisk och musikalisk. Den är också episk i det att den

i sammanhängande text berättar en historia. Allt manifesteras kronologiskt genom texten. Det är här den litterära textens mimesis aktualiseras, den mimesis där verklighetens olika dimensioner, tiden, rummet, människan och det mänskliga frammanas och efterbildas genom språkliga tecken.

Rummets och tidens mimesis

Episteln framställer både ett visst rum och en viss tid. Dedikationen ger dikten sken av att vara en tillfällesdikt och anger också den plats där den framförs och utspelar sig, verkligt och/eller fiktivt. Dedikationens mimetiska funktion är dock problematisk. Frågan är om dedikationen - som med Gérard Genettes term utgör en paratext - tillhör epistelns dieges eller om den står utanför den. Det kan vara Bellman som vid utgivningen av Fredmans epistlar dedikerar en av dem till en högst verklig gumma på det vid tiden existerande Thermopolium Boreale.¹⁵ I så fall finns gumman både som verklig och som fiktiv gestalt i textutgåvan av epistlarna, den förra utanför, den senare innanför epistelns dieges. Det kan också vara den fiktive Fredman som vid framförandet och/eller vid publicerandet av episteln tillägnar gumman på Thermopolium sin dikt - en gumma som för den skull kan vara lika verklig men då även blir till i fiktiv gestalt redan innan episteln tagit sin början. I båda fallen sker en repetitiv rörelse som också den kan betraktas som ett av mimesis kännetecken.¹⁶ Problemet illustrerar den glidning mellan verklighet och fiktion som varit Bellmanforskningens notoriska dilemma, men som också givit den en så starkt mimetisk inriktning. Bellman använder existerande platser och människor i sin dikt. Detta skänker dikten en lokalhistorisk autenticitet vars verkan är mimetisk. Detta är ett ofrånkomligt faktum.

Dedikationen och de handlingar som beskrivs i texten - dansandet och drickandet - etablerar berättelsens rum som krogens. Någon beskrivning av interiören ges knappast. De enda undantagen är rad 7 och rad 56: "Ölkannen står på stolen" och "där vid skänken". Den kontext som Fredmans epistlar utgör förstärker intrycket av att rummet är krogen, men rumsbeskrivningen är just vad Auerbach skulle benämna som "bakgrundsdiger". Att ett rum etableras - om än ett rum utan beskrivning - är framför allt en verkan av berättarens deixis. Denne väljer ut och pekar på spridda detaljer i rummet, något som också ger honom själv en plats i dess mitt. I sista strofen upprepas ordet *här* fyra gånger. Rumsadverbialiet manar med upprepningens kraft fram handlingens rum.

Ordet *här* förutsätter också ett *nu*. Rummets mimesis är också tidens. Och i högsta grad mimetisk är den tidsgestaltning som episteln utgör. Skeendet skildras i presens. Det som sker är här och nu. Handlingens kronologiska förlopp, fabeln om man så vill, sammanfaller helt med berättelsens ordning. I varje stund är episteln i nuet. Detta markeras av de många verbformerna i presens och av imperativen: "Si, *Fader Berg* han skrufvar och spänner" (r. 2); "Käraste Systrar tagen i ring" (r. 47) och även av tidsadverbialiet *nu* (r. 8 och 34). Berättarrösten - Fredman - beskriver och tar själv aktiv del i epistelns skeende. Episteln framställer själva

tiden som fenomen genom att låta den berättade tiden och den berättande tiden helt och fullt sammanfalla. Episteln är markerat mimetisk även ur temporal aspekt.

Människan och det mänskliga mimesis

I den tidigare Bellmanforskningen har man lyckats identifiera många av de personer som befolkar epistlarnas värld som varande personer från den verkliga historiens källdokument. Denna biografisk-historiska forskning har gett uttryck för den mimetisk-referentiella funktion som epistlarna uppfattas ha eller ha haft. Att epistlarnas karaktärer haft motsvarigheter i verklighetens Stockholm har i hög grad format epistlarnas receptionshistoria. Så har omdömena om epistlarna som realistiska stärkts.

Epistel 9 kan alltså sägas vara mimetisk i så måtto att den efterbildar människor som verkligen existerat. Samtidigt är den mer generellt, och mindre individualiserat, mimetisk i det att den mänskliga kroppen och den kroppsliga erfarenheten är inskriven i texten. Fredman beskriver sina sinnesintryck och uppmanar återkommande sina åhörare att använda sina egna sinnen och kroppar, att se, att höra och att dansa. Så uppmanas bröderna och systrarna med "si" (r. 1, 6, 15, 18, 35) och "hör" (r. 53, 56). De kroppsliga funktionerna är också många och återgivna utan barmhärtiga omskrivningar: "flämta min buk" (r. 46), "drick ... och spotta" (r. 41) och "ger nu öfver [spyr]" (r. 50). Skildringar som dessa ser Auerbach gärna som kännetecknande för en låg stil, men handlingarnas universalitet kan också sägas ge mimetisk effekt. Beskrivningen av det mänskliga är sann.

Den mänskliga kroppen blir också en del av textens mimesis genom den impressionistiska stilen, i en slags uppfattningens mimesis. Så presenteras beskrivningarna i små ögonblicksfragment som ger illusion av perceptionens och förnimmelens omedelbarhet. Fredman beskriver med den mänskliga uppfattningens selektivitet de detaljer hans sinnen medvetet registrerar. Den språkliga formen understryker den fragmentarisering som perceptionens begränsningar tvingar fram, till exempel i satsradning utan konjunktion: "Ögat är borta, Näsan är klufven" (r. 5), och i nominalistiska meningsfragment som "Röda band i Skona./ Nya strumpor himmelsblå" (r. 16-17) och "Ryggen i hundra bugter" (r. 24). Det är också en perceptionspsykologisk poäng att Fredman gärna fastnar för detaljer i rörelse och i klara färger som banden och strumporna i de citerade raderna.

Att beskrivningen är så fragmentarisk gör själva formen mimetisk och skapar genom den illusionen av kroppar i rörelse; den beskrivande instansen hinner uppfatta en detalj här och en där. Tekniken må kallas impressionistisk. Men dess verkan är mimetisk. Syntaxen markerar hur sinnesförnimmelserna avlöser varandra i högt tempo, och härigenom också begränsas till det momentant uppfattade. Sinnesintrycken står också i fokus vid de två tillfallen då Fredman inte kan identifiera vad han ser: "Si hvem är det i Natträck så nätter, /.../ Den där som har röd Peruk?" (r. 35-39) och "Hör, *Fader Berg*, säg du hvad hon heter / Hon där vid

skänken vindögd och feter?" (r. 56-7).

Språkets och formens mimesis

I diskussionen kring mimesis brukar man understryka den motsättning som sägs råda mellan den aristoteliska uppfattningen av begreppet och den platoniska. Medan Aristoteles anses förespråka mimesis som en väg till kunskap, får Platon uppfatta mimesis som ett villospår som leder människan än längre bort från det sannas idé. Denna enkla motsättning kan dock ses som en konstruktion, ett slags poetikens traditionella tankegods. I själva verket är Platon mycket ambivalent när det gäller ordkonstens möjligheter till att efterlikna världen. Ambivalensen kommer till uttryck i Cratylosdialogen, där Cratylos och Hermogenes tvistar om huruvida språkets förhållande till världen är styrt av konventioner eller är av naturen givet. Cratylos uppfattning är att språkets form uttrycker tinget, och att relationen mellan ord och ting därför är naturlig. Denna språksyn har inspirerat både poesin och poesiteorin. Skiftande tilltro och förhoppning ställs till språkets onomatopoeiska förmåga. Gérard Genette menar att Cratylos språksyn uttrycker en språkets inneboende förmåga till mimesis.¹⁷

I Fredmans epistel 9 finns ett par fall där språket genom sin form blir mimetiskt. På rad 9 och 10 återger i-ljudet stråkinstrumentets ljud: "---Grinar mot solen, / --Pinar fiolen". Andra exempel är "drillar" (r. 12) och "brumma" (r. 63).

Epistelns form är också mimetisk därigenom att en menuett skildras i menuettens form. Den musik som episteln framförs till är den musik som epistelns karaktärer dansar till. Rim och alliterationer ligger ofta på de markerade taktslagen vilket gör att både musiken och texten förstärks och verkar uppgå i en slags symbios. Man kan faktiskt säga att musiken och texten står i mimetiskt förhållande till varandra, med en spegeleffekt där det ena mediet efterliknar det andra. Musiken efterliknar texten, medan texten framställer och i rim och rytm efterliknar musiken.

*

Bellmans epistel 9 är mimetisk på ett mångfaldigt sätt. Den låter sig brukas som *exemplum* både på Bellmans mimetiska konst och på mimesisbegreppets differentierade innebörd. Epistelns slutrader är ett mimetiskt klimax:

Käraste Bröder här är behag,
Här är Musik och Flickor hvar dag,
Här är Bacchus buden,
Här är Kärleks Guden,
Här är all ting, här är jag.

Med upprepningen av ordet "här" betonas härvaron och närvaron. I sista raden manifesteras den mimetiska totaliteten: allting är närvarande, i detta nu, och mitt i detta här och nu finns *jag*. I framförandet betecknar ordet dubbelt: den fiktive Fredmans närvaro markeras och framhävs, och den skådespelande och diktande

Bellman röjer sig. Glidningen längs skalan verklighet - fiktion blir uppenbar. Dikten uttrycker både subjektet och objektet i den totala närvarons och referensens epifani.

NOTER

¹ Evert Taube, ur "Skymning skall famnas av natten", *Strövtåg i Ranrike*, Stockholm 1957, s. 190.

² "Fredmans epistel N:o 9", *Svensk litteratur 2. Frihetstiden och gustavianska tiden*, utg. Torkel Stålmärck, Stockholm 1993, s. 146-148.

³ Erich Auerbach definierar aldrig sitt mimesisbegrepp. Den mimesisuppfattning som kan extraheras ur hans *Mimesis. Verklighetsframställningen i den västerländska litteraturen*, Stockholm 1998 (1946) sammanfattas i *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Preminger, Brogan et al. (ed.), Princeton, N.J. 1993, som "the verbal capturing or conveying of experience in such a way that the mental image or meaning created by the words is judged similar, analogous, or even identical to what we know about the world from sense-data directly" (s. 1038). Verkets undertitel - verklighetsframställning (dargestellte Wirklichkeit) - kan alltså sägas vara Auerbachs egen mimesisdefinition.

⁴ Göran Sörbom, "Mimesis", *De estetiska vetenskapernas grundbegrepp*, red. Hans Olof Bodström, (under utgivning), s. 14 ff.

⁵ Se Georgia Warnke, *Gadamer. Hermeneutics, Tradition and Reason*, Stanford 1987, s. 57.

⁶ Staffan Björck, "Fredman som conféréncier. En synpunkt på Bellmans konstnärsskap", *Kring Bellman*, red. Lars-Göran Eriksson, Stockholm 1964, s. 47 f. Förhållandet mellan dikt, diktare och framförande diskuteras också i Lars Lönnroth, *Den dubbla scenen. Muntlig dikning från Eddan till ABBA*, Stockholm 1978, särskilt s. 7 ff. och s. 140 ff.

⁷ Det är dock viktigt att notera att framförandets kontext inte får förväxlas med tillkomstens kontext. Gunnar Hillbom menar att Johan Henric Kellgren och dennes företal till Fredmans epistlar hjälpt till att skapa bilden av Bellman som improvisatör: "icke blivit anlagde å en övertänkt plan (...) men ögnablicksskapelser, men tjuvsningsutbrott, men foster av en sann ingivelse." Gunnar Hillbom, "Fredmans epistlar", *Epistlarnas värld. Om Bellman, sångerna och sångarna*, red. Hillbom, Nilsson, Boëthius, Stockholm 1994 s. 49. Bellmans eventuella improvisationskonst diskuteras även av Carl Fehrman i "Bellman och improvisationens konst", i förf:s *Vinglas och timglas i Bellmans värld*, Lund 1995, s. 204 ff.

⁸ Daniel Tilas citerad i Leif Kretz, Sten Åke Nilsson och Torkel Stålmärck, *Bellman sedd och hörd*, Stockholm 1994, s. 70.

⁹ Evert von Saltza citerad i Kretz, Nilsson och Stålmärck, s. 155.

¹⁰ Aristoteles, *Om diktkonsten*, övers. Jan Stolpe, Göteborg 1994, s. 28 (kap 4).

¹¹ Se Aristoteles, s. 32 f. (kap 6).

¹² Björck, s. 51 ff.

¹³ Detta är huvudtanken i en artikel av Jesper Svenbro där just mimkonsten diskuteras. Svenbro menar att den härmande funktionen också är en del av det poetiska språket, en praktik som han i artikeln benämner *mimopoeia*. Se Jesper Svenbro, "Mimopoeia. Anteckningar kring ett imaginärt tämningskast", *Tämningskastet* 1980:6, s. 13-22.

¹⁴ James Massengale noterar att det också laborerats med en annan möjlig musikalisk källa i forskningen. Han verkar dock luta åt Roman. Med tanke på verkets geografiska ursprung och den slående faktiska likheten mellan menuetten och episteln står sambandet enligt min mening utom allt tvivel. Se James Massengale, "Bellmans melodier till Fredmans epistlar", i Carl Michael Bellman, *Fredmans epistlar 2. Musiken och kommentarer*, Stockholm 1990, s. 186 f.

¹⁵ Enligt Marie Louise Andersén var Thermopolium 1758 ett av Stockholms 22 kaffehus, beläget vid Storkyrkobrinken/Prästgatan. Intressant är att textkommentaren till episteln i *Svensk litteratur*, red. Torkel Stålmarch, Stockholm 1993, anger adressen Myntgränden. Menas samma krog? Dilemmat visar på den referentiell-mimetiska Bellmanforskningens problematik. Kaffehuset var hur som helst enligt Andersén känt för sin fula gumma och sina "jungfrur". Källan anges inte, varför frågan måste ställas om inte möjligen epistel 9 kan vara upphovet till beskrivningen av lokalen och dess ivivelaktiga rykte. Se *Bellman var där. En vägvisare till Bellmansmiljöer i och kring Stockholm*, red. Andersén, Hall et al., Stockholm 1997, s. 34 f.

¹⁶ Att mimesis huvudsakliga drag är repetitionen är Arne Melbergs tes i hans *Mimesis. En repetition*, Stockholm/Stehag 1992.

¹⁷ Detta utreder Genette i *Mimologiques: Voyage en Cratylie*, Paris 1976. En presentation och ett till engelska översatt utdrag är Genette, "Modern Mimology: The Dream of a Poetic Language", *PLMA* 1989, s. 202-214.

Niklas Åkesson

Den envisa besvärjelsen

Om besvärjelsen i Werner Aspenströms *Litania*

Inledning

*Besvärjelse*lyrik. Termen är vag. Den används ofta, dyker upp lite varstans i recensioner, litteraturhistoriska översiktsverk mm. Den tycks fungera som ett karakteriserande drag för en viss slags lyrisk framställning, utan att för den skull vara genreindelande. Snarare beskriver termen ett visst element i diktningen som är bunden till diktarens *inställning* till skrivandet. "Han besvärjer mörkret", kan det heta. Den som besvärjer genom sin poesi anses, medvetet eller ej, förneka tillvarons realitet genom att lansera en motbild, ett alternativ. Tillvarons hot kan hållas fast i språket, det kan stöpas i en form där det oskadliggörs, blir begripligt eller förskjuts. Men det är en besvärjelse som endast tycks verka inom poesins ramar; kopplingen till verkligheten sker genom en psykologisk passage, i vilken besvärjelsen i reell mening mister sin subversiva kraft. - Eller gör den det? Kan man i så fall överhuvudtaget tala om en besvärjelse? Eller är det så att all poesi - och allt skrivande - är mer eller mindre besvärjande?

Vad är då en besvärjelse? Traditionellt konnoterar begreppet magi, makt och onda avsikter. Besvärjelsens styrka ligger i dess samröre med mörka krafter och dess syfte är att bringa olycka över andra människor och andras egendom. Enligt NE (1990) rör det sig om yttrandet av särskilda formaliserade ord eller meningar, vilket ger besvärjaren makt över magiska och heliga krafter, och vilket "antas kunna hindra eller skydda mot ondska, olycka, sjukdom eller angrepp från övernaturliga krafter".¹ Ur ett moraliskt perspektiv är besvärjelsen som fenomen både gott och ont, den sträcker sig från välsignelsen på den goda sidan till förbannelsen på den onda.

Besvärjelsen sluter sig till magin, som har för avsikt att anvisa olika metoder med vilka man kan behärska tillvarons krafter - i motsats till religionen, som innebär en underkastelse till osynliga väsenden. Bönen, som uttrycker den religiöses underkastelse, kan sägas vara religionens motsvarighet till magins besvärjelse. Det är denna magiska affinitet hos besvärjelsen som gör den så intressant, dess prometeuska vilja att kontrollera människans sociala, naturliga och övernaturliga omgivningar. Besvärjelsen löper som en magisk bro mellan ord och ting: ett föremåls språkliga motsvarighet äger förmågan att påverka föremålet i fråga. Orden sträcker sig utanför den symboliska sfären och *är*, genom yttrandet, också sin referent i verkligheten, vilken därigenom kan kontrolleras.

I sin bok *Poesiens mystik* (1978; 1.a upplaga 1935) skriver Hans Ruin om språkets fasthållande egenskap som särskilt verkningsfull i poesin. Diktens metafor genomgår i själva läsakten en transformation som kan liknas vid den relation mellan orsak och verkan som var vedertagen i äldre, s k primitiva kulturer. Kausaliteten var här av ett helt annat slag: en förnimmelse innebar ett omedelbart antagande av en osynlig kraft som korresponderar till denna förnimmelse. Den synliga och icke-synliga världen kunde inte särskiljas, utan deras immanenta existens i varandra var förutsättningen för existensen av en enda värld. Vad vi idag uppfattar som väsensskilda objekt fördes samman och ingick i varandra. Ett föremål, ett fenomen, kan på ett för modern logik ofattbart sätt vara sig självt *samtidigt* som det är någonting annat. Bilden av människan *är* också människan; symbolen träder in i verkligheten och blir det den symboliserar. Det är denna "ologiska" relation mellan symbol och verklighet som Ruin vill tillskriva poesin - om än förlagd i ett psykologiskt rum.² Och ur symbolens delaktighet i det verkliga springer möjligheten att besvärja, att med språkliga tecken påverka och förändra tillvaron.

*

Min ambition är att försöka beskriva hur ett vagt och ovetenskapligt begrepp som besvärjelse fungerar i poesin. På vilket sätt kan man tänka sig att texten öppnar sig mot verkligheten och förändrar den? Är det till och med så att diktandet vore en meningslös syssla ifall det inte gav en besvärjande effekt?

Som forskningsobjekt har jag valt en diktsamling av Werner Aspenström, *Litania*, från 1952.³ Den utkom vid en tidpunkt då Aspenström visade stort intresse för besvärjelsens betydelse i poesin, vilket bland annat uttrycktes i en stor essä i *BLM*, "Poesi och besvärjelse" (1950:5). I essän "Zebran och den amoraliska människan" (*40-TAL* 1946:2) slår Aspenström fast jagets totala splittring och avvisar alla samhälleligt-psykologiska utopier som nya ensidiga tankesystem, grundade på generaliseringar och affekterade försoningsdrömmar som står i skarp kontrast till den samlade kunskapen om människan och världen.⁴ Hans pessimism präglas av ett samvetmoraliskt mönster och han framhåller vikten av att aldrig ignorera våra erfarenheter av människans natur som irrationell, neurotisk och motsägelsefull. Den enda moraliskt godtagbara hållningen är den fundamentalt dubbla: framför en ensidigt förklarande livsåskådning ställs "tvivel men också

hopp, skepsis men också tro och hängivelse; spontanitet men också insikt“.⁵ Aspenström lanserar ingen passiv, apolitisk pessimism, utan en ständigt kritisk och öppen hållning där handlingen - om den så förefaller meningslös - är en moralisk fordran av den medvetna människan. Denna *motsägelsehållning* var sedermera Aspenströms position i det kalla krigets inledningsfas och i den s k tredje-ståndpunktsdebatten.

Håkan Attius betonar i sin avhandling *Estetik och moral* (1982) den estetiska problematik som följer på Aspenströms moraliska, avideologiserade ställningstagande. Hur ska man förena medvetenheten, dvs insikten om människans splittrade väsen och idésystemens bankrutt med diktens så kallade *icke-syfte*, med dess subjektivitet, med dess hopp och dröm? Hur förenas tragisk insikt med utopiskt hopp? Alla data om tillvaron avvisar ju tanken på en dialektisk utveckling; anslutning till en syntetisk livsåskådning är endast uttryck för ett åsidosättande av andra perspektiv.

Men i själva motsägelsens natur tycks emellertid finnas ett påbud att acceptera antinomierna. Häri finner, enligt Attius, Aspenström lösningen till sitt estetiska dilemma: ärlighetskravet måste också gälla för känslan. I "Osammanhängande brev till en programskrivare" (40-TAL 1946:9/10) distanserar sig Aspenström från fyrtyotalismens hävdande av insiktens primat. Liksom på ett politiskt och ideologiskt plan verkar motsägelsen i förhållandet mellan medvetenhet och subjektivitet, mellan pessimism och hoppfullhet. Poesin kan inte enbart verka för ett fördjupat medvetande inom ett politiserat samhälle, men ej heller utgå från en renodlad subjektivitet i syfte att avskilja den från en outhärdlig tillvaro, att nå slutgiltigt befrielse i ett fantasitillstånd.⁶ Istället vill Aspenström genom tillvarons motsägelsefullhet rättfärdiga dikten som verkningsmedel: den erhåller en paradoxal styrka i sin position mellan hopp och tvivel, liv och död. Aspenström framhäver, enligt Attius, uttrycksbehovet före meddelelsebehovet: "Det är i passagen genom diktarens psyke som det väsentliga inträffar: där får dikten 'en ny dimension'."⁷

*

Ingemar Algulin ser i *Den orfiska reträtten* (1977) Aspenströms utveckling som signifikativ för fyrtyotalismens poesi - från inledningsvis politiskt och intellektuellt aktiv lyrik till diktarens passiva och estetiserande hållning vid decenniets slut.⁸ Algulin talar om modernismens framväxt, dess löpande litterära problematik, som ett komplext, reviderande projekt, ursprungligen skapat av spänningen mellan en traditionell diktarroll och ett modernt industrisamhälle. Generellt handlar det om en serie självkritiska operationer, där konsten, i ett samhälle som sociologiskt och ideologiskt genomgår stora omvälvningar, tvingas vända sig inåt mot sina egna betingelser och reducera allt som inte består en intellektuell nagelfaring. *Den orfiska reträtten* markerar emellertid att revideringsprocessen sker inom en bibehållen föreställningsvärld: Orfeus kvarstår som diktarideal och reträtten framträder just genom den låga positionen i förhållande till idealkomplexet.⁹ Men reträtten är ingalunda någon friktionsfri process. Algulin registrerar ett till reduk-

tionsprocessen parallellt revalverande utvecklingsförlopp, vilket på olika sätt återbördar de poetiska värdena till deras höga position omedelbart efter reduktionen.¹⁰ Här finns en framryckande underström av orfiskt *motstånd*, vilken förefaller vara allmänt närvarande genom modernismens alla litterära epoker.

Det är först i *Snölegend* (1949)¹¹ som Aspenström, enligt Algulin, konfronterar den profetiskt-visionära uppgiften med diktarens belägenhet i verkligheten: "Profetrollen finns kvar som en kärna i diktarens attityd, men de bestämningar som av tradition hör till denna roll har i själva verket genomgått en mycket långtgående reduktion."¹² Ur ett liknande tematiskt, reduktivt perspektiv sammanfattar han *Litania*: gestaltningen av klyftan mellan jaget och världen är diktverkets refräng; här visualiseras en skarp upplevelse av människans situation som avskuren från ursprunglighet och universell gemenskap. I denna värld saknar människan kraft att behärska naturen, och hennes ord har mist sin närhet till tingen. Här är diktaren "en detroniserad Orfeus".¹³

Dock: här registreras alltså en stark friktion i rörelsen från en hög till en låg position; en inneboende förnekelse motarbetar det allmänna modernistiska förloppet. Och med Attius skulle man kunna säga att detta motstånd är ett resultat av den estetik som Aspenström försökte realisera: revalverande värden skapar ett motsägelsefullt kraftfält inom och mellan dikterna och reduktionen förnekas eller ogiltigförklaras som den enda möjliga vägen för poesin. Dikten blir en förlösande härd av motsägelser och går in i "en ny dimension".

*

Jag eftersträvar en *symptomal* läsning av dikterna, en fokusering på gapet mellan vad som sägs och hur det sägs.¹⁴ Rikard Schönström utför i *Litteratur och psykoanalys* (1986) en distinktion mellan det antitetiska förhållandets och paradoxens semantiska funktion. Medan tesen och antitesen bildar ett klart och entydigt motsatspar, består paradoxen av en enda tes som också innehåller sin motsats. Tes - antites markerar en dualism och fixerar en särskild betydelse; den förhindrar semantisk sammanblandning. Paradoxen å sin sida är sammansatt av semantiska oförenligheter och möjliggör en ständigt ny betydelsebildning; så snart ett motsatspar har upprättats undergräver paradoxen detta genom att skapa en ny motsats till tesens antites. Entydigheten tillåts på så sätt aldrig att stabiliseras utan paradoxen förblir dynamisk i semantisk mening.¹⁵ Schönström skriver: "Paradoxen utlöser alltså en *oändlig meningsproduktion*, och däri består dess viktiga funktion inom den verksamhet eller praxis varigenom människan söker spränga sina gränser i en fåfång strävan efter det Absoluta: inom litteraturen."¹⁶ Det är denna paradox, vilken uppstår genom att både utsagan och utsägelsen inkorporeras i texten, som jag har för avsikt att studera i *Litania*. Den värjer sig mot varje betydelse genom att producera en motbetydelse och blir i logisk mening *ofattbar*. Diktens paradox tangerar den enligt Ruin ologiska föreställningen som möjliggör besvärjelsens realisation, nämligen föremålets och dess teckens reella delaktighet i varandra. Enligt min uppfattning är den poetiska besvärjelsen den effekt som genereras ur diktens inre och oupplösliga motsägelsefullhet och som *alltid* under-

gräver semantisk klarhet. Besvärjelsen upphäver det antitetiska förhållandet och förnekar ett dualistiskt, statiskt universum - dess enhetsskapande kraft kan i detta sammanhang endast förstås på ett transcendentalt plan, bortom rationellt givna tolkningsramar.

I den avslutande delen kommer jag att förankra besvärjelsebegreppet i psykoanalytisk teori, framför allt i Jacques Lacans teori om *begärets dialektik*. Den anlägger ett renodlat psykologiskt perspektiv och förklarar besvärjelsen som ett för människan konstitutivt behov och skrivandet som ett besvärjande fenomen. Den dialektiska process som råder över människans behov och hennes handlingar, uttrycker den mänskliga tillvarons grundläggande motsägelsefullhet. Ställd mot denna motsägelsefullhet utgör dikten och dess inneboende paradox en symbolisk motsvarighet; dikten som avvisar entydighet, som vägrar låta sig positionsbestämmas, speglar förhållandet mellan människan och hennes tillvaro, där människans projekt att inränga upplevelsen av världen i en semantisk dualism aldrig låter sig fullbordas. Skrivandet, sett som en besvärjande akt, innebär således att relationen symbol - verklighet luckras upp och ett verkningsflöde åt båda hållen upprättas. Tecknet och det betecknade jämföras och en fullständig identifikation kan genomföras.

Besvärjelsen i Litania

Algulin fokuserar särskilt berättarpositionen. Ur hans perspektiv är dikten ett uttryck för diktjagets förhållande till traditionella föreställningar och orfiska egenskaper. Diktjagets position kan sägas *tolka* dikten; den fungerar som ett lackmuspapper på de kodifierade värderingar som dikten aktualiserar. I det följande ska utvalda dikter i *Litania* granskas närmare i syfte att beskriva hur en besvärjande kraft genereras ur motsägelsehållningen, eller om man så vill, i spänningsfältet mellan det orfiska diktjaget och ett "detronerat" sådant. Vad kan diktjaget fortfarande uttala sig om? Och var brister hans orfiska förmåga?

Ett par nedslag: Samlingens första dikt heter "Någonting färdas förbi". Dikten innehåller en markerad osäkerhetsförklaring. Ett "någonting" och en odefinierbar rörelse hos detta "någonting" är diktduets enda referenser, ett "någonting" som transformeras till "ett mörker", "de mötande", "vågorna", och i avslutningsraderna till "ett hjul" och "kanske ett ljus som du icke förstår". Dess enda bestämning är en genomgående avskildhet från diktens "du", ett "du" vars position uppfattas i negationer (rad 1-6):

Det är inte du som färdas framåt
det är ett mörker som färdas emot dig
och förbi dig.
Det är de mötande som äro stadda på resa,
inte du, inte här.
Din båt färdas inte framåt.

Dikten uttrycker en derealiserad tillvaro. Det okändas konturer tangerar i diktens mittparti dödens, och en omänsklig oändlighet sluter sig kring den förvirrade (rad 13-14): "Ömkliga gråt / Vad rör det havets hjärta?" Livet symboliseras av roddbåtens färd, men färden är illusorisk, i förlängningen mardrömslik: i all rörelse blir den det enda som står stilla. En välbekant symbolik förlöjligas (rad 22-26):

Livet rör sin båt, förtvivlat
och med barnsliga åror.
Livet hissar sitt segel
och seglet ropar till vinden,
men vinden är trött just den stunden.

Hoppet söks längs tidsaxeln (rad 28-29): "Finns det inte sägner och minnesmärken / och rykten om förgångna städer?" Det är en romantisk hållning som prövas, och den avvisas inte, men förlamas av tvivel (rad 32-33): "Gäller inte dessa tecken? / Du vet inte säkert." Livet tycks skilt från existensen. Inför diktens du har existensens tecken mist sin referentialitet, de förvandlas till gåtor utom räckhåll. Den repetitiva formeln av en fråga utan svar och ett svar utan fråga avslutar dikten och lämnar diktduet utestängd från all kännedom om "någonting" (rad 37-38): "Varifrån och till ingenstans. / Varifrån och till ingenstans."

Dikten förefaller springa ur ett omutligt tvivel. Poeten har av sagt sig alla anspråk på att veta någonting om "någonting", på att inneha svar och kunskap; en tematisk reduktion är starkt framträdande. Emellertid utesluter inte berättarpositionen *rätten* att gestalta det otydbara, och här vill jag finna en transcendental dimension som motarbetar det explicita. Symptomatiskt kan gestaltningen endast ske på negationens väg, dvs utifrån vad diktduet *inte* vet, men likväl tillåts positionen att omsluta diktduets medvetande och bestämma dess sträckning i världen. Således finns här en orfisk position, om än väl dold, i direkt motsättning till textens explicita reduktioner. Och den är av avgörande betydelse för diktens tematik, ty utan denna orfiska överblick vore gestaltningen omöjlig.

Dikten vilar alltså på en motsättning mellan det utsagda och själva utsägelsen: en uttalad låg position motsägs av den faktiskt manifesterade berättarpositionen. Genom detta inneboende motsatsförhållande avvisas alla övertygelser, alla svartvita lösningar, och dikten antyder indirekt snarare en försoning bortom det tematiska: genom att med orfiska medel tematiskt förneka det orfiska, formas dikten till en bejakelse av själva realisationen, av själva friheten att få skriva. Det faktum att dikten överhuvudtaget blivit skriven formas på så sätt till en besvärjande gest mot dess tematik. Man kan säga att diktens realisation markerar en betydelse bortom den tematiska läsningens logik; dikten blir i sig en paradox. Och här någonsans, vill jag mena, uppstår den "nya dimension" som Attius diskuterar: dikten bryter med en position inom en given dikotomi och träder in i ett förutsättningslöst rum där diktens relation till verkligheten ännu inte stipulerats.

I *Litanias* femte dikt "För oss skall havet aldrig uppenbaras" framträder samma förhållande i tydligare skepnad:

Du frågar mig ofta om djuren
och de lyckliga djurens ögon.

--- --- ---

Det stod ett olivträd vid stranden.
Dessa träd har en topasfärgad skugga.

En vattenåder lekte mellan stenar.
I ett skjul bodde några lövkärvar.

Dit samlades djuren dag efter dag
vid hetaste timman, när ljuset störtar.

Hur utan lystnad, utan smärta,
hur havet speglades i deras ögon!

Själv såg jag aldrig detta hav.
För oss skall havet aldrig uppenbaras.

Dikten beskriver ett tillstånd som gått förlorat. Skildringen centreras kring "djuren / och de lyckliga djurens ögon", som stod i harmonisk relation till tillvaron. Även människan tycks ha ingått: "I ett skjul bodde några lövkärvar." Men det är en uppgiven konklusion som följer på diktjagets berättelse: "För oss skall havet aldrig uppenbaras."

I sin avhandling *Mellan eld och skugga* (1984) uppmärksammar Nina Burton vad som utestänger diktjaget från havsupplevelsen. Hon syftar på berättelsens enda rad där själva beskrivningen får dominera över det som berättas: "Dessa träd har en topasfärgad skugga.", och skriver: "Det är en vemodig ironi, att vad som förmedlar bilden till läsaren och lyfter den till dikt också är det som fjärrar poeten själv från upplevelsen."¹⁷ Den reflekterande konsten blir sålunda det centrala hindret för människan att uppleva tillvarons samband. Dikten formulerar implicit en kritik av estetikens distansrande effekt: den underkänner sin egen uttrycksform.

Ur berättarpositionen produceras emellertid ett genmäle: en profetisk gärning bryter mot den uttalade pessimismen. I sista raden skapar det utsagda och utsägelserna en skarp motsättning, emedan påståendet om människans bristfälliga ögon i själva verket möjliggörs av en visionär egenskap. Poesin underkänns som uttrycksform, men tillåts ändå att verka utanför medvetandets gränser. Man kan säga att dikten utför en besvärjande gest mot den orfiska reträtten i och med att orfiska krafter får verka trots att den tematiska reduktionen är genomförd och accepterad.

Så blir själva diktens realisation en besvärjelse mot dess innehåll: ett medvetande kan tydligen fortfarande, trots bristande blick, projicera ett landskap av utopin. Denna underström av bejakelse av det poetiska markeras redan i inledningsraden: här finns en aldrig slocknad längtan efter det frånvarande, som om och om igen måste göras närvarande.

*

Den besvärjande paradox som råder mellan den innehållsmässigt anspråkslösa positionen och den orfiska hållningen radikaliseras i *Litanias* fjärde avdelning. I dikten "Djuren bidar sin tid" har ormarna ".../ lämnat sina hålor / och tornfalken ser från sin höjd / hur de rykande städerna slocknar." - här är en futural form överflödig; den profetiska bilden har blivit samtidig. Dikterna är färgade av pregnanta undergångsmotiv, de beskriver ur olika perspektiv *katastrofen*, tiden för den mänskliga civilisationens utplåning. Det handlar både om människans och diktens utslocknande: "Trastarna sjunger sångens död. / Ingen vet hur länge natten varar." (ur "Före solnedgången"); "Andra röster finnes än människans, / men människans röst skall då tystna." (ur "Fullbordan"). Diktjagets position tycks här sammanfalla med *domedagsprofetens*, vilken med visionära egenskaper förkunnar en orfiskt präglad dom över en mänsklig tillvaro som genomsyras av tvivel och kunskapsbrist. Men i dikterna handlar det om en degenererad tillvaro som i högsta grad också innesluter diktaren själv. Häri ligger det motsägelsefulla: till skillnad från den reelle domedagsprofeten inräknar diktaren sig själv i den civilisation som förlorat all nåd och ursprunglighet. På så sätt tycks *det orfiska* kunna överleva den profetiska dödsdomen över diktandet, och den apokalyptiska förkunnelsen inkorporerar också sin egen förnekelse.

Den traditionella föreställningsvärldens fortlevnad, dold av det konkreta textplanet, tycks förmedla en poetisk vitalitet som betvingar den tystnad som Algulin hävdar var den modernistiska rörelsens logiska slutpunkt. Han menar att oavsett tolkningen av tystnadsbegreppet, dvs antingen som den absoluta negationen av sång och dikt, som dess död, eller som ett positivt och fruktbart övergångsstadium till ett nytt konstitutivande, är den ett nödvändigt element i den orfiska nedstigningen.¹⁸ Exempelvis såg Mallarmé tystnaden som den enda räddningen för det traditionella poesibegreppet. Genom att eliminera de poetiska bildernas väsentliga egenskaper, genom att negera och fragmentarisera dem, ville han nå den fullständiga betydelselösheten. I detta symboliskt tysta och tomma rum skulle den orfiska sången överföras till ett transcendentalt plan och leva vidare som idé; Orfeus skulle bestå trots att de poetiska värdena ansågs obrukbara i ett industrialiserat samhälle.¹⁹

Litanias dikter följer i mycket Mallarmés eliminativa metod, vilken Algulin sammanfattar på följande sätt: "Den yttre tyngdpunkten förskjuts till det negativa planet, medan den inre förläggs till ett plan för transcendent överlevnad och pånyttfödelse."²⁰ I *Litania* tillåts emellertid aldrig tystnadsbegreppet att växa utanför det tematiska, det hotar aldrig diktens språkliga realisation. Tystnaden förblir ett tematiskt verktyg, en negationens idé, som snarare rättfärdigar, eller påbjuder, poesins konkretion än tvingar den till transcendent överlevnad i en platonistisk idévärld. Ur det perspektivet är tystnaden aldrig något överhängande hot i *Litania*, utan en tematisk ytterlighet som genom en profetisk artikulation vänds till en vägran att uppges poesin.

*

Den pendelrörelse mellan hög och låg position, som Algulin uppfattar som *Litanias* främsta karakteristikum, anser Burton snarare vara ett utslag av två olika gestaltungsprinciper. Hon finner *Litania* vara en kritisk prövning av den verklighetsdistanstans som präglade 40-talets poesi: verkligheten kontrolleras av abstrakta, avindividualiserade mönster som springer ur tankens analytiska förmåga hellre än ur det direkta sinnesintrycket. Mot detta ställs en mera inkännande och innehållsmättad gestaltning, där överblicken över skeendet får underordna sig det som händer. Denna medvetna intimitet i uttryckssättet fråntar diktaren anspråken på *att veta* och skapar därigenom en adekvat form åt vidare reduktiva element. Burton placerar här *Litanias* första avdelning under den distansnerande gestaltungsprincipen och den andra som ett genmåle, där ett perspektiviskt närmande har skett; de representerar - med en tillspetsad formulering - 40-talets respektive 50-talets estetiska kanon.²¹

Stannar vi upp vid den sista dikten i *Litanias* första avdelning, "Snölegend", upptäcker vi att den skiljer sig från de föregående:

Döden är allt för nära.

Snön börjar redan falla.

Jag ropar dig hit.

Jag ropar dig närmare hit.

Och dina skuldror bränner mig.

Här utkristalliseras den grundstämning av avståndskänsla (även typografiskt) och dödsmedvetande som löper genom samlingens första avdelning. Distanstansen får livet att stelna, den reducerar människan till en legend. Men i dikten sker något som bryter mot kontaktlösheten: "Jag ropar dig hit. / Jag ropar dig närmare hit." Det är första gången i diktsamlingen som diktjaget agerar, och det är en aktivering som markerar en attitydförändring, en förskjutning från tanke till känsla, från reflektion till omedelbarhet. Och det blir ett smärtsamt möte: allt bränner mot nedkyld hud. - Det inte svårt att uppfatta diktens smärtsamma närhet och bejakelse som en besvärjande kommentar till 40-talets distansnerande estetik.

Litanias andra avdelning består huvudsakligen av miniatyrdikter, ofta förtätade ögonblicksbilder med ett förmänskligande metaforbruk: "Ute i sundet stönade en ångare / dämpat, med vantar för munnen." (ur "Den första snön"). Intentionen att fatta världen i ett generaliserande språkbruk för att därigenom destillera fram det allmängiltiga och överblickbara har ersatts av viljan att fånga verkligheten på stället, att införliva en verklighetsnärvard i texten. Här finns en eftersträvad anspråkslöshet, vilket inte minst märks i titlarna: "Bondsyrener", "Fiskelycka", "Trollsländor", "Mätarlarven". Och anspråkslösheten, bristen på samlande reflektion, markeras explicit: ".../evigheten är aldeles för stor idag/--/Jag tror jag stannar på mitt körsbärsblad / och mäter upp mitt gröna körsbärsblad." (ur

“Mätarlarven“).

Litteraturforskaren Schklovskij definierade, i opposition mot symbolismen, poesins unicitet med den process som *främmandegör* det som ska varseblivas. Varseblivningsprocessen blir ett självändamål: den ska göras svåråtkomlig och därmed förstärkas och bli varaktig. En främmandegjord bild blir *sedd* istället för *igenkänd*; innebörden förändras inte, men flyttas närmare vår förståelse.²² Intentionen bakom *Litanias* kortdikter tycks sammanfalla med denna beskrivning av det unikt poetiska. Bakom oviljan att söka förklara världen genom bilden återfinns en strävan att gestalta den, att med bildspråkets hjälp åter synliggöra den för förblindade ögon. I artikeln “Om det naiva“ (*MT* 510305) försvarar Aspenström det naiva närmandet av naturen, ser det som “ett sätt att stå öppen, ett hjälpmedel för konstnären att bistå fantasin och att skydda känslan mot den alltid hotande intellektuella förfrysningen“.²³ Det är en strävan att bejaka det till synes innehållslösa, att inte låta uttrycket vara någonting annat än sig självt.

Hans Ruin kopplar i *Poesiens mystik* samman detta fenomen med mystikens grundupplevelse: att ur ett ögonblick, ur en detalj, förmimma den omedelbara närvaron av Gud. Han skriver: “En poet håller ofta upp för vår blick ett enskilt ting, men i detta enskilda ting har han oss att försjunka till den grad, att det tycktes oss som hölle vi med det hela världen till vårt hjärta /---/ Vem igenkänner icke häri ett profant motstycke till mystikens livsaliga besittande av det som för honom är hela världen, hans Gud?“²⁴ Med Ruin vore det sålunda möjligt att vidga resonemang- et om poesins unicitet till dess koppling till mystiken. Strävan efter verklighets- närvaro, efter att låta uttrycket stå för sig själv, leder i förlängningen fram till det traditionella besvärjelsebegreppet: uttrycket *är* innehållet; gestaltningen av verkligheten *är* verkligheten.

*

Burton ansluter sig i stort till Attius’ utredning av den estetiska spårväxling som Aspenströms moraliska ställningstagande påbjöd, och vars konsekvenser särskilt märks i utvecklingen från *Snölegend* till *Dikter under träden* (1956).²⁵ Men när Attius spårar en besvärjelse som kan försona de motsägelser och splittringar som tillvaron innefattar, handlar det hos Burton snarare om *hur* än *om* besvärjelsen manifesteras: besvärjelsen inordnas under motsägelseernas princip snarare än att vara en effekt av den.²⁶

Intressant är att det här går att urskilja skilda uppfattningar om vad besvärjande poesi egentligen är. Hos Attius tycks *det besvärjande* vara det fenomen som får sådan poesi, som vägrar utesluta tillvarons motsättningar, att fungera. Burton både vidgar och minskar begreppets betydelseomfång: dels är driften att besvärja, att söka fånga verkligheten i skriften, grundläggande för allt litterärt skapande, dels binds besvärjelsen till en viss gestaltningsprincip, till en fråga om språklig utformning. Hos Attius är motsägelsehållningen en grundförutsättning för besvärjelsens realisation, så tycks dock inte fallet vara hos Burton. Sammanfattningsvis kan sägas att vad Algulin karakteriserar som en visualisering av den orfiska reträt- tens kontrastiva effekter, dvs motsättningen mellan reduktiva och revalverande

inslag, är för Attius ett mera intentionellt uttryck, där motsägelserna spelas ut mot varandra i syfte att försonas i en besvärjande, "ny dimension", och för Burton snarare ett resultat av en ambivalent hållning hos författaren, av en osäkerhet om i vilken estetisk form som verklighetsbesvärjelsen bäst träder i kraft.

Jag skulle här vilja ansluta mig till Attius' uppfattning. *Litania* skrevs i skarven mellan två estetiska övertygelser: efter den ännu relativt fyrtyalistiska *Snölegend* och före *Hundarna* (1954)²⁷ och *Dikter under träden*, där det jordnära och tillbakadragna vunnit större terräng. I *Litania* är de kontradiktoriska dragen distinkta och jämspelta; resonemang om bokens *attityd* eller *position* faller på en till synes central motsägelsefullhet. Häre vill jag se anledningen till att det särskilt i *Litania* framträder ett projekt att vilja fånga verkligheten, att besvärja den. Dikten vägrar låta sig bindas vid en specifik betydelse och undviker en position inom på förväg stipulerade ramar, den kan inte enbart fixeras som dikt utan blir i sin motsägelsefulla realisation kongenial med verkligheten. Den kan sägas utgöra en profan variant av magins besvärjelse, där tecknet också är tinget det betecknar.

Låt oss se på kortdikten "Om månen" i den andra avdelningen av *Litania*:

Några säger att månen är en ung sillfiskare
som släpar sina nät över vattnen.
Andra säger att månen är en gammal fiskaränka
som med blinkande nålar sticker sin långa ensamhetsschal.

Jag vet inte. Jag är förvirrad av så mycken stillhet.
Jag är förvirrad av att natten stannat.

Dikten rymmer en överväldigande känsla av ögonblickets storhet, i ett slags opposition mot själva definieringen av föremålet. Diktjaget avstår från att beskriva, och poetens sanningssägande anspråk reduceras: "Jag vet inte. Jag är förvirrad/...". Här öppnas för en insikt om språket som underordnat den reella apparitionen: inte ens i sin vackraste skrud kan det poetiska bildspråket fånga in helheten. Språket underkänns som adekvat medel för att benämna och konkretisera det ogripbara nuet, det kan endast ringa in punkter - här månen - genom divergerande namngivelser, medan helheten stannar som förvirrande. Kritiken är snarlik den som framfördes i "För oss skall havet aldrig uppenbaras", men här handlar det om en uppgivelse av alla anspråk, inte om en profetisk vision. Här framträder en kapitulation inför tillvaron, en avsägelse av makten att bemästra och begripa, både på språkets och tankens, fattningens nivå. Och detta är vad Burton har tagit fasta på när hon skiljer på två olika sätt att utröna verkligheten genom språket.

Jag vill emellertid vända anspråkslösheten till sin motsats. Ty den avvisande hållningen mot språkets uttrycksförmåga motarbetas av diktens realisation, av det faktum att tillvarons övermäktiga intryck trots allt erhåller ett språkligt uttryck genom ett uttalande om *språkets otillräcklighet*. De sista radernas underkännande av de poetiska bilderna som adekvata tecken för verkligheten befriar dikten från språkets bojar. Genom att inkapsla språket i en negation, dvs att det bara uttryck-

er vad naturen *inte* är, blir verkligheten på ett transcendentalt plan närvarande i dikten, och därigenom besvärjs språkets oförmåga att gestalta världen. Man kan med det säga att uppgivelsen också tangerar den yttersta anspråksfullheten.

Litanias andra avdelning producerar här en besvärjande effekt genom samma negeringsprocess som dikterna i den första. Gemensamt för dikterna är hur de på ett eller annat vis innehåller element som förnekar den tematiska reduktionen och öppnar språket för en tro *trots allt*.

Den psykologiska magin

Aspenström använder begreppet besvärjelse som förklarande grund i en recension av Stig Sjäodins diktsamling "Nattbesök". Han markerar där distansen till de religiösa associationer som följer på begreppet: "Numera är tron på andar död eller döende, men behovet av besvärjelse finns kvar. Magien riktas inåt, mot besvärjaren själv. Det är sig själv, sin egen inre verklighet, diktaren vill få makt över."²⁸ Den magiska förklaringsmodellen har bytts ut mot en profan; vad som eftersträvas är inte reell makt över tillvaron utan en *upplevd* sådan. Besvärjelsen stöps på så sätt om och rättfärdigas endast som verktyg i en inommänsklig sfär. I essän "Poesi och besvärjelse" heter det:

Psykologiskt har dock ingen avgörande ändring ägt rum, de förhållanden som andetron var uttryck för kvarstår, men med andra beteckningar. /---/ Vi lever i samma skuggvärld, en svävande och flyende värld, den heraklitiska floden i vilken man icke två gånger kan nedstiga. Verkligheten glider oss ständigt ur händerna som en hal fisk. Vi försöker på olika sätt nå upplevelser av kontinuitet och sammanhang, försöker hålla kvar den hala fisken, ett alltid skrattretande men kanske nödvändigt företag.

Det är ur denna företeelse som Ruin fixerar mystikbegreppet, upplevelsen av hur en viss föreställning, ett visst begrepp, plötsligt kommer nära och får "*psykologisk substantialitet*".²⁹ Genom poesins specifika metaforbruk, där sammanställningar som inte är möjliga i prosans form kan genomföras, förmår poesin påverka oss på ett ordlöst sätt i själsdjupet; den poetiska erfarenheten tangerar den mystiska upplevelsen, och hos poeten sker, enligt Ruin, en glidning från en profan till en pseudo-religiös inställning.³⁰

Den psykoanalytiska traditionen inom djuppsykologin erbjuder en beskrivning av människans grundläggande behov av besvärjelse. Den beskriver den besvärjande akten som en logisk följd av människans situation i världen. Förklaringsmodellen blir intressant genom sin allmängiltighet, den härleder allt skrivande, och i förlängningen allt konstutövande, ur psykologiska motiv. Rikard Schönström tar i sin avhandling om Pär Lagerkvist, *Dikten som besvärjelse* (1987), fasta på Lacans fokusering på begäret, på hur ett ursprungligt behov av modern bildar ett fortlöpande krav riktat mot andra människors förmåga att tillfredställa subjektet.³¹ Det symbiotiskt upplevda tillståndet med modern kommer

alltid att eftersträvas eftersom det - relativt efterföljande tillstånd - upplevs som *helt*. Subjektet identifierar sig med andra människors (den Andres) begär för att därigenom söka se sig själv som objekt. Men projektet misslyckas alltid därför att subjektet tvingas inta den Andres position och samtidigt distansera sig från sin egen subjektivitet, vilket bekräftar känslan av alienation och bristfällighet. Processen, som Lacan kallar för begärets dialektik, saknar den hegelianska syntesen då människan når absolut kunskap om sig själv; den påbjuder människan att upprepa sin strävan varje gång hon konfronteras med villkoren för sin egen existens. Ofullkomligheten blir en garant för att begäret efter det fullkomliga varat ska bestå.

Detta för människan konstitutiva begär låter sig väl överföras till skrivandet. Freud talade om den konstnärliga utövningen som en sublimering av den sexuella driften. Liksom den sexuella extasen, för den vuxna människan, är ögonblicket då hennes identifikation med den Andre fullbordas, kan skrivandet erbjuda en ögonblicklig balans då orden, enligt Aspenström, "blir ett slags griptänger att hålla fast det verkliga, tygla det otyglade, fatta det ofattbara, åtminstone en liten del av det".³²

Sublimeringen möjliggörs av tecknets symbolverkan, som öppnar för en gestaltning av den egna subjektiviteten. Symbolisk närvaro baseras alltid på reell närvaro; ett tecken kan beteckna ett visst objekt endast genom att substituera detta objekt. Likhetssambandet mellan det betecknade och det betecknande måste åtföljas av olikhet för att kunna realisera den symboliska gestaltningen. Därigenom markeras det faktum att författaren *inte är* skriftens symboliska gestalt. Symbolens konstitution erbjuder således författaren att ställa sig utanför, att distansera sig från sitt tecken och i skrivandets stund bilda föreställning om sitt eget väsen. Skrivandet blir en objektiverande transformation av subjektiviteten, tillika en sublimering av det egna begäret: författaren tillåts att inta den Andres position i förhållande till sin symboliska gestalt.

Men förmågan att framställa den absoluta bilden av sitt väsen begränsas av identifikationens villkor. Som ett uttryck för författarens person skulle en absolut gestaltning inte vara trovärdig, och i förlängningen inte genomförbar eftersom det är denna kunskap om sitt väsen som hon saknar. För att fullborda identifikationen med sitt tecken krävs ett gestaltat subjekt som lider av samma brister som hon själv, dvs som också längtar efter sitt egentliga vara. Och liksom den sexuella extasen åtföljs av insikten om det illusoriska i strävandet, emedan även den Andre visar sig vara ett bristfälligt subjekt med längtan efter det fullkomliga, återförs det skrivna i identifikationens ögonblick med nödvändighet till en subjektiv tillvaro som på nytt konfronteras författaren med sitt begär.³³

En dikt i *Litanias* tredje avdelning kan här användas som ett illustrerande exempel. Burton har karakteriserat den tredje avdelningen som ett utforskande av estetikens förhållningssätt till poesin. Hon menar att de olika gestaltungsprinciper som gör sig gällande i de två första avdelningarna här erhåller en poetisk utvärdering, där särskilt den distanserade hållningen döms ut som medium för att bätt-

re uppleva verkligheten.³⁴ Kortdikten "Diktaren vid stranden" skulle kunna belysa denna kritik mot den poetiska avståndskänslan, men kan ur en annan infallsvinkel mera allmängiltigt illustrera själva diktandets predikament, dess möjligheter och begränsningar:

Nu brister vågen mot stranden
och tidlöst, kiselstenarnas rassel.
En trösterik sång döljer sig här.
Lyssnande vet du, fastän orden sviker.

Dikten uttrycker en stilla känsla av uppgivenhet: diktaren förnimmar existensen av en helhetsbild bortom tid och rum men saknar förmåga att symboliskt visualisera den. De konnotationer av tidlöshet och evighetskänsla som följer vågens färd mot stranden och kiselstenarnas rassel förmår inte bryta diktkonstens otillräcklighet inför stunden. Vad som uttrycks är en okunskap om det absolutas gestaltning, en okunskap som är förankrad i människans bristtillstånd. Och detta är själva identifikationens villkor: att inte genomföra en symbolisk gestaltning som fränkänner subjektets konstitutiva saknad av objektet. Diktaren förnekar dock inte det absolutas existens, men liksom de fullkomliga tecknen är utom räckhåll för diktaren, döljer sig tillvarons helhet för människan; den kan bara varseblivas indirekt, som någonting dolt av det synliga. Den sista versraden understryker helhetens oåtkomlighet i det reella livet: i ett passivt, icke-verbalt tillstånd "vet" människan, men vid aktivering - en nödvändighet för människan - undgår helheten henne.

Här beskrivs begärets dialektik: övertygelsen eller *hoppet* om ett möjligt förverkligande driver subjektet till aktivering, till ett slags självskapande, varpå hon tvingas gå med på identifikationens villkor och på så sätt upptäcka den symboliska gestaltningens bristfällighet. Diktens realisation utgör då den reella effekten av den besvärjande akten. I skrivandets stund råder ännu den fullkomliga identifikationens möjlighet, och orden sviker inte, utan fullbordar faktiskt gestaltningen av subjektets position - en position som dock inte upphäver saknaden av objektet. Tvärtom bekräftas bristen: symbolens konstitutiva olikhet erbjuder en gestaltning av verkligheten som tangerar verkligheten, så som den upplevs av subjektet. I identifikationens ögonblick fungerar alltså orden: dikten blir skriven. Texten får kropp i sinnevärlden och blir *verklig*. I diktens tids- och rumsbestämningar, "nu" och "här", vilka uttrycker en absolut närvaro, vill jag läsa in en dubbelexponering av diktens tematik och dess tillblivelse. Tematiskt befinner sig diktaren vid stranden och i verkligheten med pennan i handen; tematiskt förnekas ordens förmåga, i verkligheten bekräftas den.

*

Med denna psykologiska förklaringsmodell till skrivandet är det inte svårt att förstå varför poesifloran domineras av en smärtans tematik; symboliska komplex som refererar till ensamhet, lidande, rädsla, brist, död osv äger en trovärdighet

som i skrivandets stund kan fullborda subjektets identifikation med det absoluta. Företeelsen kan med intresse konfronteras med Algulins "orfiska reträtt". Det besvärjelsebehov som enligt djuppsykologin är nedlagd i det mänskliga psyket förklarar de reduktiva elementens förekomst i litteraturen utan att för den skull förankra dem i ett rent litteraturhistoriskt fenomen. Den orfiska reträtten skulle härigenom delvis mista sin relevans som ett särmärke för den modernistiska litteraturen: förekom det t ex inga reduktiva element i den klassiska litteraturen, i den sapphiska poesin? Nå, jämförelsen ska naturligtvis inte drivas för långt. Algulin har inte haft avsikten att beröra individualpsykologiska faktorer, och psykoanalysen lämnar den historiska dimensionen obeaktad.

Ändå vill jag inte lämna den orfiska reträtten, utan fokusera dess baksida, *den orfiska renässansen*.³⁵ Vad jag åsyftar är den underström av en revalverad föreställningsvärld som är närvarande genom hela den modernistiska litteraturens utveckling och, vilket ovan belysts, varit av stort värde för mina läsningar av *Litania*. Det handlar om ett uttryck för en *tro trots allt*, om *hoppet* som undgår den stora degraderingen. Och det är i denna *negerande* handling gentemot den symboliska tematiken som jag velat urskilja en besvärjande effekt.

Min läsning av "Diktaren vid stranden" stannade vid den symboliska världens tangering av verkligheten som sker i skrivögonblicket och som ringar in den besvärjande kvaliteten. Man kan säga att skriftens besvärjande verkan, dvs hur det betecknande ur ett individualpsykologiskt perspektiv blir det betecknade, är avhängigt skriftens fullständiga kongenialitet med verkligheten. Det ofullkomliga visualisering, som krävs för en trovärdig identifikation med tecknet, består inte enbart av det lidande som bristmedvetandet genererar utan också av just den drift och det hopp som driver människan mot upprepade symboliska identifikationsförsök. Tillvarons hela komplexitet, vilken för individen upplevs som oöverskådlig och motsägelsefull, måste införlivas i den symboliska ordningen.

Dikten "Du måste öva dig i det verkliga" i *Litanias* tredje avdelning ägnar ett textexplicit intresse åt denna strävan efter kongenialitet:

När din syster kommer på besök
talar ni ofta om syrener
som om syrenen vore en död växtart
och inte varje juni blommande på nytt
i salar av mild honung och trastars sång.
Kanske är den död för dig?
Bakom slutna ögon återser du världen.
Rösterna når dig, viskande, otydbara
och som ett sorl från avlägsna rum.
Livet glider förbi i spegling efter spegling
likt årstiderna i en stad av sten,
där grönskan är en hörsägen (sann eller osann)
berättad av lantmän på torgen
och där även havet är en hörsägen,
en gammal försupen skeppares dröm.
Du är utstött ur sinnenas krets.

Dina sinnen har inga vänner här.
Fåfängt sänder du dem ut på spaning.
Men hur kan den som själv ej älskar
vänta att någonstans bli mottagen?
Du måste öva dig i det verkliga,
inpränta tingens namn, ett efter ett,
de ursprungliga tingen, de ursprungliga orden.

--- ---
--- ---

(Fragment av en lärodikt)

Burton uppfattar dikten som en "självuppgörelse" med den distanserande estetiken.³⁶ Det handlar om den språkliga infallsvinkeln: ".../den som talar om syrenen som en 'växtart' famnar visserligen begreppsmässigt alla syrener i tanken, men han känner inte den enskilda blommans doft".³⁷ Världen derealiseras ur diktduets position, avståndet förvandlar det reala till en hörsägen, ytterst till en teckenkombination. Den symboliska abstraktionen har inkapslat verkligheten och förmenat språkanvändaren omedelbar kontakt med den. Orden refererar snarare till andra symboler än till det reella tinget, och Algulin skriver: "Indirekt formar sig dikten till en kritisk reviderande uppgörelse med den symbolgrundade litteratursyn som dominerat alltsedan romantiken och som spelar en så betydelsefull roll i den modernistiska rörelse, till vilken Aspenström anslutit sig."³⁸ Både Algulin och Burton fokuserar diktens språksyn, analyserar diktens mänskliga alienation från den sinnliga verkligheten främst som språkligt och estetiskt betingad. Och båda uttrycker en osäkerhet om vilken språkuppfattning Aspenström egentligen förespråkar i sin imperativa avslutning: "Du måste öva dig i det verkliga, / inpränta tingens namn, ett efter ett, / de ursprungliga tingen, de ursprungliga orden." Burton utläser bl a ett avståndstagande från den klassiska besvärjelsens tidlösa formelspråk och hänvisar till Algulin, som i sin tur argumenterar emot att tolka dikten som en polarisering av en symbolistisk och konventionalistisk språksyn, men ändå uppfattar en vilja att underordna språket verkligheten.³⁹

Jag vill hellre diskutera dikten utifrån den tematiskt gestaltade relationen mellan verklighet och symbol, inte enbart fokusera språkets belägenhet, utan även människans. Dikten inleds med en kritisk dubbelprojicering: symbolens verklighetsanknytning förnekas och den reella relationen - här mellan diktduet och system - fränkänns verklig kontakt och närhet. Relationen färgas av de associationer som följer språkets distanserande effekt, och i sjätte raden sammanfattas inledningen med en antydning om en döden-i-livet-position.

Vad som sedan följer kan med fördel relateras till psykoanalysens beskrivningsmodell av människans bristmedvetande. Det symboliska fängelse som diktduet befinner sig i, känslan av att vara isolerad från livet och verkligheten, stympar människans bild av sig själv som en fullständig varelse: "Bakom slutna ögon återser du världen./---/Du är utstött ur sinnenas krets./ Dina sinnen har inga vänner här." Bilden minner om barnets första erfarenhet av moderns begär till fadern

och det efterföljande inträdet i *den symboliska ordningen*, vilket innebär att människan, i sin saknad av den moderliga symbiosen, tilldelar sin omgivning olika roller (den Andre) som på en symbolisk nivå upprepar den första konstellationen. Det repetitiva förfarandet kommer att medvetandegöra människan om hennes konstitutiva brist och oförmågan att bryta sig ur det symboliska mönstret. Detta förhållande mellan symbol och verklighet upprättas i dikten genom vad Alguin beskrev som "en kritisk reviderande uppgörelse med den symbolgrundade litteratursyn /.../ ". Här visualiseras alltså parallellt människans situation i världen och språkets förhållande till referenten; både människan och språket är fångade i ett symboliskt rum, isolerade från verkligheten. Vad som uttrycks är med andra ord bristen, den otillräckliga närheten till det reella, och här inrangeras också själva dikten eftersom den består av ett knippe språkliga tecken; dikten blir verklig i dess med människan *kongeniala* förhållande till det reella.

Den imperativa avslutningen formulerar i sista raden en strävan efter kongenialitet mellan verklighet och symbol. Det förefaller snarare vara frågan om ett jämställande av ord och ting än en "språklig underordning under verkligheten", vilket Alguin hävdar.⁴⁰ Det "ursprungliga" associerar till ett rent och paradiskt tillstånd, där verkligheten och symbolen sammanförs till ett fullkommande, där de *förverkligar* varandra, liknande subjektets och objektets ömsesidiga identifikation. Bristtillståndet, å andra sidan, kännetecknas av motsatt påverkan: verkligheten derealiseras av symboliska mönster, och symbolen tappas på mening genom en ofullkomlig verklighetsupplevelse. Dikten illustrerar tematiskt vad jag vill uppfatta som den poetiska besvärjelsens kärna: verklighetens fullständiga inkorporation i symbolen och vice versa.

Men dikten besvärjer verkligheten också genom sin realisation, genom sin artikulation av bristen och det medföljande hoppet, den imperativa avslutningen. Burtons och Alguins osäkerhet kring innebörden av "det ursprungliga" uppfattar jag som en nödvändighet, eftersom hoppet inte kan formuleras annorlunda; det tillåts inte etiketteras som någon realiserbar språksyn. Ty vore den realiserbar skulle den inte innebära ett hopp i enlighet med människans konstitutiva brist, och dikten skulle mista sin *verklighetsdimension* och stanna inom rationellt givna tolkningsramar. Således kan vi inte följa "det ursprungliga" längre än till dess vaga associationer till Guds skapelse, till Urmodern och Orfeus' skaparkraft. Hoppet är den faktor som fullbordar den symboliska gestaltningen av människan, hennes motsägelsefullhet, och därmed når hon stundens identifikation, en skriftens jämställdhet som för ögonblicket befriar, ger verklighetskänsla.

NOTER

¹Nationalencyklopedien nr.2, Höganäs 1990, s. 493.

²Hans Ruin, *Poesiens mystik* (2:a upplagan), Stockholm 1978, s. 289 ff.

³Werner Aspenström, *Litania*, Stockholm 1952.

⁴Håkan Attius, *Estetik och moral - En studie i den unge Werner Aspenströms författarskap*, Stockholm 1982, s. 53 f.

⁵a.a, s. 54.

⁶a.a, s. 58 ff.

⁷a.a, s. 60

⁸Ingemar Algulin, *Den orfiska reträtten - studier i svensk 40-talslyrik och dess litterära bakgrund*, Stockholm 1977, s. 347 ff.

⁹a.a, s. 7 ff. Algulin skiljer bl a på *semantiska* och *tematiska* reduktioner (s.12-24). Den semantiska reduktionen innebär en upplösning av symbolens referentiella stringens. Den kognitiva sidan försvagas och indikerar ett sammanbrott av den konventionella lyriska kodifieringen; den moderna poesin blir ett uttryck för bristande kommunikation och förståelse, en i gängse uppfattning *modern* upplevelse. Kvarhållandet av traditionella symboler upprepar dock ständigt den degradering och kommunikativa stympling som poesin genomgått sedan det modernistiska tänkandets genombrott. Den tematiska reduktionen förnekar explicit symbolens värde i texten, t ex genom att destruktiva element, typ "ruiner", "återstoder", tillförs en vedertagen helhet, men utan att symbolen för den skull uppger sin referens till traditionella föreställningskomplex.

¹⁰a.a, s. 15 f. Revalveringen är särskilt distinkt i de fall där reträtten har varit intentionell och otvungen, t.ex. skulle en regressiv rörelse kunna symbolisera ett psykologiskt "rent" eller "ursprungligt" läge, befriat från den gamla orfiska föreställningsvärlden.

¹¹Werner Aspenström, *Snölegend*, Stockholm 1949.

¹²Algulin 1977, s. 363.

¹³a.a, s. 372-381; citat s. 372.

¹⁴Lars Nylander, "Psykoanalysens hermeneutik", *Litteratur och psykoanalys*, Lars Nylander (red), Stockholm 1986, s. 61-66. Den symptomala läsningen strävar inte enbart efter att finna en texts specifika synvinkel, utan vill utläsa den meningsproduktion som sker genom textens sätt att säga det den säger. Begreppet *symptomal* läsning lanserades ursprungligen av Paul Ricoeur, som ville skilja det från en *sympatisk* läsaart, dvs en text som tolkas utifrån vad texten säger, i enlighet med textens självförståelse.

¹⁵Rikard Schönström, "Den befriade människan", Nylander 1986, s. 285 f.

¹⁶a.a, s. 286.

¹⁷Nina Burton, *Mellan eld och skugga - Studier i den lyriska motsägelsen hos Werner Aspenström*, Stockholm 1984, s. 76.

¹⁸Algulin 1977, s. 14.

¹⁹a.a, s. 56 ff.

²⁰a.a, s. 59 f.

²¹Burton 1984, s. 98 ff.

²²Raman Selden och Peter Widdowson, *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory* (tredje upplagan), New York & London mm. 1993, s. 31 ff.

²³Citatet hämtat ur Burton 1984, s. 74.

²⁴Ruin 1978, s. 33 f.

²⁵Werner Aspenström, *Dikter under träden*, Stockholm 1956.

²⁶Burton 1984, s.98-106. Burton utgår från Aspenströms egna kommentarer om poesins besvärjelse, bl a från recensionen "Besvärjelse" (1950) och essän "Poesi och besvärjelse" (1952), i vilka han dels anknyter till formernas tislösa språk, dels tar avstånd från 40-talets verklighetsdistanserande estetik. Burton finner här en ambivalens i Aspenströms verklighetsbegrepp och en åtföljande tvekan inför valet av gestaltungsprincip, vilket särskilt märks i *Litania*.

²⁷Werner Aspenström, *Hundarna*, Stockholm 1954.

²⁸Werner Aspenström, "Besvärjelse", *Vi* 1950:47.

²⁹Ruin 1978, s. 367.

³⁰a.a, s. 368 ff., 384 ff.

³¹Rikard Schönström, *Dikten som besvärjelse - Begärets dialektik i Pär Lagerkvists författarskap*, Stockholm/ Lund 1987, s. 28-34, 305 ff. Schönström hänvisar i sin framställning av Lacans teoribild-

ning främst till Alain Juranvilles studie *Lacan et la philosophie*, Paris 1984. Vad som här är centralt är att modern är barnets medskapare av en ny identitet. På hennes uppfyllande av barnets alla behov följer att barnet förväxlar sig själv med modern och uppfattar hennes kropp som ett objekt som fullkomligar barnets föreställningar om sig själv. Först när barnet uppmärksammar moderns begär till fadern uppenbaras hennes egenskap av subjekt: hon blir oavhängig barnet, ett subjekt som liksom barnet självt känner begär efter annan. *Den Andres* begär implicerar en okänd kunskap för subjektet; utanförskapet uppfattas av subjektet som orsaken till den brist det erfar. Följden blir att subjektet söker likrikta sitt begär med den Andres begär för att därigenom återupprätta den helhetsföreställning om sig själv som det ägde i det symbiotiska förhållandet till modern.

³²Aspenström, *Vi* 1950:47

³³Schönström 1987, s. 76-83, 184 ff.

³⁴Burton 1984, s. 103 ff.

³⁵Algulin 1977, s. 524: “/.../någon utplåning av det orfiska har det reellt sett aldrig varit fråga om eftersom den personliga undergångs tematiken i allmänhet projicerats mot det konstnärligt transcendenta överlevandets bakgrund. På sikt kan man tänka sig att denna framställning om den orfiska reträtten följs av ett verk som eventuellt skulle kunna ha som titel *Den orfiska renässansen*.”

³⁶Burton 1984, s. 104,

³⁷a.a, s. 105.

³⁸Algulin 1977, s. 375.

³⁹a.a, s. 375; Burton 1984, s. 105 f.

⁴⁰Algulin 1977, s. 375.

Åsa Arping

Bakom manlighetens mask

Sophie von Knorring, *Cousinerna* och spelet med författarrollen

TILL SALU FINNES

Af trycket har nyligen utkommit (h. 2 Rdr 24 sk)

COUSINERNA.

Roman, Svenskt Original, kompl. i 3 delar¹

Lagom till julhandeln 1834 figurerade ovanstående annons i huvudstadspressen. Den väckte en hel del uppmärksamhet, nya svenska romaner hörde fortfarande till ovanligheterna. Just denna var, åtminstone enligt reklamtextens mer finstilta fortsättning, bara ”den andra under årets lopp i Stockholm utkomna”.

Verket publicerades anonymt och redan vid annonseringen förekom spekulationer kring författarens identitet. Sex år tidigare hade Fredrika Bremer, även hon anonymt och med stor framgång, börjat publicera sina *Teckningar utur hvardagslifvet*. I huvudstaden rådde nu, hävdar samma annonstext, en ’allmän uppfattning’ att den nya boken *Cousinerna* måste ha sprungit fram ur samma bläckhorn — ”en förutsättning, som det skall bli lärorikt att se huru Herrar Recensenters högre skarpsinnighet snart skall vederlägga.”

Romanen blev allmänt samtalsämne under det påföljande året och föranledde en hätsk skriftväxling bland de liberala huvudstadskritikerna. Skulle man tåla en så till synes bekymmersfri skildring av utomäktenskaplig kärlek? Fick en författare lyfta fram både en hjälte med ett tvivelaktigt förflutet och därtill en hjältinga som varit förälskad före sitt giftermål, inte bara en, utan *fem* gånger?

Men det var snarare en annan fråga som snart kom att visa sig avgörande för bedömningen av romanen och dess moral: *vem var författaren*, kvinna eller man, debutant eller redan etablerad? Var detta ytterligare ett verk av den berömda ’Tecknarinnan’ Fredrika Bremer, eller dolde sig någon helt annan bakom anonymitetens slöja?

I en osignerad artikel i *Aftonbladet* sommaren 1835 framträder så Cousinernas författare. Ett halvår efter debutromanens publicering ser sig denna föranledd att bemöta kritiken.

Om förf. till *Kusinerna* vore hvad hela verden vill att den *skall vara*, nemligen en författarinna, så skulle denna visst säga: 'Det är ju bra hårdt för den snillrika och berömda "Tecknarinnan" att så här länkas tillsammans med mig; *hon* direkte kommande från Svenska och andra akademier, och jag *direkte* ur sykkammaren, utan pensel, utan färger, blott med min broder-saxklipta penna i yttersta fingernypan, för att ej få bläck på syfingrarna, och utan att veta stort mera om Plato, än hvad som står i Regérs första begrepp, 8:de upplagan.' [---]³

Här dementeras de ständiga kopplingarna till konkurrenten Fredrika Bremer. Men författaren röjer ändå inte sin identitet, tvärtom envisas 'han' med att ständigt omtala sitt författarjag i ett namnlöst tredje person maskulinum.

Denna replik kan betraktas som själva kulmen på en indignerad debatt där författarens identitet och inte minst könstillhörighet snabbt hamnat i fokus. Den tvevelaktiga moral kritikerna tyckte sig spåra i *Cousinerna* vore nämligen, som Nils Arfwidsson i *Afton-Tidningen* uttryckte saken, så mycket mer "graverande" just "för en Författare som är — *Qvinna*."⁴ Att recensenternas bedömning tenderade att fastna i en könsproblematik är emellertid inte unikt. Vad som intresserar mer är hur författaren själv ideligen aktualiserar frågan.

I föreliggande studie vill jag undersöka just den upptagenhet vid författarens identitet som präglar *Cousinerna*, såväl innanför som utanför dess pärmar, såväl före som efter dess publicering. Vilken typ av 'författare' framträder i verket och dess närhet, och hur? Vilken eventuell taktik kan anas bakom lanseringen?

Fokus riktas särskilt mot de så kallade paratextuella markörer som omger och presenterar själva romantexten.⁵ Förutom i privat korrespondens är det främst i *Cousinernas* författarnamn, förord och motton jag vill söka författaridentitetens problematik. Undersökningen inleds med en blick på verkets förhistoria via ett bevarat brevkoncept. Därefter riktas uppmärksamheten stegvis in mot romanen och avslutningvis görs även några nedslag i själva romantexten. Genom att låta de olika texter som kan sättas i samband med *Cousinerna* samtala med varandra, vill jag diskutera författarrollen som problem men också som möjlighet för en kvinnlig författare verksam på 1830-talets gryende svenska romanmarknad.

I. FÖRHISTORIEN

Brevet till Hierta

Bland Sophie von Knorrings (f. Zelow) efterlämnade papper på Uppsala universitetsbibliotek finns bland annat ett intressant brevkoncept, troligen ämnat till den kände bokförläggaren och *Aftonbladet*-redaktören Lars Johan Hierta.⁶

Brevskrivaren ber ödmjukt att få sitt förstlingsverk förlagt och diskuterar nyktert

såväl verkets omfång, komposition och genretillhörighet som storleken på ett eventuellt honorar. Men vederbörande ställer också ett oåterkalleligt krav – att till varje pris få förbli anonym. Om namnet måste avslöjas ”så cederar jag allt sammans”, skriver författaren och vägrar konsekvent att identifiera sig ens inför sin adressat.

Frågan om anonymitet genomsyrar för övrigt hela det fylliga brevkonceptet och redan i de inledande radernas presentation anas ett tämligen intrikat maskspel från skribentens sida:

M.H. – Man påstår att den kände Advokaten Theorell började sitt friare-bref med: ‘Utan namn, och utan förmögenhet’ – – – och ehuru jag (brefskrifvare) hvarken har samma ärende – eller är directe utan någon dera af dessa häfvor – i lekamlig form – så borde jag dock välja dessa ord till motto för denna skrifvelse.⁷

Brevskrivaren presenterar sig således ”via ombud”, genom att låna ett anekdotiskt citat ur en annan persons påstådda presentation. Passagen ‘utan namn och utan förmögenhet’ framstår som central i sammanhanget. Även om den (övertagna) anspråkslösa attityden är representativ för tidens språkbruk och brevretorik överlag, låter den nya användningen ana en betydelseförskjutning. Vi kan för det första anta att ‘vår’ brevskrivare inte syftar på samma typ av ‘namn’ som en advokat på friarstråt kan tänkas anse sig sakna. Istället för en betoning av begränsade framtidsutsikter handlar det här snarare om en koketterande bön att få *förbli* utan namn, alltså att få fortsätta vara anonym.

Den förmögenhet avsändaren säger sig lida brist på är heller inte, som den aktualiserade advokatens, främst av ekonomisk art. Snarare, och här är attityden återigen ytterligt anspråkslös, säger sig skribenten sakna ‘själsförmögenheter’ nog att våga ”tekna mitt namn så väl under denna skrifvelse som under det litteraire strö” – – – hvilket utgör anledningen dertill.”

När brevskrivaren efter detta exordium väl preciserar sitt ärende, iscensätts även detta genom ett citatlån: “[...] det är i egenskap af: ‘mauvais auteur de roman’ – såsom Voltaire sade när han presenterade en af sina vänner – – – som jag framträder för M.H.” Och när avsändaren avslutningsvis ber om överseende med eventuella språk- och stavfel i sitt medsända manuskript, sker det via en anspelning på en notis i det liberala *Aftonbladet*:

[...] ty jag är hvarken en civil tjensteman med Assessors rang, heder och värdighet – ej heller – om jag hör till Rådmännen – – af den litterata classen – – – Jag är olärd med ett ord. *Aftonbl.* 107 – 1833.

Här lanserar sig brevskrivaren inte bara som läsare av Hiertas tidning. Genom ännu ett rolltagande kan skribenten dessutom specificera sin status som enkel och utanförstående — utan att därmed avslöja något närmare kring sin person, snarast mystifiera ytterligare. Att den aktualiserade notisen härrör ur ett humoristiskt bidrag i *Aftonbladets* ‘lätta’ kåseriavdelning, ”Kaleidoskop”, förstärker dessutom

det lekfulla anslaget.

Vi ska självfallet inte heller här förringa konventionens betydelse. Samtidens prosaförfattare framträdde i regel anonymt och att framhäva sig själv eller öppet eftersträva offentliga framgångar ansågs inte lämpligt, särskilt inte för kvinnor.

Men här motarbetar snarast det återkommande kravet på vidmakthållen anonymitet sitt uttalade syfte. Istället dras uppmärksamheten till just den identitet skribenten säger sig vilja dölja. Med hjälp av citatens skyddande men också intresseväckande hölje kan den 'verkliga' författaren undanhålla och på samma gång rikta intresset mot inte bara sin rang och klass, utan framför allt – sin könstillhörighet. Och dessutom skämta med hela saken. Kanske är det just skribentens sätt att både understryka sin anspråkslöshet och sin hemvist i en heltigenom *manlig* kontext (advokaten Theorell, Voltaire, assessor, rådman) som gör att ekvationen inte går ihop – och gör det så uppenbart att positionen måste vara en kvinnas.

Att Hierta sedermera refuserade det medsända romanmanuskriptet gör det inte mindre intressant att se hur Sophie von Knorring redan i detta sitt första iklädande av författarrollen noggrannt, ja närmast koketterande, både aktualiserar och undanhåller sin identitet. Låt oss nu följa detta spel ytterligare ett steg, genom att röra oss mot romanen och dess publicering. Efter en diskussion kring *Cousinernas* titel undersöks i tur och ordning författarnamn, förord och motton, innan vi slutligen helt kort går in i själva romantexten.

II. BOKEN

Titelplaner

Romantiteln "Cousinerna" kan betecknas som *tematisk*, vilket, om vi talar med Gérard Genette, innebär att den signalerar textens innehåll/tema snarare än dess genrekarakteristika.⁸ Knorrings efterlämnade papper avslöjar dock ett möjligt, men aldrig realiserat sådant *rematiskt* tillägg. Ytterligare ett brevkoncept, troligen ämnat åt den friherre Mannerheim som agerade budbärare vid förlagskontakterna med Zacharias Haeggström, innehåller nämligen en intressant uppmaning:

Om vännen fann för godt — — kunde man väl tillägga den förut korta titteln någon af följande orlofseddjar:

'Svenskt original
eller
Scener ur nutiden'

Dock endast *en* af dem — — — Nöjdast vore jag om *Cousinerna* kunde hjälpa sig fort på egen hand.⁹

Knorrings uttryckliga önskan att romanen kort och gott skulle heta 'Cousinerna' blev alltså hörsammad, men tack vare den bevarade brevschissan kan vi konstatera

ra att hon reflekterade över olika undertitlar — och dessutom tillåta oss att spekulera något kring vad en realisering av dem skulle ha kunnat innebära. Det tematiska tillägget 'svenskt original' är vanligt förekommande på samtida titelsidor och torde kunna jämföras med den senare standardiserade genrespecificeringen 'roman', även om den nationella preciseringen signalerar att svenskproducerade romaner vid den här tidpunkten ännu är förhållandevis sällsynta.¹⁰ En sådan undertitel hade således inte inneburit något uppseendeväckande.¹¹

Det andra alternativet, 'Scener ur nutiden', har på sätt och vis både en tematisk (om vi betraktar 'scener' som ett slags genrebekrivning) och en tematisk funktion (som talar om att handlingen utspelar sig i en samtid). Och den modellen skriver snarast in sig i den viktoriaiska familjeromanens repertoar av vardag, nytta och moral. Den här typen av titel är fortfarande ganska ny på den svenska romanmarknaden vid *Cousinernas* tillkomst, men blir snabbt allt vanligare.¹²

En sådan undertitel hade betydligt starkare lanserat *Cousinerna* i anslutning till 'Bremerskolan' och därmed också skapat förväntningar om vardagliga medelklassmiljöer, 'sansade', dygdiga karaktärer, didaktiskt färgade budskap — och kanske även en kvinnlig författare. Kanske föredrog Knorrning den tematiska titeln ensam just för att undvika kopplingen till den typ av familje- eller 'fruntimmersromaner' vars genreförväntningar hon genom *Cousinerna* inte tycks ha några ambitioner att uppfylla.¹³

Författarnamnet

And do we ever read 'a novel by a woman' exactly as we read 'a novel' plain and simple, that is, a novel by a man?
(Genette, *Paratexts*, s. 7.)

Om *Cousinernas* författare publicerat debutromanen under sitt eget namn hade detta inte bara inneburit ett brott mot decorum, utan också avslöjat en kvinna bakom verket, dessutom en adlig sådan. Nu valdes istället anonymiteten, tidens dominerande praxis bland både kvinnliga och manliga romanförfattare. Men även om tillvägagångssättet således inte är könsspecifikt, fungerar bevekelsegrunder och konsekvenser olika. För kvinnornas del fyller anonymiteten ofta en dubbel, motstridig funktion. Den bidrar dels till upprätthållandet av en just för kvinnor nödvändig anspråkslös framtoning, men den innebär samtidigt en möjlighet att, så att säga *bakvägen*, vinna auktoritet och skapa sig en position — utan att fördenskull behöva framträda offentligt och därmed riskera att sätta sitt rykte och sin 'kvinnlighet' på spel.¹⁴

Även Knorrings andra roman *Vännerna* från år 1835 publiceras anonymt, men på titelsidan återfinns nu ett tillägg — 'af författaren till *Cousinerna*' — som upphäver den tidigare totala anonymiteten. Den här modellen återkommer sedan, med små modifikationer, i flera ytterligare romaner och även detta förhållningssätt är

vanligt i samtiden.¹⁵ Vi kan se något liknande i Fredrika Bremers produktion, där tillägget 'af författarinnan till Teckningar utur hvardagslivet' är återkommande. En annan samtida konkurrent, Emilie Flygare-Carlén, använder sig för övrigt redan i debutromanen *Waldemar Klein* (1838) av en regelrätt signatur i anslutning till titeln, 'Fru F**'.¹⁶

Men här föreligger också en noterbar skillnad. Medan Bremer redan i förordet till första häftet av *Teckningar* (1828) avslutar sin 'Billet till publiken' med signaturen 'Författarinna'¹⁷ och Flygare-Carlén lanseras som 'Fru' redan från början, undviker Sophie von Knorring under åtskilliga år att röja sitt kön genom att istället nyttja den könsneutrala beteckningen 'författare'.¹⁸ Först i *Skizzer I* 1841 modifieras och könsspecificeras tillägget: 'Af författarinnan till Kusinerna' (min kurs).¹⁹ Varför dröjde det så länge?

Frasen 'av författaren till' innebär, påpekar Susan Sniader Lanser, en unik möjlighet särskilt för 1800-talets publicitetsskygga kvinnor att skapa sig ett 'namn' och bygga upp ett kulturellt kapital.²⁰ Genom denna 'halvanonymitet' kan ju flera verk kopplas till en och samma individ, en individ som samtidigt förblir okänd. Samtidigt är detta en typ av anonymitet som inte främst har med skyddandet av ett inkognito att göra. De samtida läsarna kände ofta till författarens identitet via ryktesspridning och blev knappast förvånade över att inte finna namnet på titelsidan.²¹ Istället fungerar denna signatur mest av allt som ett lockbete, där påminnelsen om ett tidigare framgångsrikt verk kan bana vägen för ett nytt. Dessutom, och viktigast av allt — genom denna konstruktion kan ett författarskap grundläggas utan anlitande av ett 'namn', vare sig verkligt eller fiktivt.

Och, kunde man tillägga med Knorrings första romaner i minnet, utan att ett definierat kön behöver anges. Eller, mer precist, ett *kvinnligt* definierat kön. Om vi återvänder till Genettes retoriska fråga i avsnittets motto: Läser vi verkligen en roman skriven av en kvinna på samma sätt som vi läser en 'vanlig' roman, det vill säga en roman skriven av en man? Implicit i en sådan fråga ligger ett självklart konstaterande — att genus har utgjort, och fortfarande utgör, en av de paratextuella markörer som bidrar till att skapa läsarförväntningar. Men också en möjlig vidgning och radikalisering av detta påstående — medan en roman skriven av en man betraktas som *en roman*, rätt och slätt, är den kvinnliga författaren och den 'kvinnliga' romanen alltid specificerad, märkt.²²

Sophie von Knorrings identitet torde tämligen snabbt ha blivit allmänt känd åtminstone i den närmaste bekantskapskretsen. Bara ett par månader efter publiceringen lästes *Cousinerna* exempelvis i hennes egen salong.²³ Den offentliga demaskeringen dröjde däremot flera år. Såvitt jag har kunnat se utgör inledningen till C. J. Lénströms recension av *Tante Lisbeths 19:e testamente* i tidskriften *Eos* 1839, det första tillfälle då författaren offentligt nämns vid namn.²⁴

De samtida kvinnliga författarkollegorna Bremer och Flygare-Carlén publicerar sig anonymt under flera år, men träder ändå öppet fram som författare i offentligheten, i de litterära salongerna och i sin respektive bekantskapskrets. Knorring

däremot, tillåter till en början inte ens sina vänner att beröra saken. När hennes gamla idol, salongsvärdinnan Malla Silfverstolpe i Uppsala, söker kontakt och uttrycker sin beundran, förnekar Knorring i blygsamma ordalag allt samröre med romanskrivande — och talar om sig själv i tredje person: ”Inte är *hon* — stackars beskedliga hvardagsmänniska — någon författarinna! Ach nej, långt derifrån!”²⁵ Kopplingen mellan henne själv och *Cousinernas* tillkomst karakteriserar hon som ett rent misstag. Den ’verkliga’ författaren framställer Knorring som någon hon inte alls känner, men ändå vill lyckönska för Mallas beundran:

Hvad *hon* deremot, hon den *rätta*, den *sannskyldiga* — — hvad *hon* skulle vara smickrad af denna skrifvelse, och, ödmjuk och anspråkslös som hon troligen är, hvad skulle hon ej vara glad att finna sina händers verk, hvarom hon sjelf minst förmår dömma, dock troligen hafva något litet värde, efter de fallit aldrig så litet i smaken hos — — — — Malla Silfverstolpe!

Detta förslagna brev undertecknas kort och gott: ”Ödmjuka Tjenarinna (men ej Författarinna)”. Skribenten lyckas här både avleda uppmärksamheten från sitt skrivande och samtidigt trots allt tacka för berömmet, genom att smickra Malla Silfverstolpe för hennes goda smak.

Året därpå, 1840, mottar Knorring via en revisor Törners försorg, ett paket adresserat till ’förf. af Kusinerna’, innehållande väninnan Ulrika Widströms *Samlade Witterhetsförsök*. Men i tackbrevet till Törner förnekar Knorring återigen sitt författarskap och lovar att återsända gåvan ”så fort den sannskyldiga förf: — den *rätta egaren* uppenbarar sig.”²⁶

Även i breven till vapendragaren C. J. Lénström, som ständigt gav sin skyddsling välvilliga recensioner, framgår att Knorring utåt sett inte vill veta av några explicita kopplingar mellan henne själv och *Cousinernas* författare — vilken hon återigen, i koketterande ordalag, omtalar i tredje person. Hon finner, skriver hon, Lénströms brev ”till den grad artiga mot ’Förf. till Kusinerna’ — att jag för första gången finner mig befogad att blifva litet jalouse på denna lättfotade blåstrumpa, som ingen kan få rätt fatt uti, så snabbt slingrar hon sig undan, både det beröm och det tadel som slösas på henne, men som faller på mig — — — oförtjenta och ovärdiga!”²⁷

Uppenbart road ställer sig Knorring vid sidan av och reflekterar över sitt eget gäckande identitetsspel.²⁸ Och även om inviterna till den litterära parnassen ständigt avvisas, avslöjar hon samtidigt en illa maskerad förtjusning över att återigen, och dessutom så fördelaktigt, kopplas ihop med den framgångsrika författarinna hon inte fullt ut kan eller vill kännas vid. Det är möjligt att den aristokratiska friherrinnan helt enkelt inte ville förknippas med den framväxande marknad där aktörerna skrev för pengar. Men den defensiva framtoningen kan lika gärna tillskrivas den tidigare berörda, könsrollsbundna kvinnliga blygsamheten. Dessutom fungerar den uppenbarligen som en del i Knorrings eget spel med författarrollen, ett spel vars manus inte minst styrs av vem eller vilka som sitter i publiken. Under 1840-talet agerar hon visserligen mer öppet, men ägnar då istället för att förneka

sitt författarskap en hel del möda åt att förringa betydelsen av det, åtminstone i korrespondensen med litterära smakdomare som Lénström och C. A. Hagberg. Här hävdar hon envist att "hon anser och alltid ansett hela sitt *skrifveri* för en så liten bisak bredvid sitt ansvarsfulla kall af *maka, moder* och *husmoder*."²⁹ Detta samtidigt som de efter hand alltmer förtroliga breven till väninnan Malla Silfverstolpe avslöjar betydligt högre ambitioner.

Kan då denna lek med identitet, anonymitet och konstllhörighet betraktas som inslag i en mer övergripande taktik?³⁰ Låt oss, efter denna diskussion kring författarnamnet, gå vidare och granska *Cousinernas* förord.

Förordet

Förord.

"En ung författare i Sverige söker hos sin Recensent de råd, som bristen på tillfälle, att förut meddela sig åt litterära vänner, så ofta beröfvar honom; och hvilken brist, der den förefinnes, äfven torde vara den förnämsta gällande ursäkten för nybörjarens förtidiga framträdande."

Svenska Literatur-Föreningens Tidning,
1833, N:o 21, sid. 328. ³¹

Detta citat, som till sin karaktär snarast fungerar som ett motto, är efter titelbladet det första som möter läsaren av *Cousinernas* första upplaga. Citatet härör från en recension i 1830-talets mest inflytelserika svenska litteraturtidsskrift. Och när passagen flyttas från sin ursprungliga plats, in i ett nytt sammanhang – som entré till en roman – modifieras också budskapet.

Först och främst sker ett byte av *avsändare*. I den ursprungliga texten härör yttrandet från en recensent, som just i det här avsnittet för ett övergripande resonemang om förhållandet mellan kritiker och författare — och i samma andetag passar på att ge sitt studieobjekt en faderlig, lite mästrandande klapp på huvudet.

Men vem talar, och vem talas det om, i *Cousinernas* förord? I ursprungskällan, recensionen, råder det ju ingen tvekan. Artikeln föregås både av en rubrik med det recenserade verkets namn och avslutas dessutom med recensentens signatur. I romanens förord saknas däremot sådana upplysningar. Citattecknen och källangivelsen pekar visserligen tillbaka mot den ursprungliga avsändaren, *SLFT*, men här saknas recensionens referenser. Dessutom är det urklippta citatet placerat inte bara innanför *Cousinernas* pärmar, utan dessutom under rubriken 'förord' — just på den plats i verket som vanligtvis reserveras för författarens presentation av sitt eget arbete och dess intentioner.³² I detta förord borde det således vara romanens författare som talar.

Om vi antar att så verkligen är fallet, kan vi konstatera att denna författare, precis som recensenten i ursprungstexten, talar om 'En ung författare' osv. Men eftersom artikelns referenser saknas avses här inte någon annan, tredje person, utan just — författarfiguren. Den debutant originaltexten handlar om blir alltså,

satt i sitt nya sammanhang, *liktydig* med *Cousinernas* författarinstant vilken således, via ett citatlån av den typ vi stötte på i samband med brevkonceptet – talar om sig själv.

Men vad säger förordet? Även om ordalydelsen är exakt densamma som i *SLFT*-recensionen, sker även här en fundamental förskjutning. Lagt i munnen på *Cousinernas* 'författare' förvandlas det citat som i sin ursprungliga kontext var kopplat till ett litteraturkritiskt omdöme, till ett tal i egen sak — och ett ganska uppenbart försök att smickra och blidka kritikerna. Detta utdrag ur en mästrande men ändå välvillig recension av (som det verkar) en ung manlig debutant³³ viskar, satt i sitt nya sammanhang, fram en bön om ett lika mildt och positivt bemötande.

Cousinernas taktiska förord präglas alltså av underdånighet gentemot presumtiva kritiker. Men texten tycks samtidigt sträva efter att neutralisera eventuella invändningar, genom att utnyttja den ursprungliga recensionens upplysningar om författarens ungdom, bristande erfarenhet och avsaknad av litterära kontakter. Vi känner igen både framtoningen och tillvägagångssättet från det tidigare berörda brevutkastet till Hierta. Sett i det ljuset framstår *Cousinernas* förord som en ganska beräknande brasklapp. Med auktoriteter i ryggen och underdånigheten som vapen försöker avsändaren så att säga på förhand ta loven av eventuella klagomål.³⁴

Med detta förord fortsätter och förstärks också vad vi lite tillspetsat skulle kunna kalla Knorrings litterära könsbyte. Det är en ung *manlig* författare citatet ur *SLFT* aktualiserar, tillsammans med en faderlig recensent.³⁵ Eftersom recensionens referenser är bortskurna är denne anonyme, unge manlige debutant det enda vi har att förlita oss på. Vad valet och användningen av detta citat framför allt signalerar i sitt nya sammanhang är återigen en författare med dubbla syften. Som både vill understryka sin 'kvinnliga' obetydlighet och samtidigt vara i åtnjutande av den *auktorit* som endast en manlig författarpersona kan tillskansa sig.³⁶ För i detta förord, läst såsom jag föreslagit, ikläder sig *Cousinernas* författarinstant på sätt och vis en manlig roll — eller underlåter åtminstone återigen att avslöja sig som kvinna, kanske i hopp om att slippa särbehandlas av kritiken.

En snabb blick på förordet till Sophie von Knorrings tredje roman *Qvinnorna* (1836) kan illustrera hur könsmaskeraden fortsätter även i de följande verken, ett faktum som också öppnar för en ironisk läsart:

FÖRORD.

— — — "men han (författaren) tänker tillika för *högt* om konsten, för att tänka *något* om sig sjelf."

L — — M.

Svenska Literatur-Föreningens Tidning, 1835, N:o 42, Sid. 669. I en recension öfver *Vännerna*, af Författaren till *Cousinerna*.

Även *Qvinnornas* förord är alltså saxat ur *Svenska Literatur-föreningens Tidning* och den här gången är citatet hämtat ur tidskriftens recension av Knorrings egen närmast föregående roman *Vännerna* (1835). En enda urklippt mening följd av recensentens signatur. Med rubriken 'förord' och den detaljerade referensen ditsatt.

Själva citatet, om vi börjar med det, framstår som en tydlig blinkning åt recensenten, C. J. Lénström. Denne har uppenbarligen spelat författaren i händerna när han, som en av mycket få, till synes accepterat signalerna om en manlig författare bakom de anonymt publicerade *Cousinerna* och *Vännerna*.³⁷ Genom att lyfta fram just denna passage, vilken återigen framställer författaren som en *han*, kan författarinnan lägga ännu en ironisk gest till sitt alltmer intrikata könsrollspel.

Om vi förflyttar oss ner till den ditsatta referensen anas snart ytterligare en intressant funktion hos detta förord. *Qvinnornas* titelsida saknar nämligen det tillägg, 'af förf. till *Cousinerna*', som står på motsvarande plats i *Vännerna*. Därmed bryts den tydliga koppling till de båda tidigare verken av samma författare som hade kunnat förväntas. Men här griper istället förordet in som ett slags ställföreträdare för detta frånvarande tillägg. Referensen till recensionen i *SLFT*, där både *Cousinerna* och *Vännerna* nämns, signalerar ju, om än indirekt, ett samband mellan det nya verket och de föregående.³⁸

Här ser vi återigen hur paratextuella element och metafiktiva grepp bidrar till att problematisera och driva med författarrollen. Via en blick på ännu en paratextuell markör i *Cousinerna*, dess många motto, hoppas jag kunna fördjupa resonemanget.

Mottona

derför nödgas man taga sina exempel bland 'herrarne'. (Knorring, *Förhoppningar* 1843)

Redan en snabb genomläsning av *Cousinerna* avslöjar ett ovanligt frekvent bruk av motto. Samtliga 51 kapitel inleds med varsitt, dessutom har romanens tre delar ett övergripande, återkommande motto på titelsidan. Att det tidiga 1800-talets skrivande kvinnor hade en särskild förkärlek för detta bruk är knappast förvånande. Mottot blev ett ofta anlitat medel att signalera beläsenhet och skänka romanerna större intellektuell och moralisk tyngd.³⁹

Det manuskript till *Cousinerna*, som förvaras bland Knorrings efterlämnade papper på universitetsbiblioteket i Uppsala, avslöjar att romanens motto är skrivna på lösa, avrivna lappar, med samma handstil men med olika bläck/penna och varierande papperstyper.⁴⁰ Detta indikerar att valet och nedtecknandet av dem skett vid annat tillfälle än renskrivningen av övrig romantext. *Cousinernas* motto fyller såvitt jag kan bedöma främst två funktioner. Dels karakteriserar de eller korresponderar på mer eller mindre uppenbara sätt med den efterföljande texten. Oftast på en motivisk nivå, som t. ex. när avslutningen av den stora släkträffen i romanens andra del förebådas med en byronsk strof, "Fare thee well, and if for

ever, / Still for ever fare thee well!" (*Cousinerna* 2:83).⁴¹ Men dessa inslag talar också i egen sak. Och det är som en separat, fristående samling texter jag vill diskutera *Cousinernas* motto här.

Nils Erik Wallen påpekar i sin bok om Knorrings plats i den samtida litterära miljön att det 60-tal författare som på olika sätt aktualiseras i romanen kan ge värdefull information om vad författarinnan läste och inspirerades av åren kring debuten. Både Wallen och den tidigare biografen Barbro Nelson tillhandahåller, tillsammans med Knorrings egna dagboksanteckningar, betydelsefulla upplysningar i den vägen.⁴² Men här vill jag snarare betrakta dessa omnämmanden från en annan utgångspunkt, som del i den övergripande taktik jag försöker följa. Huruvida Knorring själv de facto läst all den litteratur motto och romantext aktualiserar är inte särskilt relevant i detta sammanhang. Det avgörande är snarare vilken litteratur texten visar fram. Istället för en redovisning av författarens personliga favoritlektyr handlar det således om i vilken litterär miljö verket placerar sig. Och här är det intressanta heller inte så mycket vad mottoerna faktiskt 'säger', som varifrån de är hämtade.⁴³

Cousinernas många motto aktualiserar frågor om både genre och genus. Poesin dominerar och det stora flertalet av de citerade verken är skrivna av manliga författare. Tysk, fransk och svensk litteratur anlitas betydligt oftare än engelsk. Tegnér citeras mest (5), tätt följd av Goethe (4), Byron och Amalia von Imhoff (3, samma citat). Jean Paul, de la Motte Fouqué, Schiller, Voltaire och Nicander har alla fått bidra med två motto vardera.⁴⁴ Flera av dessa författare, plus en rad andra, aktualiseras dessutom på andra sätt i romanen, via inströdda citat, noter och olika typer av implicita anspelningar.

Cousinernas motto hör främst från tre områden: Sturm und Drang-litteratur, kontinental roman och svensk romantisk poesi. Den historiska romanen, som fick sitt stora svenska genombrott på 1820-talet, aktualiseras också, medan familjeromanen däremot är osynlig. Här får exempelvis den engelska tradition av 'domestic novels' som är så tydlig i ett verk som Bremers *Familjen H**** inget genomslag.⁴⁵

Flertalet motto är återgivna på originalspråk. Mme de Staël och Voltaire återges således på franska, liksom det Picard-citat som utgör romanens övergripande motto.⁴⁶ Goethe, Schiller och Amalia v. Imhoff återges i tyskt original, medan avsnitten ur Jean Pauls *Titan* återges i svensk översättning. Byron citeras på engelska men Scott på svenska. Valet av språk är naturligtvis beroende av vad som fanns översatt och vilka utgåvor Knorring själv hade tillgång till.⁴⁷ Men liksom tidigare kan även en vilja att signalera bildning och hemvist i en viss kulturell, klass- och könsmässig kontext vara styrande. Sedda utifrån det perspektivet utgör *Cousinernas* samlade motto vad vi med Genette skulle kunna kalla ett intellektuellt lösenord.⁴⁸

Men låt oss nu följa ivern att citera och på annat sätt aktualisera litteratur ett stycke till, genom några prov på hur fenomenet kommer till uttryck i själva romantexten.

'Citationsfeber' — metafiktionsmetoder

hans citationsfeber var då ännu någonting för mig både nytt och behagligt (*Cousinerna* 1:74)

1830-talets svenska litterära debatt pågår, som bland andra Kurt Aspelin påpekat, i en miljö där genregränserna flyter, inte minst mellan den nyvaknade dagstidningskritiken och den nya prosan.⁴⁹ Kritikerna utnyttjar ofta litterära grepp i sina recensioner samtidigt som romanförfattarna gärna agerar förtäckta kritiker i sina verk.⁵⁰ Metoden att 'krydda' framställningen med metafiktiva grepp och fiktiva diskussioner kring skönlitteratur blomstrar, så till den grad att kritikern J. P. Theorell i sin recension av Knorrings *Vännerna* finner sig föranledd att "göra läsaren uppmärksam på" det allmänt rådande oskicket att, som han uttrycker det, "anställa en estetisk disputationsakt, som inkastas utan all synlig anledning."⁵¹

Romandiskussionerna i *Cousinerna* är synbarligen löst påhängda och framträder främst i form av små digressioner eller inströdda citat och fotnoter. De litterära anspelningarna framstår snarast som rekvisita. Men dessa till synes överflödiga och ytliga inslag kan innehålla intressanta nycklar. Både till tidens sätt att diskutera romangenren, men också till det enskilda verkets lansering av litterära preferenser och antipatier. I Sophie von Knorrings fall framgår dessutom att de egna romanerna på olika sätt lyfter fram och aktualiserar *varandra* i ett metafiktivt spel som sträcker sig långt utanför *Cousinerna*.⁵²

Efter dessa paratextuella nedslag har det så blivit dags att undersöka hur de litterära anspelningarna yttrar sig i *Cousinernas* romantext. Hur fungerar sådana inslag i förhållande till de positioneringar och mystifieringar vi tidigare stött på i författarnamn, förord och motton?

III. TEXTEN

'Citationsfeber' 1 — citatet på ytan

Till en ganska yttlig och löst påhängd variant av litterära anspelningar i *Cousinerna* hör exempelvis karaktären Berthas beskrivning av Baron Örnghjelm som "en verklig Roquairol", ett påstående som preciseras längst ner på sidan i en saklig not lydande: "En person i Jean Paul's Titan." (*Cousinerna* 1:51). När fröken Rosina i ett brev till Amalia kallar sig Fenella, följer på samma sätt en not som förklarar att detta är "En person i Walter Scotts: Peveril af Fjället." (2:105)

Flertalet av dessa korta omnämmanden tycks i förstone ha en redovisande karaktär; sedda sammantaget bidrar de på samma sätt som mottona till att signalera verkets kulturella hemvist. Inbyggt i dessa litterära aktualiseringar anas också en inbjudan till läsaren, även om samförståndet präglas av exklusivitet. I exemplen ovan ingår ju de litterära associationerna som en viktig del i karaktärsteckningen. För den läsare som inte är bekant med exempelvis Scotts *Peveril of the Peak* säger

det sakliga men opreciserade nämnandet av Fenella ingenting ytterligare om Rosina i *Cousinerna*.

Romanens tätt utplacerade litterära allusioner förutsätter en viss grad av beläsenhet, gemensamma litterära preferenser och likartade läsupplevelser. Där en roman som Fredrika Bremers *Familjen H**** pedagogiskt leder läsaren i de litterära associationsbanorna och därigenom bjuder in henne i en brett definierad, familjär värdegemenskap⁵⁵ — tycks *Cousinerna* i högre grad rikta in sig på en litterärt bevandrad och framför allt språkligt kunnig sällskapsläsare, van vid de högre klassernas typiska salongskonversation.

'Citationsfeber' 2 — flirten och den förläste älskaren

På romanens handlingsplan inramas den obligatoriska, och i det här fallet mycket tragiska kärlekshistorien, av ideliga litterära alluderingsar. I det förtroliga samtal som upptar större delen av *Cousinernas* första häfte avslöjar plötsligt den nyförlovade Amalia en oerhörd hemlighet för sin kusin Bertha. Hon har varit förälskad tidigare, och inte bara en gång, utan fem. Med hjälp av en stor portion ironi och ena handens fingrar som narrativa hållpunkter räknar hon i tur och ordning upp föremålen. Och kring hennes berättelse aktualiseras ständigt litteratur. Via citat och anspelningar uppnås ett spel med både erotiska och komiska inslag.

Till den senare kategorin hör Berthas missnöje över att Amalia i hennes tycke dröjer alltför länge vid tredje fingret och dess föremål, Baron Örnghjelm. Väninnan klagar skojfriskt på bristande berättarteknik: "Nej, Amalia! — sade Bertha, halfskrattande — Om du gör dylika parenteser och episoder, värre än Jean Paul och Fielding, så lägger jag mig rent utaf." (*Cousinerna* 1:43)

Amalias återberättande av en intrikat, litterärt laddad balkonversation mellan henne själv och samme Örnghjelm har en klart erotisk anstrykning. På Baronens fråga om den gemensamma valsen behagat henne svarar Amalia glatt: "Jo, den var god." Varpå Baronens genast replikerar: "Nu må mitt hjerta brista [...] Men hvad vals beträffar, blir det icke *den eviga, den sista*, ty vi skola valsa ofta, eller huru, *lilla Fröken*?" (1:47) Att Amalia vid det här laget rodnar djupt förstår den som är bekant med Nicanders göticistiska tragedi *Runesvärdet*, som den unga, naiva Amalia ofrivilligt råkat aktualisera — något som den amoröse baronen är fräck nog att utnyttja.

Betydligt mer komiskt än erotiskt blir det när Amalias historia så småningom närmar sig den femte och sista förälskelsen. Under sjöresan på väg till det stora släktkalaset på Svansjö får den litterärt intresserade unga fröken plötsligt syn på en ivrigt läsande ung man:

[...] något phantastiskt klädd, vårdslöst liggande på salonstaket, med en lorgnette betraktande än stränderna, än himmelen, och sagta rörande läpparna. Som han såg bra ut, ehuru blek och ytterst fin, liten och spenslig, föreföll detta icke så fånigt, som det nu låter; tvärtom, främlingen drog ovillkorligt till sig min uppmärksamhet. (1:66f)

Trots det lätta löjet håller Amalia spänningen vid liv inför den förväntansfulla Bertha (och läsaren). Hon beskriver sin storögda, naiva beundran inför denne främling, en greve Boden som raskt deklamerar ”*var förbi och fort verkställde bli*” ur ett av Amalias favoritverk, Byrons *Corsar*. (1:67) – och som ”läst allt, sett mycket och mindes, till och med hvad han endast flygtigt sett eller hört.”

Såväl Bertha som läsaren får därefter stå ut med det ena Boden-citatet efter det andra. Men i samma takt som hjältestatusen börjar falla och Amalias fascination avtar blir också (de citerade) citaten av en allt lägre kvalitet, så att de misskrediterar inte bara grevens älskarstatus, utan också försinkar Amalias berättelse — varför hon till sist lovar att ”aldrig mer anföra någon av Bodens citationer, utan endast anmärka, när de egde rum, i tid och otid.” (1:77)

Bertha väntar spämt på att Amalia öppet ska uttala den femte förälskelsen. Efter en rad stegradt komiska utvecklingar gör hon det också. Men istället för den veke, poetiske greven förälskar hon sig hastigt och lustigt i hans raka motsats, den handlingskraftige löjtnanten Carlowitz.

Den presumtive poetiske älskaren når sin slutliga diskvalificering när Amalia berättar om ett hemskt åskväder, där Boden citerat ”långt och vackert öfver åskan af Byron eller Thomas Moore, dock med så äkta ren Engelsk accent, att ingen förstod ett ord.” (1:102) Kanske får det betraktas som en ödets ironi att den förlöjligade, förläste greven och romanen *Cousinerna* tycks drabbad av samma sjuka — en närmast ohejdad ’citationsfeber’.⁵⁵

’Citationsfeber’ 3 — scottomani och ’recensionsifver’

Jag vet icke rätt, huru jag hufvudstupa råkat in i denna recensionsifver, hvilken egentligen just icke tillhör vårt skrå [...]. (*Cousinerna* III:39)

Även inom fiktionens ram utgör således litteratur ett hett samtalsämne. Särskilt intresse ägnas åt samtidens populära historiska berättelse.⁵⁶ Redan i det tidigare åberopade brevkonceptet till Hierta framgår tydligt att *Cousinernas* författare vill särskilja sitt eget verk främst från den rådande massproduktionen inom den historiska prosagenren, den så kallade scottomanin (efter Sir Walter Scott). I detta verk erbjuds, raljerar brevskrivaren, ”ej en gång en stöfvel – af forntida hjeltar och historiska personer”, utan ”endast en målning af oss – sådana vi nu äro [...]” Och även om den litteraturintresserade karaktären Carl S uttrycker sitt gillande av bland andra Scott och Cooper, utsätts epigonerna för flera råsopar i texten. Särskilt njuggt behandlas Knorrings svenska konkurrent fröken R***, Amalia von Strussenfelt. I en av berättarinstansens många inbrytningar beskylls hennes historiska berättelser bland annat för alltför grovt tillyxade och övertydliga kark-tärer.⁵⁷

Den svärmande, citatbenägne greve Boden har för övrigt en lika komiskt färgad kvinnlig motsvarighet i *Cousinernas* andra häfte. Fröken Anastasia är en ’half-

gammal fruntimmersfigur' som kryddar salongskonversationen med om ytlig bildning vittnande katalogartade expertkommentarer kring 'fortiden' – och som fascinerar uteslående av Mellins historiska novell *Blomman på Kinnekulle*.⁵⁸ Det mest intressanta med Anastasia är emellertid inte att hon ständigt talar om historia och historiska romaner, utan snarare att hon oupphörligt talar *som* en historisk roman, dessutom av sämsta sort. Ett belysande exempel återfinns i avsnittet om den stora balen på Ulfsborg, där Anastasia tar tillfället i akt att uttrycka sin stora beundran inför släkten von Löwensterns vackra släktegendom:

Jag, för min del, jag, som endast några få korta episoder af mitt lif andats på denna det gamla vördnadsbjudande Ulfsborgs minnesvärda jord, jag kan dock aldrig utan förvåning och en ovillkorlig beundran se dessa Götiska torn, denna dörme, dessa Jon – nej, Dor – nej, Korinthiska pelare, dessa balustrader, dessa arcader, dessa architraver, dessa konstproducter, kanske af en Raphael, en Guido Reni, en Rubens, dessa trophéer, all denna sculptur, dessa bas-reliefs och haut-reliefs, dessa alfresco-målningar på de gamla gobelinstapeterna, dessa höga, luftiga rum, dessa hvälfda vestibuler, och slutligen dessa härliga minnen af en väldig kämpasläkt, jag menar alla dessa ovärderliga portraiter, hvilkas blotta åsyn måste höja och uppelda modet, förädla själen och tända äregingheten, hos en af dess värdiga ättlingar. (2:47)

Genom denna svulstiga utgjutelse parodieras den lågkvalitativa, massproducerade historiska berättelsens stilmedel, inte minst dess närmast tvångsartade och ytliga redovisningar av ändlösa detaljer.

Samma typ av kritik dyker upp i *Cousinernas* tredje del, i ett brev adresserat till hjälten Axel, i vilket det fullkomligt excelleras i litterära anspelningar. Avsändaren är Axels bästa vän och kollega i det militära, Baron Carl S, vilken välkomnar sin vän till huvudstaden och passar på att informera om nyheter i den litterära vägen. Med stor skepsis och väl anlagd kännarmin kommenteras den senaste tidens "rage att skriva historiska romaner, historiska noveller, historiskt nonsens, der ofta ingenting historiskt finns, mer än namnen [...]" (3:38) Genren har visserligen, tillstår Carl, sina mästare⁵⁹ som kan teckna karaktärer och komma 'sanningen' närmare än alla de, icke namngivna, som bara tråkar ut läsaren med "skildringen af kjolar, kåpor, riddaredrägter och födoämnen."⁶⁰

Mitt uppe i denna utläggning gör Carl plötsligt halt och frågar sig hur han, som är militär, "hufvudstupa råkat in i denna recensionsifver". Något som snart får sin förklaring, när resonemanget raskt förs vidare, först till litteraturkritiken och därpå till ett tidigare icke berört ämne, nämligen Carls eget skrivande:

Jag har i detta afseende icke den ringaste egenkärlek, det vet du af gammalt, allt sedan jag på Carlberg började lappa ihop mina romaner och noveller, af hvilka samteliga jag nu gjort en stor *auto-dafé* och blott gömt en enda, som jag drog slumpvis ur lågorna, för ro skull. Den kunde få till titel: *Cousinerna*, och jag hade god lust att kasta ut den i världen (dock under anonymens tätaste slöja), för att af andra få bekräftelse på mitt eget omdöme om densamma: att den nämligen rätt inte har något värde; att der finnes ingen plan, ännu mindre någon intrigue; att inga characterer äro genomförda, endast ebaucherade; att der pratas mycket och företages litet; att den inte på minsta sätt är genomträngd af författarens nuvarande åsigt, utan endast ett ungdomsförsök. Och ändå är *det hela* volumineust! (dåliga tecken) och eger just

samma *fel*, som jag hos andra så ofta klandrat! Och ändå utan den *förtjensten*, att i ringaste måtto vara historiskt, bara alldagliga scener ur nutiden, sådana man ser dem öfver allt; och det enda nöje, den kanske kommer att skänka *någon*, så blir det åt *mig sjelf*, som, i mitt härliga convolut av anonymitet, får lemna bidrag till det oblida omdöme, som säkert nog kommer att möta mina arma *Cousiner* på deras *resa från hemmet*, i blått eller grönt, rödt eller gult omslag.” (*Cousinerna* 3:40f.)⁶¹

På samma sätt som i Cederborghs *Uno von Trasenberg* eller Almqvists *Amorina* utgör detta parti ett slags *mise en abyme* eller en ’kinesisk ask’, där det verk vi har framför oss plötsligt aktualiseras innanför dess egna ramar.⁶² Här framträder den fiktive Carl, helt i enlighet med den romantiska ironiens typiskt tvetydiga anda, plötsligt som författare till den bok vi just läser.⁶³ Därmed återupplivas också det identitets- och maskspel vår tidigare diskussion kring anonymiteten och förordet uppmärksammat. Den unge, manlige författardebutant som tidigare förebådats i förordet materialiserar sig nu även i själva romantexten. Och han utnämner sig alltså inte bara till *Cousinernas* författare, utan passar också på att recensera såväl ’författarkollegor’, kritiker som sin ’egen’ roman⁶⁴ — och spekulerar dessutom, skämtsamt men också en smula ängsligt, kring dess framtida mottagande — genom några självvironiska lån ur den samtida litteraturkritiska diskursens standardarsenal.

Sammanfattning

Som ett tecken på hennes författarambition får man väl också tolka hennes något jäktade bruk av litterära citat och anspelningar [...].

Citatet är hämtat ur Börje Räftegårds inledning till Sophie von Knorrings postumt utgivna *Resa omkring Vettern* 1832, men beskrivningen ter sig lika giltig för debutromanen *Cousinerna*.⁶⁵ Verket präglas av ett ständigt sökande efter auktoritet och låter ana en författare med prestationsångest, en nybörjare som vill ta plats på den litterära parnassen utan att fördenskull riskera sitt rykte och sin ’kvinnlighet’. Författarinnan döljer sig bakom en könsneutral signatur och romanens förord lanserar en manlig avsändare, en ung debutant som försöker framhäva sig själv genom att smickra kritikerna. Kapitlen inleds med motto, mestadels hämtade från manliga författare och ofta återgivna på originalspråk — och själva romantexten är fylld av insprängda citat och litterära anspelningar. Dessutom framträder, i *Cousinernas* avslutande del, en fiktiv manlig författare, som kommenterar såväl samtidens litterära debatt som sin egen skapelse, det verk vi just läser, och bakom vars mask vi nu kan ana en i flera lager förklädd Sophie von Knorring.

Författaridentitetens problematik innebär, kan vi således konstatera, inte bara en komplikation. Den är snarare något Knorring skickligt utnyttjar och vänder till sin egen fördel. Genom *Cousinernas* självbespeglade förord, de vittra citaten, de talrika mottoerna och framför allt mystifikationerna kring anonymitet och författarroll, kan hon både understryka sin litterära beläsenhet, varudeklarerar sitt verk och i

förlängningen dessutom marknadsföra såväl sin roman som – den egna personen.

Inom fiktionens ram är det visserligen främst män som läser, reciterar — och skriver romaner. Men den kvinnliga huvudpersonen Amalia ägnar sig, och det förtjänar att påpekas, åt något ganska utmanande när hon 'recenserar' sina fem förälskelser och ger den mest citatbenägna av dem korgen. Genom sådana inskott i den ständigt pågående manliga maskeraden talar *Cousinerna* och dess författare med dubbla röster. Det vi hör i romanen är till syvende og sidst "the voice of a woman writing in the name and company of men."⁶

NOTER

¹ Annons i *Aftonbladet* 5 december 1834.

² Fredrika Bremer debuterade med första häftet av *Teckningar utur hvardagslifvet* 1828. *Teckningar* 2-3 1830-31 innehöll bland annat debutomanen *Familjen H****. Några månader före *Cousinernas* publicering utkom dessutom *Presidentens döttrar* (1834).

³ Sophie von Knorring (osign.), "Epistel till Kusinernas Hrr Recensenter", *Aftonbladet* 13 juli 1835. Som vi ser i citatet är antagandet om *Cousinernas* författare som en kvinna bara hypotetisk och närmare än så här kommer svarsartikeln aldrig till ett avslöjande av författarens kön.

⁴ I sin osignerade recension i *Afton-Tidningen* 6 februari 1835 förutsätter Nils Arfwidsson en kvinnlig författare bakom verket och hävdar dessutom att den moraliska bedömningsgrunden just därför måste vara en annan. Det förkastliga med *Cousinerna* är författarinnans insikter i männens felsteg, vilka enligt Arfwidsson gör att man "nästan blyges å hennes vägnar, till och med när man sjelf är karl [...]" Samma könsstyrda argumentation präglar den av signaturen H insända skönlitterära pastischen "Kusinerna (Sann händelse)" i *Aftonbladet* 31 mars. Hjältinnan Emili blir sjuk efter att alltför ivrigt ha läst – *Cousinerna* och den tillkallade läkaren (som uttrycker sig förvillande likt en litteraturkritiker) varnar för dylik lektyr. *Cousinerna* är, hävdar han, "säkerligen skriven af fruntimmer, ehuru på flera ställen röja sig spåren af karlhänder." Också *Aftonbladets* egen recensent J. P. Theorell (osign., 10 juli) förutsätter en kvinnlig författare, men den imponerande språkbehandlingen får honom att ana en hjälpande manlig hand: "Att en karl varit med i rådet – eller åtminstone korrigerat – i afseende på språket, synes genast", skriver han bland annat.

⁵ Hos Gérard Genette innebär paratexten en förbindelselänk mellan utom- och inomtextligt, verk och läsare, genom vilken texten kan realiserars och presenteras som bok och därmed skapa olika typer av läsarförväntningar. I den 'odefinierade zon' som paratexten utgör återfinns både företeelser som rör den rent 'faktiska' boken; bokomslag, titlar, förord, fotnoter etc. (peritext) – men också utanförhängande fenomen (epitext), som recensioner och andra offentliga reaktioner, författarens korrespondens, dagboksanteckningar etc. Dessutom ingår faktorer som kön, ålder, etnisk- och klassmässig tillhörighet. Någon fast gräns för denna 'yttre' del av paratexten finns inte, menar Genette: "[...] in principle, every context serves as a paratext." Se förf.s *Paratexts. Thresholds of Interpretation*, Cambridge University Press 1997 (Seuil, Paris 1987), s. 1f, 8.

⁶ Brevmottagaren är visserligen inte namngiven, men det tycks röra sig om Hierta, till vilken Knorring först sände sitt manuskript. Se även Barbro Nelson, *Sophie von Knorring. En svensk romanförfattarinna*

liv och dikt, Stockholm 1927, s. 166f och Nils Erik Wallen, *Sophie von Knorring och samhället. Studier över en svensk författarinna och hennes ställning i samtiden*, Helsingfors 1962, s. 40.

⁷ UUB, Sophie von Knorrings efterlämnade papper, kapsel 7, "brevkoncept till Hierta".

⁸ Termerna (på franska theme och rheme) är hämtade från lingvistik. Tematiska är alltså "the titles that in any way at all indicate the 'subject matter'". Rematiska titlar syftar snarare till "the work itself", där "mentioning its form or its genre" utgör de vanligaste av flera möjliga alternativ. Se Genette, *Paratexts*, s. 78.

⁹ Enligt Barbro Nelsons biografi torde detta brevtkast utgöra ett tillägg till ett tidigare Mannerheimbrev skrivet i början av september 1833. Se *Sophie von Knorring*, s. 172.

¹⁰ Beteckningen 'roman' är visserligen vanlig i decenniets litterära diskussion, men den saknas på verkens titelsidor och orsaken får sökas i genrens ännu så länge osäkra status. Se exempelvis Kurt Aspelin, *Poesi och verklighet II. 1830-talets liberala litteraturkritik och den borgerliga realismens problem*, Stockholm 1977, s. 211.

¹¹ Tillägget 'Svenskt original' används för övrigt i annonseringen av *Cousinerna* i Stockholmspressen strax före jul 1834.

¹² Bremers *Teckningar utur hvardagslifvet* följs snart av flera verk med liknande undertitlar. 1831 kom både *Teckningar utur helgdagslifvet* och *Skämtsamma rhapsodier utur hvardagslifvet ut i Sverige*. Under de följande åren märks titlar som *Scener ur Student-lifvet*, *Försök till Teckningar ur Hvardagslifvet* osv.

¹³ Knorrings dagböcker (UUB, "dagboksalmånader 1822-1847", kapsel 1) avslöjar att författarinns egna läsvanor ligger långt från detta ideal. I den postumt utgivna reseskildringen *Resa omkring Vettern 1832* återfinns dessutom Knorrings första kritiska uttalande om Fredrika Bremer och de, som hon skriver, "utsuddade Teckningarna ur vardagslivet" (s. 16). Även i romanerna finns flera kritiska anspelningar, exempelvis i *Vännernas* "Postscriptum", del III s. 90f., i *Axel* I s. 101, *Stånds-paralleler* I s. 85, förordet till *Förhoppningar* I, s. xf., 1 etc.

¹⁴ Jane Spencer urskiljer i sin studie om den kvinnliga engelska 1700-talsromanen ett paradoxalt spel där vägen mot erkännande och berömmelse i hög grad handlar om att framstå som anspråkslös (exempelvis genom återkommande försäkningar om att skrivandet inte inverkar menligt på hushållsarbetet). Det logiska resultatet av denna betoning på blygsamhet blir, konstaterar Spencer, att den kvinna som påstår sig undvika berömmelse beundras — "rewarded with the very praise she shuns." Se förf.s. *The Rise of the Woman Novelist. From Aphra Behn to Jane Austen*, Basil Blackwell Oxford 1986, s. 84.

¹⁵ Romanerna näst efter *Vännerna* benämns i tur och ordning *Qvinnorna* (1836), *Axel*, 'af författaren till *Cousinerna*' (1836), *Illusionerna* (1836), samt *Ståndsparalleler*. 'Tecknade af författaren till *Cousinerna*' (1838).

¹⁶ Dessutom är förordet undertecknat 'ödmjuka författarinnan'. Se Waldemar Klein, första upplagan, utgiven på N. H. Thomsons förlag, Stockholm 1838, s. vii. Uppföljaren, *Representanten* (1839), benämns på titelsidan 'Svenskt original, af förf. till Waldemar Klein' och nästa roman *Gustaf Lindorm* (1839), har tillägget 'Svenskt original, af förf. till W Klein och Representanten'. Att de följande romanerna innehåller det könsneutrala 'förf.' på titelbladet har ingen större betydelse här, eftersom Flygare-Carlén redan vid debuten lanserats som kvinnlig författare.

¹⁷ Bremers förord fullkomligt dryper av spelad blygsamhet (som när texten ber om "Publikens öfverseende mildhet" inför "så väl denna lilla bok, som dess lilla Författarinna.") men andas också ett visst mått av självironi i och med att denna blygsamhet kommenteras och fastställs som en obligatorisk ingrediens i förordsgenrens konventioner.

¹⁸ "Det var alltså inte nog med att friherrinnan Knorring vägrade att röja sitt namn, hon ville också dölja sitt kön", konstaterar Fredrik Böök i sin uppsats om Knorring i *Fem porträtt. Essayer av Fredrik Böök, Stockholm 1929*, s. 130.

¹⁹ I det långa förordet till *Förhoppningar*, 'af författarinnan till *Cousinerna*', Jönköping 1843, ixf., påpekas att förändringen beror på omgivningens "önskan eller quasi-befallning att hädanefter aflägga vår pseudonyme af 'författare' [...] etc.

²⁰ Susan Sniader Lanser, *Fictions of Authority. Women Writers and Narrative Voice*, Cornell University Press Ithaca and London 1992, s. 63.

²¹ Se exempelvis Genette, *Paratexts*, s. 43. Genette kallar detta tillvägagångssätt, som snabbt blev en flitigt brukad marknadsföringsstrategi under 1800-talet för *the Austen-Scott formula*, efter de författare som först satte det i system. *Ibid.* s. 45.

²² Särskiljandet av det kvinnliga är, som medicinhistorikern Thomas Laqueur visar, djupt rotat i den västerländska vetenskapstraditionen. "Sedan 1700-talet har det dominerande, fast på inget vis universella, synsättet varit att det finns två fasta, ojämförbara, motsatta kön och att mäns och kvinnors politiska, eko-

nomiska och kulturella liv, deras könsroller, på något sätt grundar sig på dessa 'fakta'." Se förfs. *Om könsens uppkomst. Hur kroppen blev kvinnlig och manlig*, Stockholm/Stehag 1994 (*Making Sex. Body and Gender from the Greeks to Freud*, Harvard University Press 1992), s. 19. Jane Spencer preciserar detta litteraturhistoriskt: "Women were defined by their sexuality: and so were women writers. A woman's writing and her life tended to be judged together on the same terms. The woman novelist's sexual behaviour was as much a subject for concern as her heroine's." Se förfs. *The Rise of the Woman Novelist*, s. 32.

²³ Sophie von Knorrings dagbok 7 januari 1835 UUB, kapsel 1. Under arbetet med romanen läste Knorring dessutom högt för sina systrar. Se även "Mina minnen", Knorrings postumt utgivna självbiografi, *Aftonbladet* 5 januari 1861.

²⁴ "Friherrinnan Knorring har åter meddelat oss ett arbete" etc. Se C. J. Lénström (osign.), "Tante Lisbeths Nittonde Testamente. Novell", recension i *Eos* 1839:12.

²⁵ Brev till Malla Silfverstolpe daterat den 5 mars 1839, citerat ur Nelson, *Sophie von Knorring*, s. 349.

²⁶ Brev till J. M. Törner daterat den 5 december 1840, citerat ur Nelson, *Sophie von Knorring*, s. 303.

²⁷ Brev till C. J. Lénström daterat den 17 februari 1841, citerat ur Nelson, *Sophie von Knorring*, s. 312.

²⁸ Ingeborg Nordin Hennel har kommenterat Knorrings ambivalenta sätt att iscensätta sig som författare i artikeln "Lef i inbildningen. Om Sophie von Knorring (1797-1848)", *Allt om Böcker* nr. 2 1994, s. 14-18.

²⁹ Brev till C. A. Hagberg daterat den 24 mars 1844, citerat ur Nelson, *Sophie von Knorring*, s. 430.

³⁰ Med 'taktik' avses här ett individuellt agerande satt i relation till strukturella företeelser som genrekonventioner, oskrivna sociala och klassmässiga regler, könsrollsmönster, kulturellt klimat och – framför allt – makt. Den franske kultursociologen Michel de Certeau definierar taktik som den motmakt makts underordnade kan ta till istället för en strategi. Genom improviserad list kan den till synes maktlösa inrätta sig både inom och utom makten och lära sig manövrera "på fientligt territorium". Se Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, vol 1, Berkeley University of California Press 1984, s. 36f.

³¹ Passagen (förutom rubriken 'Förord') är hämtad ur en recension av Jon Engströms anonymt publicerade roman Förbundsbröderna, en Romantisk Berättelse om Wermland. 'Dichtung und Wahrheit'. Artikeln är signerad M—n, se Svenska Litteratur-föreningens Tidning 1833:21, s. 328.

³² "Thus the beginnings (and possibly the endings) of texts are where one must seek these statements in which the author presents, and sometimes comments on, his work." Se Genettes kapitel om förord, *Paratexts*, s. 163f.

³³ Det är värt att notera att den anonymt publicerade Förbundsbröderna också innehåller ett förord där författarinstanten lanserar sig som man. Romanen har, står det bland annat, tillkommit "i följd af de statistiska forskningar, som en längre tid sysselsatt Förf. och varit föremål för hans resor." Citerat ur *SLFT* 1833:21, s. 328.

³⁴ Detta paradoxala sätt att framhålla sig själv genom att till synes snarast förringa berör också Genette, se *Paratexts*, s. 208.

³⁵ Sophie von Knorring är 37 år gammal när hon debuterar med *Cousinerna* år 1834

³⁶ Susan Sniader Lanser påpekar hur 'manlig' heterodiegetisk berättarröst, manlig författarpersona liksom manlig pseudonym utgjorde vanliga metoder för skrivande kvinnor att försöka skänka sina verk 'manlig' auktoritet och intellektuell trovärdighet, men också för att slippa bedömas annorlunda just som kvinnor. Se förfs. *Fictions of Authority*, s. 18, 88.

³⁷ C. J. Lénström (sign. L-M.), recension av *Vännerna*, *Svenska Litteratur-föreningens Tidning* nr. 42, 21 oktober 1835 (min parentes och kurs.). Att Lénströms betraktar eller åtminstone behandlar *Cousinerna* och *Vännerna* som skrivna av en manlig författare blir bland annat tydlig i de berömmande jämförelserna med 'Tecknarinnan', Fredrika Bremer: "Äfwen såsom författare till 'Vännerna' är han och förblifwer näst 'Teckningarnes' berömda författarinna, den förhoppningsfullaste af alla Sweriges romandiktare."

³⁸ Ytterligare en sådan koppling återfinns för övrigt i själva romantexten, när sällskapet på Alviken börjar diskutera *Cousinerna* och *Vännerna*. Se *Qvinnorna* III:93-98.

Knorring fortsätter för övrigt att utnyttja och leka med förordsgenren även i senare romaner. Förordet till *Förhoppningar* (1843), för att ta ett exempel, nyttjas bland annat för en genomgång av hur författarinns tidigare böcker missförstås av kritikerna. Dessutom avlägger Knorring här officiellt sin tidigare "pseudonyme af 'författare'", för att "enligt sanningen och verkligheten" framträda som författarinna. I det långa 'för-ord' som inleder *Torparen och hans omgifning* från samma år, diskuterar Knorring nödvändigheten av just förord. Ett verk utan sådant skapar, hävdar hon, samma osäkerhet som en herre presenterad utan titel. Genom att därefter framställa sig själv som uppvuxen på landsbygden "omgifven af en stor tjenstfolkspersonal" och i tät kontakt "med sjelfva landtfolket", lyckas Knorring både specificera sin klasstillhörighet och samtidigt argumentera för sin kompetens när det gäller att skildra allmogens liv.

³⁹ Sniader Lanser, *Fictions of Authority*, s. 98.

⁴⁰ UUB, Sophie von Knorrings efterlämnade papper, "egna manuskript", kapsel 3.

Enligt Genette kan mottot oftast tillskrivas verkets författare, men de kan lika gärna härröra från en 'imagined author' eller från någon av romanens karaktärer etc. Se *Paratexts*, s. 155f.

⁴¹ Flera av *Cousinernas* mottot återanvänds i senare Knorringsromaner, den nyss nämnda byronstrofen avslutar till exempel romanen *Qvinnorna*, 3:108.

⁴² Se Nelson, *Sophie von Knorring*, särskilt s. 196-201 och Wallen, *Sophie von Knorring och samhället*, särskilt s. 47-55. I sina dagboksanteckningar har Sophie von Knorrings tydligt redovisat vad som lästes och diskuterades i det västgötska salongslivet. I juni 1822 deklamerades Tegnér's *Axel*, samme författares *Frithiofs saga* lästes högt i maj 1823 (dikter publicerade i *Iduna*) och i juni 1825 (verket utkom i maj samma år). 1824 läste Knorring Scotts *Ivanhoe* och under dessa år reciterades också Nicanders tragedi *Runesvärdet*, Schillers *Don Carlos*, Goethes *Egmont* etc. UUB:s Knorringsamling kapsel 1, dagboks-almanackor 1822-25.

⁴³ Häråt pekar det faktum att samma författare och någon gång till och med samma citat återkommer i de följande romanernas mottot. Men min ståndpunkt här har också att göra med att mottona i *Cousinerna* inte korresponderar med romantexten på samma genomgripande sätt som exempelvis Bremers fåtal motton i *Familjen H****. Böttigercitatet i romanens avslutande del kan här tjäna som exempel. Strofen "Jag, äfven jag var i Arkadien", förebådar ju inte bara Beata Hvardagslags fundamentala uppgörelse med det romanesk/idylliska i sitt eget berättande, utan också romanens idealrealistiska programförklaring. Se *Teckningar utur hvardagslivet* 3:99ff.

⁴⁴ Bakom de bidrag som nämns en enda gång finner vi namn som Atterbom, Wadman, v. Beskow, Bellman, Oehlenschläger, Molière, Mme de Staël, Lady Morgan och Walter Scott.

⁴⁵ Vi kan också notera att varken Bremer, Lenngren eller några andra kvinnliga svenska författare nämns i *Cousinerna*, utom "Fröken R" (Amalia von Strussenfelt), vars historiska berättelser häcklas i romanens tredje häfte, och som sedermera aktualiseras både i författarens senare romaner och privata korrespondens.

⁴⁶ "Il faut l'avouer; ces honnêtes gens ont été eux-mêmes les artisans de leur sort."

⁴⁷ Sophie Zelow prenumererade på serien "Bibliothèque des auteurs classiques français", som utkom i Stockholm åren 1812-1817 medan hennes far finns på en subscriptionslista över Uppsalaserien "Bibliothek der deutschen Classiker" (1811-1821). Inom ramen för denna utgivning återfinns ett flertal av de franska och tyska författare som Knorring citerar på originalspråk, bland andra Mme de Staël, Molière, Voltaire, de la Motte Fouqué, Goethe, Schiller, Amalia v. Imhoff och Wieland. Se Wallen, *Sophie von Knorring och samhället*, s. 26f.

⁴⁸ *password of intellectuality*, se Genette, *Paratexts*, s. 160.

Men inte heller det tidigare så ambitiösa bruket av mottot undgår efterhand Sophie von Knorrings egna, ironiska metakommentarer. I första delen av *Förhoppningar* (1843) har det sedvanliga mottot fått lämna plats för fiktiva replikväxlingar mellan Fru C och Fru D, vilka fortlöpande kommenterar romanens brister och förtjänster. Snart ser sig Fru C nödgad att fråga varför "ej denna författarinna, liksom annat folk, bestå sig med några motto'n, några epigrafer" etc. Varpå Fru D förklarar att författarinnan "letat öfverallt" utan att hitta ett enda ord om den Hovrättsrådinnan Pr. och hennes döttrar om vilka texten hittills handlat (1:17).

⁴⁹ "Författaren blir lika ofta publicist som publicisten blir författare", skriver Kurt Aspelin, och konstaterar att det litteraturkritiska material han undersöker kanske även borde innesluta skönlitterära yttranden. Han nämner också Knorring som en av de författare som kryddar sina romaner med "insprängda estetiska och litterära resonemang [...]". Se förfs. *Poesi och verklighet* II, s. 57, 222.

⁵⁰ Ett exempel värt att nämna i sammanhanget är den insända novellen "Kusinerna (Sann händelse)", AB 31 mars 1835. Se not 4.

⁵¹ J. P. Theorell, (osign.), recension av *Vännerna* i *Det nyare Aftonbladet* 21 september 1835.

⁵² I sin undersökning av Sophie von Knorrings ironiska skrivsätt påpekar också Theres Kessler att författarens verk binds samman via metafiktiva element. Se "Ironi and Illusion. Untersuchungen zur Prosa Sophie von Knorrings", otryckt licentiatavhandling framlagd vid Litteraturvetenskapliga institutionen Stockholms universitet 27 augusti 1997, s. 80, 95.

⁵³ Inte bara för att antalet aktualiserade författare är färre, utan kanske främst för att kopplingarna mellan romanen och de verk/karaktärer den samtalar med/anspelar på görs djupare och mer pedagogiskt. När den äktenskapsänsliga karaktären Emilia i *Familjen H**** spiller ut bläck på giftermålskontraktet dras exempelvis följande parallell till Richardsons *The History of Sir Charles Grandison* (1754): "Sjelfva Sir Charles Grandisons brud, den sköna Harriet Byron, släppte (såges det) pennan, som hon tagit för att underteckna sitt giftermåls-contract, och saknade styrka och sinnesnärvarelse att underskrifva sitt öde." *Teckningar* 2:154.

⁵⁴ Se även Böök, *Fem porträtt*, s. 137f.

⁵⁵ Samme greve Boden återkommer för övrigt i romanen *Axel*, där han gör en förläst figur, så fångad i litteraturens värld att han ständigt snubblar och faller. Se exempelvis *Axel* del II, s. 18f, 143.

⁵⁶ I texten nämns förutom Scott bland andra Cooper, Ingemann, Horace Smith, Alfred de Vigny, Manzoni, Tromlitz, van der Velde och Lady Morgan.

⁵⁷ Se *Cousinerna* III:43.

⁵⁸ Diskussionen kring den historiska romanen fortsätter för övrigt bland annat i *Vännerna* (1835), där Waldemars rika boksamling föranleder reflektioner både kring kvinnlig memoarlitteratur, den nya franska romanen, Lady Morgans författarskap liksom de senaste årens skörd av svenska historiska berättelser: "Aha, — sade Waldemar — här ser jag, att Blomman på Kinnekulle alstrat sidolökar! Har arten förbättrat eller försämrat sig?" *Vännerna* 1:92.

⁵⁹ I texten nämns bland andra Scott, Cooper, Ingemann och Lady Morgan.

⁶⁰ Här häcklas den redovisningsiver som inte minst kännetecknar G. H. Mellins historiska novell *Blomman på Kinnekulle*, vars detaljrika miljöbeskrivningar, enligt Erik Lindström, präglas av "en rikhaltig uppräknings av klädesplagg, vapen o. d. under deras ålderdomliga namn, dessa till yttermera visso kursiverade och med förklaring inom parentes efteråt." Se förf.s *Walter Scott och den historiska romanen och novellen i Sverige intill 1850*, Stockholm 1927, s. 229.

⁶¹ Intressant nog uppvisar detta inskott flera likheter med inslag i det tidigare berörda brevet från *Cousinernas* författare till förläggaren Lars Hierta.

⁶² I tredje delen av Cederborghs debutroman *Uno von Trasenbergs* blir huvudpersonen inte bara rekommenderad att läsa *Ottar Tralling* (Cederborghs andra roman vars första del utkom år 1810) för bättre nattsömn. I sina händer får han också — romanen *Uno von Trasenbergs*, i vilken han själv dessutom framställs i inte alltför god dager. Se Fredrik Cederborgh (anon.), *Uno von Trasenbergs. Berättelse af Friherre Dolk*, III Delen Strengnäs 1810, s. 5f.

I kapitel 11 i tredje boken i *Amorina* låter skriftställaren Petrus meddela att han håller på att skriva en bok om den förmenta undergöreskan Amorina, vilken nu blivit klar fram till precis samma ställe: "tredje delen [...] Och ellofte kapitlet." Se C. J. L. Almqvist, *Amorina eller historien om de fyra*, förra delen, Jönköping 1839, s. 185.

⁶³ Lennart Pagrot beskriver utifrån Almqvists verk den romantiska ironien som "en ironisk dubbelbelysning av stoffet, som gör läsaren osäker om var författaren själv står, om vilka värderingar och faktiska upplysningar, som bör tagas för gott, och vilka som är satiriskt menade." Se "Almqvist och den romantiska ironien", *Samlaren* 1962:83, s. 164.

⁶⁴ I denna passage preciserar romantexten också sin egen genretillhörighet. Som vi tidigare sett utgjorde 'scener ur nutiden' ett av *Cousinernas* presumtiva, men aldrig realiserade tillägg. Här tas denna undertitel återigen fram och kontrasteras mot den populära typ av historisk roman Carl redan ställt sig skeptisk till.

⁶⁵ Se Sophie von Knorrings *Resa omkring Vettern 1832*, utgiven med inledning och kommentarer av Börje Räftegård, Borås (tryckort) 1985, s. 12.

⁶⁶ Sniader Lanser, *Fictions of Authority*, s. 101.

Petra Söderlund

De svenska romantikernas läsare

Om sång som läsarpaktik

Min syster, som idag skrifvit, ber mig helsa dig och berätta, att hennes barnflicka sjunger oupphörligt din Vaggvisa för din gudson. Hon vet likväl ej, hur detta barn kunnat lära sig visan så korrekt ord för ord, ty i Calendern har hon icke läst den.¹

Inledning

Gångna tiders läsare är ofta mycket undflyende. Vad vi vet om läsarna i slutet av 1700- och början av 1800-talet är att många fler läste en bok, tidning eller annan skrift, än det antal köpare man kan räkna i prenumerant- och subskribentlistor. Böcker, tidningar och tidskrifter lånades i kommersiella lånbibliotek och på andra bibliotek eller lästes på läsesällskap. Privatpersoner lånade också av varandra. Därtill kan räknas det stora antal avskrifter, ibland mycket omfattningrika, som gjordes.² Paradoxen kan alltså bli den att den tryckta skriften kunde nå fler läsare just genom att förvandlas från tryckt till handskrivna. Boktryckarkonsten var inte någon större revolution än att det handskrivna manuskriptet levde kvar som ett komplement, sida vid sida med den nyare tekniken. Den franske bokhistorikern Roger Chartier skriver i *Böckernas ordning* om kontrasten mellan den bevarade och varaktiga skrivna texten och läsningarna av denna text, som förblir efemära och omöjliga att granska och katalogisera.³ Lika efemära ter sig de läsare som inte

låter sig fångas i några tabeller och förteckningar över abonnenter och prenumeranter.

Ett problem när man försöker kartlägga läsarna av en viss bok eller skrift via studier av prenumerant- och abonnentlistor är, förutom vad som redan nämnts om läsare som inte märks i sådana listor, att dessa abonnenter eller prenumeranter kanske över huvud taget inte läste den bok eller skrift de köpt. Det kan finnas andra motiv till att köpa en bok än att läsa den. Böcker kan t.ex. spela en social funktion utan att läsas. Man kan hålla sig med ett bibliotek för att bli ansedd som en respektabel person eller man kan köpa böcker av solidaritet med författaren eller någon annan. En viss grad av vad Thorstein Veblen beskrivit som *conspicuous consumption* – d.v.s. konsumtion av vissa, statushöjande objekt för att vinna anseende – måste man räkna med, när det gäller särskilt påkostade skrifter eller skrifter som passade att binda in i dyra band för en framträdande plats i bokhyllan.⁴ Man kan också tänka sig att vissa abonnenter fungerade som ett slags mecenater. De subskriberade på ett, för förläggaren, kostbart verk för att stödja en viss författare eller en viss sorts litteratur.⁵

Man måste, för att fånga åtminstone några av de läsare som inte kan spåras via prenumerant- och abonnentlistor, fråga sig *hur* människor läste. Chartier har påpekat att läsforskaren inte får begränsa sig till hur vi nuförtiden tillägnat oss skrivna texter genom att läsa tyst och med ögonen, utan att engagera övriga kroppen. Man måste också "återfinna de glömda gesterna och de sedvänjor som försvunnit".⁶ Chartier skriver om "läsandets historia" men hans påpekande kan även tillämpas på en historia om läsarna. Det vore alltså ett felaktigt och ahistoriskt sätt att närma sig läsarna under den här aktuella perioden, d.v.s. början av 1800-talet och enkannerligen läsare av romantisk poesi, om man skulle nöja sig med tillgängliga prenumerant- eller abonnentlistor för att försöka komma åt läsarna. En del av den romantiska lyriken nådde läsarna på helt andra vägar än via prenumeration och subscription. Några sådana vägar har redan nämnts. Ytterligare två viktiga sätt för skönlitteratur att spridas och nå delvis andra läsare var via den litterära salongen och musiken. Här ska 1800-talets litterära salong som förmedlare av skönlitterär prosa och lyrik inte tas upp till närmare behandling. Delvis överlappar denna förmedlingsinstans också det sätt att förmedla romantisk lyrik jag nu ska uppehålla mig vid: Musiken.

Musik var en konstgenre som värderades högt av romantiker över hela västvärlden. Romantikerna intresserade sig för musikens betydelse för poesin och även för samspelet mellan text och musik. Redan Herder hade 1789 skrivit att poesi var själens musik och det var också i Tyskland som musiken först kom att bli en estetiskt norm för hur poesi skulle skapas. Musiken betraktades som den främsta konstgenren därför att den ansågs som det bästa mediet för att uttrycka känslor. Musiken fick betydelse för diktkonsten både som motiv i dikter och som stilistisk förebild. Denna musikestetik slog igenom även hos flera av de svenska romantikerna, såsom Atterbom, Geijer, Tegnér och inte minst Almqvist. Den senare lät i romanen *Hinden* herr Hugo uttrycka sina idéer om ett universalkonst-

verk, där inte bara musik och dikt utan även bildkonst skulle integreras till ett oupplösligt helt. Han liknade även *Drottningens juvelsmycke* vid en fuga.⁷ Atterbom lät sig inspireras av musiken som konstform, både som motiv i vissa dikter och genom att använda ord med särskilt melodisk klang. Ibland är i dikterna ordens klang viktigare än dess betydelse, vilket kan göra att man måste bortse från ordens lexikaliska betydelse om man vill försöka förstå dikten.⁸ Både Geijer och Almqvist ägnade sig åt både tonsättning och poesi. Många av Geijers dikter utgavs första gången som sånger.⁹ Enligt en uträkning gjord av Thure Stenström har över 60 av Geijers dikter – enligt denna uträkning totalt 143 stycken – presenterats för publiken som tonsatt lyrik. Han skrev vissa av sina dikter i själva verket som sånger, med musiken som en integrerad del av dikten redan från början.¹⁰

Den starka ställning som musiken intog under romantiken kan också förklaras med förändringar i samhället. Välståndet i landet ökade och medan aristokratin började förlora sin ställning som ledande klass växte sig medelklassen starkare. Medelklassfamiljer fick råd att skaffa sig musikinstrument och musikalien. Det blev också lättare att få tag på billigare instrument, främst gitarr och piano, och musikalien blev billigare att köpa på grund av nya tryckmetoder. Burgnare medelklass hade ofta ett rum som användes för samvaro, i vilken ingick sång och musik. Musikutövning i hemmen blev också en nisch där kvinnor uppmuntrades till färdigheter, då musikutövning hörde till en god värdinnas dygder.¹¹ Musiken var också ett av de få sätt som ”den tystade kvinnan” kunde uttrycka sina känslor. Enligt samtida uppfostringsböcker skulle flickor bl.a. uppfostras till att inte ta för stor plats och till ytliga kunskaper, eftersom alltför grundliga studier skulle göra kvinnan okvinnlig.¹² Musiken kunde alltså tjänstgöra som en sorts säkerhetsventil för kvinnor – men även för män. På detta vis fungerade musiken för Geijer och han flydde ofta in i musiken vid problem och svårigheter. Hans vänner brukade inte sällan se honom i tårar vid pianot.¹³ Just pianospelningens ökade popularitet avspeglas i att antalet pianoelever som Uppsala universitets director musices, Johann Christian Friedrich Häffner, undervisade ökade betydligt från 1809 till 1815.¹⁴

Att poesi sjöngs var ingen nyhet. Exempelvis var det vanligt att man sjöng Anna Maria Lenngrens och Johan Henric Kellgrens dikter i slutet av 1700-talet. Förebilder fanns bl.a. i Danmark och i tyska lieder. I Olof Åhlströms *Musikaliskt Tidsfördrif* och *Skaldestycken satte i musik* publicerades 52 tonsatta dikter av Lenngren, 33 av Franzén, 25 av Valerius och 9 av Kellgren, för att bara nämna några författare vars dikter tonsattes.¹⁵

Om musiken kunde ses som både motiv i dikten och som stilistisk förebild för romantiska poeter så kunde den också ha en mer praktisk betydelse för dem. Det kunde helt enkelt vara lättare att nå en publik via musiken. Anledningen till att Tegnérns *Frithiofs Saga* blev en sådan succé berodde förmodligen på att diktverket fick draghjälp av populära tonsättningar som snabbt spred sig. Inte mindre än ett 30-tal kompositörer har tonsatt olika dikter ut *Frithiofs Saga* och många av ton-

sättningarna utgavs på 1820-talet och därmed tidsmässigt nära då diktverkets första upplaga publicerades.¹⁶ I andra upplagan av *Frithiofs Saga*, som utkom 1825, fanns en musikbilaga med.¹⁷ Tegnér själv var mycket medveten om vikten av att poesi åtföljdes av tonsättningar. Han menade att poesi inte blev levande litteratur som fanns på var mans läppar om den inte åtföljdes av musik.¹⁸

Malla Silfverstolpe skriver i sina *Memoarer* att hon vid 1814 varken uppskattade eller begrep mycket av Atterboms poesi – men hans ”Vikingasäten”, i tonsättning av Hæffner, tyckte hon mycket om.¹⁹ Efter att sedan ha stiftat bekantskap med Atterboms lyrik via musiken fick hans även icke tonsatta lyrik så småningom Malla Silfverstolpes gillande.²⁰ Man kan uttrycka det så att tonsättningarna av Atterboms dikter kunde verka som kompensation för den litterära kompetens som läsaren eventuellt saknade.²¹ För att kunna ta till sig särskilt Atterboms dikters ofta svårförståeliga innehåll behövdes en utbildningsnivå hos läsaren som av naturliga skäl saknades hos de flesta kvinnor. De var helt enkelt förvägrade sådan utbildning. Då kunde musiken tjäna som en bro över klyftan mellan å ena sidan den litterära kompetens som behövdes för att kunna uppskatta en dikt som anspelar på avancerade filosofiska spekulationer och å andra sidan den faktiska förmåga att ta till sig och uppskatta dikten.

Sång ersatte gärna uppläsning av en dikt och underlättade också framförandet av texten. Det fanns ett nära samband mellan å ena sidan uppläsning av dikt och å andra sidan sång. Vad som var viktigt för tonsättaren att tänka på var att både melodi och ackompanjemang var enkla och inte distraherade.²² Ofta upprepades samma melodislinga genom diktens alla verser, vilket kan tyckas bli något enahanda. Så dock icke för samtida åhörare, om man får tro Atterbom.²³

Poetisk Kalender – dikt som musik och musik som dikt.

Poetisk Kalender utkom en gång om året, vid jultid, från december 1812. Utgivare var Atterbom och förläggare var gode vännen och författarkollegan Vilhelm Fredrik Palmblad.²⁴ Planen med *Poetisk Kalender* var från början att vinna damernas gunst. ”[...] jag tillstår, att jag i många af mina poemer och isynnerhet i *Kalendern* framför allt gått ut på fruntimrens bifall” erkände Atterbom.²⁵ I förordet till första årgången av *Poetisk Kalender* förklarade Atterbom att:¹

[...] Poemerna i allmänhet måtte befinnas p o p u l ä r a , utan att misshaga kännare. De äro klädda i de enklaste rytmiska former; mythologiska hänsyftningar förekomma sällan, och endast sådana, hvilka vi förutsätta såsom allmänt kända; gränsskillnaden mellan Filosofi och Skaldekonst är här på intet ställe störd.²⁶

Det var alltså en i förhållande till den exklusiva *Phosphoros* mer lättillgänglig form av poesi och prosa som var tänkt att inflyta i *Poetisk Kalender*. Att Atterbom skrev att dikterna skulle vara populära måste förstås rätt; det var med all säkerhet ingen läsning för allmogen som åsyftades.

I *Poetisk Kalender* medföljde oftast en musikbilaga med tonsättningar till vissa

av dikterna, och alltså publicerades de i praktiken som sånger. Ofta var det förmodligen som sånger läsarna – eller här snarare sångarna – första gången kom i kontakt med flera av fosforisternas dikter. Tobias Norlind har framhållit att *Poetisk Kalender* var föregångare för en ny nationell sångstil genom den där publicerade musikens anknytning till folkviselåtar och folkmelodiimitationer. Norlind betonar den stora skillnaden mellan musiken i å ena sidan kalendern och å andra sidan den samtida *Iduna*, med anknytning till Götiska förbundet, som också innehöll musikbilagor. I *Iduna* blir musiken aldrig till en integrerad del av dikten utan orden framhålls medan melodin hamnar i skymundan. I kalendern fungerar musiken mer i enlighet med romantikernas musikuppfattning: det var ur musiken som orden skulle danas, inte tvärtom.²⁷ Med det inte sagt att musiken i *Poetisk Kalender* skapades först och dikterna sedan. Men resonemanget visar att musiken i kalendern fick en upphöjd ställning. Idealet för den romantiske skalden var att inspirationen till en dikt föddes som en obestämd musikalisk ingivelse som sedan inkarnerades i dikten.²⁸ Särskilt Atterboms dikter åtföljdes ofta av en notbilaga i kalendern, t.ex. ”Sippan”, ”Tillegnan” och ”Vallmon” (alla tre i *Poetisk Kalender* för 1812), ”Serenad” (*Poetisk Kalender* för 1814, notbilagan året därpå) och ytterligare över ett tiotal dikter. Även Hedborn fick två dikter tonsatta: ”Vaggvisa” och ”Fjerran i Nord lyser solen så klar” (den senare ingick i Palmblads romandel *Fjällhvalfvet*, båda dikterna i *Poetisk Kalender* för 1813.) Vidare innehåller *Poetisk Kalender* för 1822 en musikbilaga till Carl von Zeipels ”Krigarens helsning” och ”Blomsterjungfrun”, den senare publicerad i föregående års kalender. Och till Euphrosynes (Julia Christina Nyberg) ”Lappflickan” från 1818 års kalender publicerades en musikbilaga två år därefter. De dikter Geijer publicerade i *Poetisk Kalender* åtföljdes dock i inget fall av notbilaga.

Med hjälp av *Poetisk Kalender* tycks man ha nått en viktig och inflytelserik läsekrets: kvinnor ur de övre samhällsskikten, inte sällan adliga.²⁹ Cirka två månader efter det att den första *Poetisk Kalender* kommit ut kunde Atterbom konstatera att en av adelsdamerna i Uppsalatrakten brukade sjunga hans dikter till tonsättningar av Hæffner.³⁰ Kalendern tycks ha fått en förhållandevis stor spridning i landet och det dröjde inte länge förrän stycken ur den trycktes i landsortspresen.³¹ Några år senare kunde en vän till Lorenzo Hammarsköld konstatera att i hans hemtrakter kring Skara var det framför allt kvinnorna i de övre samhällsskikten som gav sitt stöd till de unga romantikerna.³² Den större spridningen bekräftas också av det faktum att flera årgångar av *Poetisk Kalender* så småningom trycktes i flera upplagor. Kalenderns läsekrets bestod förmodligen till övervägande del av kvinnor.³³

Tonsättningarna av lyriken i *Poetisk Kalender* hade även förbindelser med den spirande studentkörsången i Uppsala. Ibland publicerades en tonsättning till en dikt i *Poetisk Kalender* som en soloromans och dök i andra sammanhang upp på repertoaren hos någon studentkör.³⁴ Denna tonsatta lyrik fick då mottagare både i salongerna och i studentvärlden. Även i Lund sjöng studenterna tonsatta dikter ur *Poetisk Kalender*.³⁵

Några övriga spridningsvägar för dikt med musik

Tryckningen av notbilagorna i *Poetisk Kalender* förorsakade problem. Palmblad förstod vikten av att nå läsarna via tonsättningar. Problemet var bara att hans tryckeri – Akademiska Boktryckeriet i Uppsala – fram till 1818 inte hade tillåtelse att trycka noter. Ensamrätt på nottryck hade Olof Åhlström i Stockholm. Detta gjorde att det blev både dyrare och krångligare för andra förläggare än Åhlström att publicera noter, eftersom all tryckning av noter måste ske på hans tryckeri. Flera personer med intresse av att själva få möjlighet att trycka noter arbetade aktivt för att försöka få bort Åhlströms privilegium. Nya trycktekniker hade också uppkommit; litografiskt tryck och ett sätt att trycka noter med rörliga typer, och Åhlströms sätt att trycka med notgravyr ansågs föråldrat.³⁶

År 1818, alldeles innan Åhlströms ensamrätt avskaffades, dök musikhäftet *Svenska Sånger/Schwedische Lieder*, med Hæffner som utgivare, upp på den svenska marknaden. Som tryckare stod Breitkopf & Härtel i Leipzig. Förläggare var Palmblad, som tycktes ha kringgått Åhlströms fortfarande gällande privilegium genom att vända sig till en utländsk nottryckare. Sanningen var dock att nothäftet var tryckt på Akademiska Boktryckeriet i Uppsala och förlagd av Palmblad. "Ett Häfte *Svenska Visor* har Hæffner utgivit under tryckorten Leipzig på titelbladet. Du förstår hvar den egentliga är belägen", skrev Palmblad till Atterbom.³⁷ Palmblads förlag höll sig tidigt och väl framme när det gällde att lägga under sig en ny marknad, när andra än Åhlström fick trycka noter. Akademiska Boktryckeriet var länge det enda tryckeri i landet som ägde en uppsättning moderna stilar för nottryck. Andra som tryckte noter i Sverige använde sig av den litografiska metoden. Den gamla tekniken med graverade noter hade Åhlström fortfarande ensamrätt på ytterligare några år.³⁸

När hindret att få trycka noter var undanröjt för Palmblad och hans boktryckeri och förlag utkom snart det ena nothäftet efter det andra. Efter *Svenska Sånger* kom flera häften med *Sånger med Accompanement af Forte-Piano* med bl.a. utdrag ur Atterboms *Lycksalighetens ö* och dikter av Geijer i tonsättningar av J.E. Nordblom (1820, 1821, 1822 och 1826) och sedan Geijer och Lindblads tonsättningar av dikter av bl.a. Atterbom, Geijer, von Zeipel och Goethe i *Musik för Sång och för Fortepiano* (1824). Enligt Malla Silfverstolpe var dessa tonsättningar kända sedan länge i den krets i Uppsala där Geijer och Atterbom umgicks.³⁹ Det utkom även på andra förlag separata musikhäften med tonsättningar av dikter från *Poetisk Kalender*. I januari 1820 annonserade Berglunds Bokhandel i Uppsala om ett nyutkommet häfte med lyrik ur *Poetisk Kalender*, med tonsättningar för piano av P.F. Blidberg.⁴⁰ Nothäftet innehåller nio tonsatta dikter – av bl.a. Atterbom, Per Adolf Sondén, Pehr Henrik Ling och Arvid August Afzelius – ur *Poetisk Kalender*. Drygt ett halvår senare annonserade Berglund om ett nothäfte med Atterboms Blommor tonsatta av Arrhén von Kapfelman.⁴¹ Denna samling tonsatta Blommor var för ovanlighetens skull komponerad som en sammanhängande

sångsvit med instrumentala mellanspel som band samman de olika blomdikterna.⁴² Utdrag ur *Lycksalighetens ö* spreds också av andra förläggare än Palmblad via tonsättningar: på 1830-talet tonsatte Nils Möller "Vindarnas kör". Melodin är välkänd ännu i våra dagar, men i sällskap av en helt annan text: "Arbetets söner". Ännu i början av 1900-talet var det vanligt att man sjöng "Vindarnas kör" i folkskolan. Lars Lönnroth menar att det var på grund av att melodin var känd av så många som "Arbetets söner" fick ett sådant snabbt genomslag.⁴³ När det gällde publicering av nothäften med tonsatt romantisk lyrik får vi naturligtvis inte glömma Tegnér. Det har ju också redan framgått att det publicerades ett stort antal nothäften med tonsatt lyrik av Tegnér. Svenska romantiska diktares nära association till musik, deras samarbete med tonsättare och de många tonsättningar av romantiska dikter som skrevs fann, mig veterligen, bara sin motsvarighet i Tyskland. I Frankrike och England existerade detta fenomen inte alls eller i mycket liten grad.⁴⁴

Det finns skäl att anta att det fanns fler tonsättningar till dikter än de som publicerades.⁴⁵ På grund av Åhlströms nottryckarprivilegium blev det ju både dyrt och krångligt att trycka noter. Tonsättningar spreds dock på andra vägar än via tryckta musikhäften och notbilagor. I Malla Silfverstolpes salong framfördes ännu opublicerade tonsättningar till poesi. Ett exempel: Lindblad tonsatte "Jägarvisan" ur Atterboms sagospel. Denna visa var ett omtyckt musikaliskt inslag i Malla Silfverstolpes salong åtminstone vid april 1823, över ett år innan första delen av önen hade utkommit.⁴⁶ Och Atterboms systers barnflicka lärde sig snabbt sjunga Hedborns "Vaggvisa" ("Ute blåser sommarvind") efter att den publicerats i *Poetisk Kalender* – utan att själv ha lärt sig den från kalendern.⁴⁷ Varken Atterboms systers barnflicka, deltagarna i Malla Silfverstolpes salong som lyssnade på musik och sång eller de sjungande studenter som omtalats kan i någon snävare mening räknas till kretsen "läsare" av dikterna – men likväl tillägnade de sig dikterna. Dessa tonsättningar av romantisk lyrik är ofta bortglömda numera. Några undantag finns dock. Ett exempel är Euphrosynes "Vårvindar friska". Ett annat är Hedborns "Vaggvisa". Den senare är dock numera känd för oss i en annan tonsättning än den ursprungliga från *Poetisk Kalender*: Alice Tegnérns från slutet av 1800-talet.⁴⁸

Skillingtryck. Romantiken blir folklig

Romantisk lyrik spreds som sånger i tryckt form inte enbart via *Poetisk Kalender*, *Iduna* och nothäften. Vi måste även ta skillingtrycken i beaktande. Det finns ungefär 20 000 visor i skillingtryck från åren mellan 1800 och 1920 bevarade. Dessa skillingtryck var tunna häften på vanligen ett halvt ark med tre till fem visor. Genom hela 1800-talet höll sig upplagan kring 1000 exemplar. Skillingtrycken såldes ofta i snusbodar och av kringvandrande försäljare. På grund av dessa folkliga spridningsvägar och det ofta sensationsartade innehållet föraktades skillingtrycken gärna av de som ansåg sig företräda den goda smaken.⁴⁹ Tittar man när-

mare på vilka visor som förekom i skillingtrycken så innehöll de dock inte bara sensationsbetonade visor, exempelvis mördarvisor, utan även väckelsesånger och visor tryckta efter dikter av litteraturskalders, ofta utan att författarnamn angavs. Det var inte heller bara allmogen som tog till sig skillingtrycken, så som man kan förledas att tro. Tvärtom så förekom de hos olika sociala skikt.⁵⁰ Via skillingtrycken kunde romantisk lyrik nå också en publik som inte läste *Poetisk Kalender*. Ewert Wrangel har, redan för över hundra år sedan, påpekat att många av våra större skalders alster sjungits som visor som publicerats i skillingtryck. Dalin, Lenngren, Franzén, Wallin, Tegnér och Hedborn är bara några skalders som Wrangel nämner i detta sammanhang.⁵¹

Vilka av de svenska romantikernas dikter publicerades då som skillingtryck? Jag ska ta några exempel och jag stöder mig på Ulf Peder Olrogs undersökning av de skillingtryck som finns i KBs samling.⁵² Inom parenteser har jag uppgivit när och var dikterna publicerades första gången. Beteckningen ”från” i dateringen av skillingtrycken innebär att första skillingtrycket i KBs samling publicerades då och att fler följt därefter. Jag har angivit den titel som dikten hade första gången den publicerades.

Av Tegnér kom 28 dikter i skillingtryck i hela 240 olika tryckningar. Här hittar vi exempelvis ”Flyttfågeln” (*Iduna*, häfte 3, 1812) i skillingtryck från 1844 och åtskilligt ur *Fritihofs Saga* (1825), där många av dikterna publicerades i skillingtryck endast några år efter första upplagan av diktverket. Av Atterbom finns 15 visor i skillingtryck i totalt 76 olika tryckningar. Här finner vi ”Näktergalen” (”Hopp och Kärlek hvila”) ur *Lycksalighetens ö* (1824), i skillingtryck första gången 1827 och ”Serenad” (”Hulda Rosa fjärln frågar”), också ur *Lycksalighetens ö* men publicerad första gången i *Poetisk Kalender* (1814) i skillingtryck från 1826, ”Lejonridarne” (*Poetisk Kalender* 1815) i skillingtryck från 1822 och ”Riddar Toggenborg” (*Poetisk Kalender* 1817) i skillingtryck från 1826. Av Geijers dikter publicerades 13 dikter i skillingtryck i 62 olika tryckningar, exempelvis ”Odalbonden” (*Iduna*, häfte 1, 1811) i skillingtryck från 1843. Av Euphrosyne finns 11 visor i skillingtryck i 54 olika tryckningar. Här hittar vi exempelvis ”Tiggare-Gossen” (*Poetisk Kalender* 1821) i skillingtryck från 1827 och ”Jag flyr till Dig” (*Poetisk Kalender* 1818) från 1827. Av Hedborn finns 5 dikter i skillingtryck i 44 omtryckningar, exempelvis ”Stjärnarpa-Fiskare” (*Poetisk Kalender* 1812) från 1813 och ”Vaggvisa” (*Poetisk Kalender* 1813) från 1827.

Mycket sällan återgavs noter i skillingtrycken men däremot fanns melodiangivelser.⁵³ Dessutom var det vanligt att de försäljare som på marknader sålde skillingtryck sjöng de visor de hade till försäljning. Detta både för att locka till sig kunder och för att lära dem melodierna till texterna i skillingtrycken.⁵⁴

Som synes av ovanstående nedslag så tycks det som om få skillingtryck efter romantikernas dikter trycktes på 1810-talet och att det var först på 1820-talet som dikterna började komma i skillingtryck i större utsträckning. Denna iakttagelse stämmer överens med Åke Åbergs notering att det var först då som lyrik av

svenska romantiker började avtryckas i tidningarna i Västeråstrakten.⁵⁵ I den mån romantikernas dikter blev mer allmänt uppskattade, och detta även hos allmogen, så kan man våga sig på ett antagande att det inte skedde förrän på 1820-talet. Man kan också förmoda att de förläggare som lät trycka dessa skillingtryck med all säkerhet inte gjorde det av några idealistiska skäl utan för att även dessa skillingtrycksvisor förväntades appellera till en bred publik.⁵⁶ Vilka som i realiteten köpte och/eller tog till sig dessa skillingtryck efter dikter av svenska romantiker är förstås omöjligt att säkert avgöra, men det är möjligt att det var just en bred publik.

*Från kalenderpoesi till skillingtryck
– från kalenderläsning till folklig vissång. Ett exempel*

Jag vill slutligen ge ett exempel på hur en dikt kunde förändras rent begreppsmässigt från dikt till skillingtryck och sång och därmed nå andra mottagare än de som förmodligen primärt åsyftades. Det exempel jag valt är Atterboms "Serenad", publicerad första gången i *Poetisk Kalender* för 1814. I detta fall existerade musiken före dikten. Atterbom skrev dikten till musik av Hæffner – eller möjligen av hans fru – och enligt Bernhard von Beskow hade musiken publicerats i *Musikaliskt Tidsfördrif* redan på 1890-talet. Den text som då åtföljde musiken var skriven av Valerius. Enligt von Beskow var Atterboms senare text till musiken ett beställningsverk.⁵⁷ Musikbilagan till dikten publicerades i nästföljande års *Poetisk Kalender*. Orsaken till att dikten och noterna inte publicerades samtidigt var uppenbarligen att musikbilagan inte hann bli färdigtryckt och levererad till Uppsala i tid till publiceringen av kalendern. En not under dikten meddelar att "[d]essa ord äro satta till en intagande composition af Herr Hæffner. Den längd af tid, som, enligt musikens närvarande inrättning i Sverige, fordras till att erhålla en musikbilaga tryckt, hindrar Utgifvarn att denna gång kunna meddela melodien".⁵⁸ Senast våren 1816 hade dikten införlivats bland studentsångarnas repertoar i Uppsala.⁵⁹ "Hulda Rosa" – som sången kom att heta – hörde sedan till de mest omtyckta och sjungna sångerna bland Uppsalas studenter, på 1820-talet. Man sjöng den exempelvis på Valborgsmässoaftonen och som serenad under damernas fönster.⁶⁰ På 1820-talet hörde "Hulda Rosa" också till Lundastudenternas favorit-sånger och även Tegnér var mycket förtjust i sången.⁶¹ På 1830-talet kunde sången dessutom sjungas som snapsvisa i Lund!⁶² Även bland gymnasister tycks sången snabbt ha spridits.⁶³

Dikten "Serenad" publicerades återigen i andra upplagan av *Poetisk Kalender* för 1814 och 1815 (1817), men utan musikbilaga. När dikten publicerades för tredje gången var det i *Lycksalighetens ö* (1824) i "Andra äfventyret", sp. 319, där Atterbom låter Astolf sjunga sången som börjar "'Hulda Rosa!' – fjärln frågar". Sedan publicerades sången som skillingtryck första gången 1826, andra 1845 och tredje 1854.⁶⁴ I skillingtrycken var texten i samtliga fall tryckt med frakturstil till skillnad från kalenderpoesins antikva, vilket signalerar en mer folklig målgrupp.⁶⁵ Dikten "överlevde" uppenbarligen som sång mer än som dikt. Skillingtrycken

åtföljs visserligen inte av några noter eller melodiangivelser, men texterna presenteras som "visor" – i tryckningen från 1845 till och med som en av "Tvenne ömma kärleks-visor" – och melodierna har uppenbarligen förmedlats på annat sätt.⁶⁶ I *Lycksalighetens ö* "sjöngs" den också, liksom den förmodligen oftare och hellre sjöngs än lästes eller deklamerades.

Ett tecken på sången "Hulda Rosas" popularitet på 1800-talet var att den dök upp i en annan version. Att visor i skillingtryck dök upp i varianter var ganska vanligt. Det behövde inte heller dröja så lång tid för varianter att bildas, det kunde räcka med några årtionden. Att en visa dykt upp i varianter i skillingtrycken ser Ewert Wrangel som ett tecken på dess popularitet.⁶⁷ När det gäller "Hulda Rosa" är det dock inte frågan om en variant, d.v.s. en smärre förändring, utan om en ny version. Jag har funnit två skillingtryck, från 1898 och 1906, som uppenbarligen har Atterboms dikt som "stomme", men där texten och strofernas uppdelning förändrats så att sången både rytmiskt och innehållsmässigt fått mer av slagdängekaraktär. Och fjärilen har fått stryka på foten för en försmådd beundrare vid namn Vilhelm. Istället för Atterboms antropomorferade fjäril och ros har vi nu att göra med två människor av kött och blod: Rosa och Vilhelm. På beprövat skillingtrycksmanér slutar historien i, om inte ond så åtminstone bråd, död. Vilhelm segnar livlös ner på Rosas grav med endast månen och stjärnhimlen som vittnen.⁶⁸ Antalet strofer i skillingtrycket har ökat till åtta, medan Atterboms "Hulda Rosa" i *Poetisk Kalender* för 1814 bara har tre. Dessutom har antalet verser per strof minskats till fyra, vilket tyder på att denna variant av "Hulda Rosa" antingen sjungits till en annan melodi eller till en något förändrad melodi. Först Atterboms "original" från *Poetisk Kalender* för 1814:

"Hulda Rosa!" – fjäriln frågar
I den dunkla qvällens stund: –
"Säg, hvi afsked jemt oss plågar,
När från hvalfvet solen tågar?
Först i nattens skymning vågar
Trohet helga sitt förbund."

Rosa hörs i tårar svara:
"Fly, Papilio! från mig;
Mörkret, ack! åt hjertats snara,
Kysar locka mången fara – –
Låt mig dem tills dager spara,
Slumra, drömma blott om dig!"

Lunas milda öga faller
På en jord, för henne kär;
Till sin Sköna, der hon hvilar,
Glad Papilio nu ilar,
Hviskar mellan törnets galler:
"Vakna! se, det dager är."

Och så första, andra och sista strofen ur skillingtrycksversionen från 1898, som

har titeln ”Den öfvergivne”:

Hulda Rosa, Vilhelm frågar,
I den dunkla qvällens stund,
Är det kärlek som dig plågar,
Har du brutit ditt förbund.

Eller har det i ditt hjerta
Re'n en annan sluppit in.
Då jag ensam med min smärta
Går och klagar i mitt sinn.

[...]

Men belyst af stjernors himmel,
Han på grafven dignar ner,
Verlden vaknar ur sitt hvimmel,
Men Vilhelm vaknar aldrig mer.

Ännu i slutet av 1800-talet tycks Atterboms ”Hulda Rosa” ha sjungits tämligen frekvent. År 1910 skrev Strindberg i en tidningsartikel om ”Pekoral-poesiens anor” att sången sjöngs i hans ungdom. I samma tidningsartikel angrep han Atterbom som pekoralpoet och vare sig hans tonsatta dikter ”Lejonriddarne/Vikingasäten” eller ”Vindarnas kör” fann någon nåd hos Strindberg. Däremot medgav han, om än motvilligt, att ”Hulda Rosa” var ”en artig kuplett” om än inte något odödligt poem.⁶⁹

Läsarna av ”Serenad” – som var desamma som läsarna av *Poetisk Kalender* kom alltså ganska snart att samsas med åhörarna och sångarna av ”Hulda Rosa”. Kalenderläsande damer och herrar fick sällskap av studentsångare och deras publik samt de damer som uppuktades med serenader. När ”Hulda Rosa” sedan publicerades som skillingtryck kan man förmoda att läse-, åhörar- och sångarkretsen utvidgades ytterligare och bortom de sociala grupperingar som inneslöt studenter, akademiker, kalenderläsare och deltagare i salongerna.

Roger Chartier har påpekat att samma text kan användas på olika sätt av olika läsargrupper och beroende på i vilken form texten uppträder.⁷¹ ”Hulda Rosa” är bara ett exempel på denna företeelse. Av ”Serenad” som sedan blev ”Hulda Rosa” – och dessutom i ”piratversion” – kan vi också lära oss att det är svårt att kontrollera en texts ”liv” så snart den lämnat producenterna, d.v.s. författaren, förlaget och tryckeriet. Delvis är det upp till läsarna och mottagarna att bestämma hur de vill använda sig av texten. Som förläggare kunde Palmblad ha kontroll över vad som utgavs på förlaget innan det lämnade tryckeriet. Han kunde också bidra till textens meningsskapande genom den form i vilken texten uppträdde: Typografi, format på boken, typsnitt m.m.⁷² Genom att ”Serenad” publicerades i *Poetisk Kalender* så signalerade det att det var ”poesi” i kalenderformat, särskilt lämpad för damer och tryckt med antikva liksom annan ”högre” samtida poesi.⁷³ De förläggare som sedan publicerade ”Hulda Rosa” som billiga skillingtryck,

tryckta med den folkliga frakturstilen, kunde bidra till att texten fann nya läsare, åhörare och sångare. Men till viss del var det läsarnas sak att genom sin läsning ge texten mening. Ingenting i Atterboms "Serenad" i *Poetisk Kalender* för 1814 sade att den skulle sjungas som serenad under damernas fönster och som snappvisa eller att fjärilen kunde ersättas med en älskare vid namn Vilhelm, men det var vad som hände när dikten mötte sina läsare, åhörare och sångare.

NOTER:

¹ KB, EpA14., Atterbom till Hedborn odat. nov. 1814.

² Om avskrifter se Åke Åberg, *Västerås mellan Kellgren och Onkel Adam. Studier i provinsens litterära villkor och system*, Västerås 1987 (Västerås kulturnämnds skriftserie nr 15), s. 102–115. Jfr Sven Møller Kristensen, *Digteren og samfundet i Danmark i det 19. århundrede*, 1, *Guldalderetiden*, Köpenhamn 1970 (2:a uppl.), s. 51; Roger Chartier, "De l'histoire du livre à l'histoire de la lecture: les trajectoires françaises" i *Histoires du livre. Nouvelles orientations*, red. Hans Erich Bödeker Paris 1995 (Actes du colloque du 6 et 7 septembre 1990, Paris) (s. 23–45), s. 31.

³ Roger Chartier, *Böckernas ordning. Läsare, författare och bibliotek i Europa mellan 1300-tal och 1700-tal*, Göteborg 1995, s. 13.

⁴ James D. Raven, "Du qui au comment: à la recherche d'une histoire de la lecture en Angleterre" i *Histoires de la lecture. Un bilan des recherches*, red. Roger Chartier, Paris 1995 (Actes du colloque des 29 et 30 janvier 1993, Paris) (s. 141–163), s. 150. Om begreppet *conspicuous consumption*, se Thorstein Veblen, *The Theory of the Leisure Class. An Economic Study of Institutions*, New York 1945, s. 68–101.

⁵ Jfr Kristensen 1970, s. 29 f; Robert Darnton, "First steps towards a history of reading" i *The kiss of Lamourette. Reflections in cultural history*, New York & London 1990 (s. 154–187), s. 164; Margareta Björkman, *Läsarnas nöje. Kommersiella lånbibliotek i Stockholm 1783–1809*, Uppsala 1992 (Skrifter utg. av Avd. för litteratursociologi vid Litteraturvetenskapliga institutionen i Uppsala 29) (diss.), s. 434.

⁶ Chartier 1995, s. 20.

⁷ Tobias Norlind, *Erik Gustaf Geijer som musiker*, Stockholm 1919, s. 208 ff och 236; Ulla-Britta Lagerroth, "Ut musica poesis" i *Musiken i dikten. En antologi*, red. Carl Fehrman, Stockholm 1969, s. 9–20; Elisabeth Mansén, *Konsten att förgylla vardagen*, Lund 1993 (diss.), s. 63.

⁸ Roland Lysell, "P.D.A. Atterboms poetik i *Grundbegreppen af Ästhetik och Vitterhet*" i *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 1997 3–4 (s. 157–179), s. 171 f. Se även Norlind 1919, s. 75 ff.

⁹ Ola Nordenfors, "Att kunna beskriva det obeskrivliga. Geijer och musiken" i *Ord & Bild*, 3–4, 1997 (s. 102–108), s. 102.

¹⁰ Thure Stenström & Ingmar Bengtsson, "Geijer – diktarmusikern" i *Geijer-jubileet i Uppsala 1983. Föreläsningar hållna vid symposium 12 och 13 januari 1983*, Uppsala 1983 (s. 21–67). Uträkningen på s. 27. Se även Lars Lönnroth, "Brages harpa – Geijer och den götiska renässansen" i *Den svenska litteraturen*, 2, *Upplysning och romantik*, red. Lars Lönnroth & Sven Delblanc, Stockholm 1993 [ny utgåva] (s. 261–282), s. 273 f.

¹¹ Leif Jonsson & Martin Tegen, "Musiken, kulturen och samhället. En översikt i decennier" i *Musiken i Sverige*, 3, *Den nationella identiteten 1810–1920*, red. Leif Jonsson och Martin Tegen, Stockholm 1992 a) (19–52), s. 25; Leif Jonsson & Martin Tegen, "Musiklivet privat och offentligt" i *Musiken i Sverige*, 3, *Den nationella identiteten 1810–1920*, red. Leif Jonsson och Martin Tegen, Stockholm 1992 b) (99–128), s. 99 f.

- ¹² Ingeborg Nordin Hennel, *Mod och försakelse. Livs- och yrkesbetingelser för Konglig Theaterns skådespelerskor 1813–1863*, Hedemora 1997, s. 24–52. Citatet på s. 26.
- ¹³ Norlind 1919, s. 124 f, 130 ff, 139 f och passim; Nordenfors 1997, s. 103.
- ¹⁴ Ellika Hæger, ”Hæffner och universitetsmusiken i Uppsala. Hans sångskola och lärarverksamhet” i *Svensk tidskrift för musikforskning*, 1957 (s. 115–125), s. 125.
- ¹⁵ Tobias Norlind, ”Olof Åhlström och sällskapsvisan på Anna Maria Lennngrens tid” i *Svensk tidskrift för musikforskning*, 1926:1 (s. 1–64), s. 31 ff och 62.
- ¹⁶ Åke Eliäson & Tobias Norlind, *Tegnér i musiken. Bibliografi och musikhistoria*, Lund 1946, s. 11–50 och 174.
- ¹⁷ Eliäson & Norlind 1946, s. 130. Första upplagan av *Frithiofs Saga* publicerades också 1825. Se databasen Sb17 (”Luckan”), ref.nr. 870213g11.
- ¹⁸ Eliäson & Norlind 1946, s. 153.
- ¹⁹ Malla Montgomery-Silfverstolpe, *Memoarer*, 2, red. Malla Grandinson, Stockholm 1909, s. 236.
- ²⁰ Se t.ex. *ibid.*, s. 242.
- ²¹ Jfr Erich Schön, ”Kvinnors läsning – romanläsare i det sena 1700-talet” i *Böcker och bibliotek. Bokhistoriska texter*, red. Margareta Björkman, Lund 1998 (s. 329–352), s. 339 ff, om avsaknad av litterär kompetens hos kvinnliga läsare i slutet av 1700-talet och början av 1800-talet.
- ²² Eliäson & Norlind 1946, s. 153 ff; Eva Öhrström, *Borgerliga kvinnors musicerande i 1800-talets Sverige*, Göteborg 1987 (diss.), s. 54.
- ²³ Eliäson & Norlind 1946, s. 157 som citerar Atterbom.
- ²⁴ Vilka förlagsartiklar som hörde till Palmblads förlag, ”Palmblad & C.”, framgår av förlagskataloger på UUB, Svenska avdelningen, Palmblad & C., förlagskataloger: ”Förteckning på Böcker som äro tryckte på undertecknades förlag” [1821]; ”Förlags-Catalog” [januari 1825] och ”Förteckning öfver Palmblads & C.s Förlags-Arbeten” [november 1831].
- ²⁵ KB, Ep H2, Atterbom till Hammarsköld 11/5 1812.
- ²⁶ Atterboms ”Förord” till *Poetisk Kalender* 1812.
- ²⁷ Norlind 1919, s. 206 ff.
- ²⁸ *Ibid.*, s. 236.
- ²⁹ Gustaf Ljunggren, *Svenska vitterhetens häfder efter Gustaf III:s död*, 4, Lund 1890, s. 345 f; Montgomery-Silfverstolpe 1909, s. 201, 236 och 239; UUB, G 8i, Euphrosyne till Atterbom midsommardagen 1816.
- ³⁰ KB, Ep A14, Atterbom till Hedborn 3/3 1812.
- ³¹ KB, Ep H2, Atterbom till Hammarsköld 11/5 1812.
- ³² KB, Ep H2, J. Hagander till Hammarsköld 29/3 1816.
- ³³ Jfr Rolf Engelsing, *Der Bürger als Leser. Lesergeschichte in Deutschland 1500–1800*, Stuttgart 1974 1974, s. 311.
- ³⁴ Leif Jonsson, *Ljusets riddarvakt. 1800-talets studentsång utövad som offentlig samhällskonst*, Uppsala 1990 (Studia musicologica Upsaliensia. Nova series 11) (diss.), s. 66.
- ³⁵ Eliäson & Norlind 1946, s. 123 n.
- ³⁶ Albert Wiberg, ”Striden om Olof Åhlströms musiktryckerprivilegium” i *Svensk tidskrift för musikforskning* 1952, s. 84–110; Albert Wiberg, *Den svenska musikhandelns historia*, Stockholm 1955, s. 85 och 147–153; Jonsson 1990, s. 66.
- ³⁷ UUB, G 8i, Palmblad till Atterbom midsommaraften 1818; Bengt R. Jonsson, *Svensk balladtradition*, 1, *Balladkällor och balladtyper*, Uppsala 1967 (diss.), s. 483 n; Jonsson 1990, s. 65 f.
- ³⁸ Wiberg 1952. Om Akademiska Boktryckeriet, se s. 99 n samt Wiberg 1955, s. 151.
- ³⁹ Malla Montgomery-Silfverstolpe *Memoarer*, 3, red. Malla Grandinson, Stockholm 1910, s. 121.
- ⁴⁰ *Upsala Tidning (UT)*, 15/1 1820. Se även UUB, X257d27 [nothäfte, *Skaldestycken ur Poetiska Kalendern satte i musik*, inbundet i handskriftssamling]. Med nothäftet följde även ett texthäfte, tryckt hos Deleen i Stockholm 1819.
- ⁴¹ *UT*, 1/7 1820. Se även UUB, Sv. vokalmusik i tryck, 567:2. Med nothäftet följde ett texthäfte, tryckt hos Scheutz i Stockholm 1820.
- ⁴² Axel Helmer, *Svensk solosång 1850–1890*, 1, *En genrehistorisk studie*, Uppsala 1972 (Skrifter utgivna av svenska samfundet för musikforskning och Svenskt musikhistoriskt arkiv 3:1) (diss.), s. 170.
- ⁴³ Lars Lönnroth *Den dubbla scenen. Muntlig diktning från Eddan till Abba*, Stockholm 1978, s. 236 och 245; Jonsson 1990, s. 319.
- ⁴⁴ René Wellek, ”The Concept of Romanticism in Literary History” i *Concepts of Criticism*, red. Stephen G. Nichols Jr., New Haven & London 1969 (s. 128–198), s. 166.

- ⁴⁵ Jfr Norlind 1919, s. 89 och 217; Stenström & Bengtsson 1983, s 30.
- ⁴⁶ Montgomery-Silfverstolpe 1910, s. 82 och 114.
- ⁴⁷ KB, Ep A14., Atterbom till Hedborn odat. nov. 1814.
- ⁴⁸ Om Alice Tegnér's tonsättning, se Vivi Edström, "Ute blåser sommarvind – en romantisk vaggvisa" i *Vällingsäck och sommarvind. Versen i barnens värld*, red. Vivi Edström och Märta Netterstad, Malmö 1987 (124–141), s. 126.
- ⁴⁹ Bo Bennich-Björkman & Lars Furuland, "Vad folket sjöng och läste" i *Den svenska litteraturen*, 3, *De liberala genombrotten 1830–1890*, red. Lars Lönnroth & Sven Delblanc, Stockholm 1993 [ny utgåva] (s. 269–299), s. 279–299. Se även Eva Danielson, "Skillingtryck – eller hur man säljer visor med mördande reklam" i *Visa i Varend – föredrag* (utg. Svenskt visarkiv, Rikskonserter, Smålands Musikarkiv och Samfundet för visforskning), red. Märta Ramsten & Lena Roth, 1997, s. 41–48.
- ⁵⁰ Ulf Peder Olrog, *Studier i folkets visor*, otryckt licentiatavhandling, 1951 (Svenskt Visarkiv), s. 41–47.
- ⁵¹ Ewert Wrangel, "Hvad folket sjunger" i *Nordisk tidskrift för vetenskap, konst och industri*, 1895 (s. 239–266), s. 258 ff.
- ⁵² Olrog 1951, bilaga t. kap. 3.
- ⁵³ Margareta Jersild, "Spridningsvägarna" (i kap. 9 "Ur vissamlingar och skillingtryck") i *Musiken i Sverige*, 2, *Frihetstid och Gustaviansk tid 1720–1810*, red. Leif Jonsson & Anna Ivarsdotter-Johnson, Stockholm 1993 (s. 231 ff), s. 231.
- ⁵⁴ Danielson 1997, s. 42 f.
- ⁵⁵ Åberg 1987, s. 144 ff.
- ⁵⁶ Olrog 1951, s. 47; Jersild 1993, s. 231 f; Danielson 1997, s. 41.
- ⁵⁷ Bernhard von Beskow, *Lefnadsminnen*, Stockholm 1870, s. 46. Se även Jonsson 1990, s. 63.
- ⁵⁸ *Poetisk Kalender* för 1814, s. 45.
- ⁵⁹ Montgomery-Silfverstolpe 1909, s. 264.
- ⁶⁰ Jonsson 1990, s. 86 f, 103 f.
- ⁶¹ Eliäson & Norlind 1946, s. 123.
- ⁶² Jonsson 1990, s. 117.
- ⁶³ *Ibid.*, s. 124.
- ⁶⁴ Olrog 1951, bilaga till kap. 3.
- ⁶⁵ Om antikva och fraktur se Lars Furuland, "Antikva för de lärde och fraktur för folket" i *Dagens Nyheter* 14/8 1980 och "Antikvan spreds samtidigt med nya livsåskådningar" i *Dagens Nyheter* 28/8 1980.
- ⁶⁶ Se KBs skillingtryckssamling, E1826k, N1845b och E1854s³.
- ⁶⁷ Wrangel 1895, s. 240 ff och 252 ff.
- ⁶⁸ KBs skillingtryckssamling, E1898u och E1906j.
- ⁶⁹ August Strindberg, "Pekoral-poesiens anor" i *Samlade skrifter*, 53, *Tal till svenska nationen samt andra tidningsartiklar 1910–1912*, utg. John Landquist, Stockholm 1919, s. 102 ff. Citatet på s. 105. Artikeln publicerades första gången i *Aftontidningen* 3/7 1910. Se även Jonsson 1990, s. 347.
- ⁷¹ Roger Chartier, "Lectures et lecteurs "populaires" de la renaissance à l'âge classique" i *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, red. Cavallo, Guglielmo & Chartier, Roger, Paris 1997 (315–330), s. 318 ff.
- ⁷² Om typografi och en boks eller texts materiella form som meningsskapande, se D[onald] F. McKenzie, *Bibliography and the sociology of texts*, London 1986 (The Panizzi Lectures 1985); Darnton 1990, s. 182 ff; D.C. Greetham, *Textual scholarship. An introduction*, New York & London 1994, s. 283–294; Chartier 1997, s. 322.
- ⁷³ Jfr Engelsing 1974, s. 311.

Debatt

INNE ELLER INTE?

Åsa Arping och Anna Nordenstam om litteratur
och genus i svensk offentlighet

*Hur står det till med den litteraturvetenskapliga genusforskningen?
Är den en kortvarig trend, eller har den kommit för att stanna?*

”Inne eller inte” är en medvetet dubbeltydig rubrik. Den fångar, menar vi, den motsägelsefullhet som präglar den litteraturvetenskapliga genusforskningens position just nu. En position som vi i det här inlägget skulle vilja diskutera utifrån två övergripande frågor. För det första, är genusforskning ’inne’, i betydelsen *trendigt, modernt* inom ämnet litteraturvetenskap idag? Och, för det andra, är genusforskning ’inne’, i betydelsen *integrerat* i gängse litteraturforskning?

Vi vill utgå från ett antal föreställningar som vi menar präglar synen på genusforskning just nu, som trendig, ideologistyrd och ekonomiskt omhuldad. Är det så?

Tillfällig modenyck

Det finns en föreställning om att feminism och genusforskning är en tillfällig modenyck som snart ska försvinna. Men om det här är en trend, får den betraktas som ytterst seglivad. Den inleddes i och med andra vågens kvinnoorörelse i slutet av 1960-talet och under 70- och 80-talen blev gynokritiken, alltså analyserandet av *kvinnolitteratur* (skriven av och om kvinnor) allt starkare. Kvinnolitteraturforskningen var i mångt och mycket ett *synliggörande* projekt. Det handlade om att lyfta fram kvinnliga författare och deras texter i sin historiska kontext och i litteraturhistorien.

Först grundforskning – sedan dialog, var devisen. Den danska litteraturhistorikern Pål Dahlerup motiverar den enkönade metoden så här i den klassiska artikeln ”Metoder för kvinnotextforskning”(1976): ”Kvinnolitteraturen är för ögonblicket

ett så utforskat fält att det under en övergångsperiod är nödvändigt med speciella insatser. Man kan inte integrera något som är obearbetat.”

Det här synsättet har också varit grundläggande i det stora samnordiska projektet *Nordisk kvinnolitteraturhistoria*. Verkets danska huvudredaktör Elisabeth Møller Jensen hävdar i förordet till första bandet att ett lands litteraturhistoria borde vara en plats där texter författade av bägge könen kan mötas och gå i dialog med varandra. Men eftersom de kvinnliga författarna i så hög grad uteslutits ur samtalet har, skriver Møller Jensen, redaktionen ”nödsakats att presentera Nordens kvinnliga författare från medeltiden till idag som en uteslutande kvinnolitterär tradition”. Detta inte för att könet skulle vara det väsentligaste draget i ett författarskap, utan för att könet genom litteraturhistorien fungerat som ett ödesdigert kriterium i kanonbildningen.

Teoretisk medvetenhet

Den här grundsynen har präglat en rad betydelsefulla svenska litteraturstudier under de senaste tjugo åren, som Ingeborg Nordin Hennels bok om Alfhild Agrell (1981), Ebba Witt-Brattströms Moa Martinsson-avhandling (1988), Eva Heggestads litteratursociologiska undersökning *Fången och fri* (1991) samt Birgitta Holms projekt om romanens mödrar (Bremer och Lagerlöf), för att bara nämna några.

Det genusperspektiv eller könsperspektiv som vuxit fram under 90-talet innebär inget paradigmskifte, det är fortfarande viktigt att undersöka kvinnliga författares texter. Men nu betonas en ökad teoretisk medvetenhet och ett dialogiskt/relationsnellt synsätt på *texter* skrivna av både kvinnliga och manliga författare.

Förskjutningen i synsätt ser vi bland annat prov på i umeåforskaren Annelie Bränström Öhmans avhandling *Kärlekens ödeland. Rut Hillarp och kvinnornas fyrtiotalsmodernism* (1998). Här granskas och ifrågasätts den starka betoning på kvinnoperspektiv som bl.a. präglar *Nordisk kvinnolitteraturhistoria*. Med utgångspunkt i en diskussion kring fyrtiotalsbilden i verket argumenterar Bränström Öhman för att positiv särbehandling av kvinnliga författare kan visa sig kontraproduktiv. Istället för att gå i närkamp med den rådande bilden och förändra den, ställer sig *NKLH* vid sidan av och riskerar därmed att lämna den ’vanliga’ litteraturhistorien åt männen.

Genusperspektivet, sett i det ljuset, underkänner alltså en ensidig kvinno- eller manscentrering – det är i *relationen* könen emellan och i den maktstruktur som kan friläggas där, som svaren på frågor kring kvinnligt och manligt kan sökas.

Osynlig genusforskning

Trots en mängd studier har kvinno- och genusforskningens resultat haft svårt att vinna insteg i det litteraturvetenskapliga samtalet. Fenomenet blir inte minst tydligt när man bläddrar i de senaste decenniernas litteraturhistoriska handböcker,

något som Anna Williams undersökning *Stjärnor utan stjärnbilder* (1997) tydligt visat.

På dagstidningarnas kultursidor är intresset växlande. Vi kan exempelvis konstatera att Bränström Öhmans viktiga avhandling om 40-talet, när detta skrivs fortfarande inte fått en enda recension i någon av de större dagstidningarna, trots att den kom redan i slutet av förra året.

Det finns också en föreställning om att genusforskningen skulle vara särskilt omhuldad på olika sätt, inte minst ekonomiskt. Det är hit forskningsmedlen går och ibland framstår det som om genusperspektivet dominerar inom litteraturvetenskapen. Ändå finns det inga siffror som tyder på det. Om man tittar på anslagen från Humanistisk-Samhällsvetenskapliga Forskningsrådet (HSFR) under åren 1996-98, framgår att sammanlagt 16 projekt inom ämnet Litteraturvetenskap fick pengar, varav ett med genus/kvinnorinriktning. Riksbankens jubileumsfond gav under motsvarande tid tio projekt medel, ett av dessa med genus/kvinnoperspektiv. Vi kan konstatera att av 26 beviljade projekt under en treårsperiod, rör två primärt kvinnolitteraturforskning; det ena en Bremer-biografi, det andra ett numer avslutat projekt om kvinnliga dagböcker från 1700-talet.

Till dessa ska läggas Forskningsrådsnämnden, FRN, som ur sin särskilda genuspott för samma period, 96-98, beviljade medel för tre litteraturvetenskapliga projekt. Men att det skulle vara särskilt lätt att få pengar för att bedriva genusforskning är således en sanning med modifikation. Här finns, menar vi, en diskrepans mellan "upplevd verklighet" och "statistisk verklighet".

Genus och jämställdhet

Det finns också en föreställning om att genusforskning skulle vara samma sak som jämställdhet. Genusinriktningen har visserligen sina historiska rötter i kvinnorörelsens rättmätiga krav på att förändra rådande maktobalanser i samhället, inte minst i arbetslivet. Men vi ser en uppenbar fara i att det viktiga jämställdhetsarbetet återigen riskerar att läggas på kvinnorna själva, istället för på dem som både har den reella makten och det formella ansvaret.

Fler kvinnor inom universitetsvärlden är både nödvändigt och eftersträvansvärt, men ett ökat antal kvinnliga forskare leder inte med automatik till mer genusforskning. Louise Vinge ställde redan 1975 frågan om litteraturvetenskapen har, som hon kallade det, en "damavdelning" – är det kvinnliga forskare som forskar kring kvinnliga författare? När frågan ställdes igen tjugo år senare av Anna Nordenstam (TFL 1996:3-4) blev svaret detsamma: ja. Nu var de kvinnliga doktoranderna i knapp majoritet (53 %). Och *ändå* handlade huvuddelen av forskningen om manliga författarskap. 98 % av de manliga doktoranderna studerade manliga författare – 64 % av de kvinnliga doktoranderna gjorde detsamma. Visserligen har alltså andelen kvinnliga forskare i ämnet ökat. Men män skriver fortfarande nästan bara om män. Man kan fråga sig varför.

När vi tittar på vad dagens doktorander med tjänst på landets litteraturveten-

skapliga institutioner forskar om, ser vi samma tendens. Av totalt 69 projekt har 20 genus- eller kvinnoperspektiv. Samtliga bedrivs av kvinnor. Men det är värt att notera att av det förhållandevis höga antalet genusprojekt står Litteraturvetenskapliga institutionen i Uppsala för nära hälften, nio stycken. Uppsala befinner sig för övrigt också i topp vad gäller andelen kvinnliga doktorander med tjänst, 12 av 16.

I ett forskningsprojekt räcker det emellertid inte, och det är viktigt att understryka i sammanhanget, att *lägga till* ett visst antal kvinnor i undersökningsmaterialet för att *genusperspektivet* ska tillgodoses. Ett illustrativt exempel på den typen av sammanblandning utgör ansökningsblanketten till HSFR. Här har man infört en särskild ruta där förekomsten av genusperspektiv ska anges, med sidhänvisning. På sidan x förutsetts man således anlägga ett genusperspektiv, på sidan y inte.

Så här ytligt kan man självfallet inte resonera. Kön är en övergripande kategori, den skär genom alla andra (klass, ras, ålder) och är därför heller inte utbytbar. När maktrelationen mellan könen undersöks genererar detta hela tiden nya frågeställningar, vilka i sin tur utmynnar i ny forskning som leder till ny kunskap. Genusforskningen har därmed en kritisk potential som innebär att den traditionella litteraturvetenskapen utmanas och vitaliseras.

Den rena texten

Det finns slutligen en vitt spridd föreställning om att litteraturvetenskapen bör hållas fri från så kallad ideologi, en idé om *den rena textens primat* – en oöfläckad skönlitteratur som ska analyseras i egen rätt, utan en massa pådyvlade teorier och perspektiv. En av de viktigaste orsakerna till att främst feministisk forskning gärna betraktas som en tillfällig trend är, tror vi, att delar av forskarsamhället inte vill acceptera den som *vetenskap*. Istället, hävdar man, är den styrd just av ideologi och resultaten därmed mer eller mindre förutbestämda. Den här typen av underkännande delar den feministiskt inriktade forskningen för övrigt med andra politiskt och teoretiskt 'öppna' inriktningar, med klass-, etno- eller andra typer av perspektiv.

Vi vill hävda att *all* forskning styrs av paradigm och olika typer av förväntningar. Som bland andra vetenskapsteoretikern Donna Haraway hävdar är all kunskap 'situated', det vill säga beroende av den enskilda forskarens position i tid och rum. Vi skriver också gärna under på litteraturvetaren Birgitta Holms karaktäristik av så kallad ideologiserande forskning, som ett sätt att "bringa de dolda förutsättningarna i dagen", en vetenskap som såtillvida blir "mer vetenskaplig än en skenbart neutral eller opartisk." Att med tyst samtycke utgå från ett outtalat androcentriskt perspektiv är därmed inte mer vetenskapligt än att öppet redovisa ett köns-maktperspektiv.

*

Statsmakterna deklarerar gärna att forskning ur genusperspektiv är nödvändig.

Och i jämställdhetsplanen vid det universitet där vi själva arbetar (Göteborg) heter det troskyldigt att "genusforskningens rön skall integreras i all undervisning".

Intentionerna är goda, men verkligheten talar ett annat språk. Å ena sidan betraktas genusforskning som trendig och väl tillgodosedd, med särskilda genustjänster, -kurser och forskningspengar. Å den andra frågar vi oss i vilken mån "genusforskningens rön" verkligen når ut och tas på allvar.

Så länge genusforskning betraktas som trendig teori, som ideologi snarare än vetenskap eller som redan tillräckligt etablerad, kommer den aldrig att integreras i ämnet Litteraturvetenskap, därom kan vi nog vara överens.

Frågan är bara, vill vi att genusperspektivet ska vara "inne" i den bemärkelsen – eller inte?

Och om svaret på den frågan är ja, vem tar då ansvaret för att det verkligen blir så?

Recensioner

INGEMAR HAAG

Det groteska. Kroppens språk och språkets kropp i svensk lyrisk modernism.

Aiolos, Stockholm 1999

I blickpunkten för Ingemar Haags digra avhandling står det fenomen som benämns det groteska och dess framträdelseformer i svenskspråkig lyrisk modernism. Huvudspåret i denna undersökning läggs ut med bistånd från Michail Bachtins teorier om det groteska ifrån dennes studie över François Rabelais. Detta sagt kommer även Haags huvudintresse att riktas mot språkets skildringar av den mänskliga kroppen, i synnerhet som de uttrycks i den groteska bilden. Själva paradigmet för denna art av bild finner Haag i den rörelse som består i när någonting utomkroppsligt ingår förening med det som kallas den "öppna kroppen" (s. 14), men där de element som förenas i bilden ändå inte utplånas. Tvärtom, den groteska bilden avslöjar själva konfrontationens kompromisslöshet, framhåller Haag. I förlängningen rör det sig om människans förståelse av den värld hon lever i och om hennes sätt att uttrycka detta i ett groteskt bildskapande. Särskilt riktas undersökningens intresse mot den metafysiska aspekten av den groteska bilden, dvs dess hemmahörighet i en romantisk tradition tillvaratas. Haag finner det därför befogat att relatera begreppet till romantikens föreställning om det sublima, eftersom båda begreppen pekar mot en insikt i något nytt, utsägligt och bortomliggande. Dock med den avgörande skillnaden, enligt Haag, att det groteska aldrig i motsats till det sublima kan vara rent översinnligt, då det alltid i någon mån är bundet vid den mänskligt sinnliga världen.

I sin helhet är undersökningen organiserad i fyra omfattande kapitel, varav det första, nästan 90-sidiga, utgör en begreppshistorisk

och begreppsteoretisk bakgrund över själva ordet grotesk. Därefter avläses groteskens skiftande yttringar inom den svenska lyriska modernismens huvudlinje: i kapitel två hos Pär Lagerkvist, i det tredje står finlandssvenskarna Edith Södergran, Elmer Diktonius, Gunnar Björling i centrum, det avslutande kapitlet ägnas Artur Lundkvist med Harry Martinson och Gunnar Ekelöf i kontrasterande relief. Själva upplägningen är på ett stimulerande sätt lika oförvägen som ambitiös. Haag väjer inte för de stora linjerna. Ängsliga insnävningar och avgränsningar saknas således. Han börjar från början. Avhandlingen kan, som Haag själv påpekar, sägas bestå av två delar: en inledande där begreppet grotesk utmejslas och sålunda en andra inriktad mot valda texter inom den svenskspråkiga lyriska modernismen. Syftet med dess första del skall vara att problematisera vissa aspekter av begreppet grotesk och att så småningom finna fram till en för undersökningen funktionell definition som inte på ett mekaniskt sätt ansluter sig till Bachtins eller Wolfgang Kayzers teorier i *Das Groteske* (1957). Detta för att åstadkomma en definition som kan ge stöd åt de egna textanalyserna. Dessa i sin tur styrs av syftet att förankra det groteska bildskapandet i en medveten estetik i de aktuella författarskapen, vilket också torde betyda att det groteska sätts in i ett sammanhang som stundom blott indirekt berör begreppet och att därmed även andra begreppet närliggande aspekter kan ventileras. Haag argumenterar således, i och för sig fullt rimligt, för ett ansenligt manöverutrymme, vilket emellertid också får den konsekvensen att den fortsatta framställningen ibland får en något vindlande karaktär. Vidare säger sig undersökningen ta fasta på det groteska som motiv, och för att ringa in detta vill författaren låta infallsvinklarna växla: ställvis traditionellt komparativa och ibland modernt teoriorienterade. En viss

oklarhet vidlåder dock Haags betoning av det groteska som motiv, eftersom undersökning fortsättningsvis även behandlar det groteska bl a som modus eller skrivsätt (Björling) och diktation eller struktur (Lagerkvist). Haag medger villigt att valet av författarskap varit en prövning och påpekar att såväl Erik Lindegrens som Elsa Graves poesi kunde ha aktualiserats med avseende just på den groteska bilden. Som en viktig praktisk distinktion får man vidare fatta upplysningen, att avhandlingen inte syftar till att återspegla någon historisk utveckling av groteskbegreppet genom de aktuella författarskapen, utan att den kronologiska ordningen är rent konventionell. I fråga om författarskap kunde nog valet varit djärvare och originellare, i synnerhet som grotesken hos Ekelöf tidigare ingående utretts av Anders Olsson. Motiveringen för Södergrans författarskap i undersökningen är dessutom alltför bräcklig, som ofrånkomligt men ändå i detta sammanhang endast som allmänt inspirerande för ett modernistiskt bildspråk.

Det långa inledande delen av första kapitlet tar formen av en odyssee genom den västerländska kulturhistorien med utgångspunkt från själva begreppet grotesk. Syftet är att beskriva dess olikartade användningar genom historien. Men i framställningens styrka, illustrationen av begreppets förändringar i tid och rum, ligger även dess svaghet, vilket Haag naturligtvis inte är omedveten om. Han förklarar själv att ordets irrvägar genom historien småningom blir allt svårare att följa (s. 30). I viss utsträckning kommer det därmed också att gälla hans egen framställning. Som begrepp mer eller mindre likställda med grotesk möter således i denna inledande avdelning burlesk, fars, parodi, allegori, arabesk, karikatyr med i skiftande grad giltighet för skulptur, arkitektur, måleri, litteratur, estetik. Det begreppshistoriska avsnittet karaktäriseras därför alltefter sakens natur av en upplyst förvirring omkring groteskbegreppets varierande innebörder, skiftande konstnärliga uttrycksformer och växlande epoktillhörighet. Klarare blir sammanhangen när Haag så når fram till sina egna begreppsteoretiska positioner och instruktivt urskiljer tre huvudkategorier: en pragmatisk grotesk (Bachtin), en psykologisk (Jung, Freud) och en ontologisk

(Kayser). Haag låter småningom sitt, stundom något omständliga (t ex s. 51 ff), resonemang leda fram till den ur romantiken härstammande modernismens grotesk som skall utgöra föremålet för hans egen undersökning. Särskilt är det då surrealismen och i synnerhet expressionismens fokusering av människokroppen, dvs en "antropocentrisk" (s. 66) linje inom modernismen, som åberopas. Som bakgrund till det egentliga undersökningsområdet fogar Haag även en historik över den svenska grotesken, varvid groteskbegreppets stora tänjbarhet ställvis illustreras. Exemplet från Stiernhielm (s. 69) erbjuder en bild av åldrande och förgängelse som naturligtvis ställer kroppen i centrum. Men samtidigt saknas häri den så betydelsefulla positiva motpol, den regenererande aspekt som skall vara utmärkande för den öppna kroppens gränsöverskridande karaktär. Det är enligt Bachtin en fundamental tendens i medeltidens och renässansens groteska bild, att däri visas två kroppar i en, en kropp i förvandling som både föder och dör. Principiellt illustreras därmed ett tolkningsproblem som Haag självfallet har brottats med: när kan skildringen av en mänsklig kropp betecknas som en grotesk sådan? Problemet rör delarnas föränderliga betydelse för helheten och det har naturligtvis ingen enkel och entydig lösning. Frågan kunde också ställas i anslutning till det bestickande exemplet på frånstötande kroppsbilder hos den Heliga Birgitta, där Haag själv framhåller frånvaron av det positiva och skapande momentet. Även om man kan ställa sig tveksam till hur väl Haag lyckas integrera avhandlingens två huvuddelar, så visar sig den lyriska modernismen ur denna specifika synvinkel ändå kunna infogas i en begrepps- och motivhistorisk tradition som räknar sin begynnelse långt före 1857. Det är i sig ett berikande perspektiv.

En omfattande estetisk bakgrundsteckning av den sk ornamentala tradition Lagerkvists tidiga författarskap anses ingå i inleder det andra kapitlet. Det är Haags uppfattning, att Lagerkvist "mer eller mindre medvetet" (s. 96) tillägnade sig 1800-talets estetiska debatt omkring det ornamentala och att han med största sannolikhet har stött på begreppet. Här kunde då Haag tydligare förankrat sina egna antaganden genom att anföra det enda

ställe i *Ordkonst och bildkonst* (1913) där Lagerkvist faktiskt använder begreppet. Denne finner i en analogi texten skulpterad av ord till en enhet "av ytterst naturalistiska moment å ena sidan, ytterligt stiliserade, ja, rent ornamentala å den andra" (*Ordkonst och bildkonst*, s. 57). Här infogas ju också begreppet i den grundläggade estetiska omfunktionering som Haag i Urpu-Liisa Karahkas efterföljd välmotiverat och klargörande uppehåller sig vid och beskriver som en brytning mellan stilisering och naturalistiskt avbildande. Med det ornamentala hos Lagerkvist avser Haag dels textens stilistiska och språkliga utformning, dels den groteska bilden av den mänskliga kroppen. Merparten av kontextualiseringen ägnas det ornamentalas yttringar inom arkitektur och bildkonst, vilket kan tyckas naturligt med tanke på att Lagerkvist själv i *Ordkonst och bildkonst* medvetet rör sig med analogier mellan konstformer som arkitektur, musik, måleri. I utläggningen av denna ornamentala tradition omnämns en passant också den antika retorikens historia (s. 105). Framställningen hade därför varit betjänt av ett uttalat klargörande avseende den Quintilianska retorikens "oratio ornata", d v s det ornamentala just som berömlig stilegenskap inom ordkonsten, vilket ju är den konstart som också står i centrum för Haags intresse. I fråga om den i och för sig mycket intressanta utläggningen av Lagerkvists traditionstillhörighet, hade man vidare önskat någon form av skiktning av de många olika föregångarnas specifika giltighet och betydelse i förhållande till det groteska i Lagerkvists poesi. Mycket behandlas nu på samma argumentativa nivå, Poe och Foucault, Baudelaire och Kristeva. Vad som i historisk bemärkelse tänkes ingå i den ornamentala traditionen interfolieras med senare teoretikers utläggning av någon aspekt ur densamma. I denna glidning mellan periferi och centrum tenderar Lagerkvist själv att stundom försvinna ur blickfånget. Den något oformliga bakgrundsteckningen följs dock av ett antal utmärkta textanalyser där Haag blottlägger groteskens embryonala framträdelseformer i Lagerkvists tidiga poesi i samlingarna *Motiv* (1914) och *Ångest* (1916), där en riktning mot en allt starkare kroppslighet kan iakttagas. Det s k ornamentala draget i Lagerkvists poesi visar sig i enligt

het med dennes självsyn särskilt bestå av texternas uppbyggnad i upprepningar, parallellism, kontraster. Haag drar slutsatsen: "Upprepningarna som slingrar sig genom texterna vittnar om det ornamentala draget, om symmetriens och dekorationens konstnärliga värde i Lagerkvists språk" (s. 122). Särskilt intressant är här att Lagerkvist i sitt försök att fånga det han kallar poesins arkitektoniska struktur, en poetik som enligt Karahka utformats under inflytande från Herbert Spencers "Stilens filosofi" (1888), tycks ha riktat blicken mot vad som på ett generellare plan i själva verket låter sig förklara som den poetiska textens grundläggande verkningsmedel och något som utmärker det specifikt poetiska språket. De av Haag åberopade Jakobson (s. 120) och på annat ställe Lotman (s. 51) vill ju som bekant tillmäta upprepning och parallellism denna status. Därmed uppstår en intressant och problematisk relation mellan de begrepp Haag brukar och deras vidare förklaringsvärde. Ornamentala och dekorativa är i sammanhanget metaforiska begrepp. De står för någonting annat. Detta andra är upprepning och parallellism i egenskap av primära fenomen i den litterära texten. Dessa föreligger således, rimligen också i någon utsträckning i all poesi, oavsett om de sedan betecknas med metaforer som ornamentala eller dekorativa. Det vill säga, när Haag i sina grundliga och övertygande textanalyser finner exempel på parallellism, kontraster, upprepningar hos Lagerkvist är det i första hand att förklara som uttryck för den specifikt poetiska funktionen, även om denna naturligtvis också kan beskrivas metaforiskt. Någon gång noterar man att Haag i detta kapitel låter sig förföras av sina egna associationer och sin egen beläsenhet, så förefaller exkursen om Arcimboldo och Genette (s. 132 f) omotiverad. Kapitel avslutas med att Lagerkvists tidiga dramatik granskas i ett i och för sig givande avsnitt om maskbegreppets betydelse för alstrandet av grotesken. Men därmed kan författaren också sägas tänja sin stipulerade avgränsning vid den lyriska genren till bristningsgränsen.

Den finlandssvenska modernismen står i centrum för det tredje kapitlet. Men varför Edith Södergran förs in i undersökningen framstår ändå som oklart, särskilt som de

textexempel författaren anför ger ett påtagligt magert resultat vad beträffar groteskens poetiska gestaltningar i detta författarskap. Bättre då med Diktonius och Björling där Haag i långa partier lyckas frilägga groteskens subtila skiftningar i de lyriska texterna. I Diktonius fall är det i synnerhet aforistiken som ställs i centrum och här noterar man att komparativa resonemang kan ge rikt och vackert utbyte. Så lyckas Haag i den bekanta förbindelsen Nietzsche - Diktonius ändå dra upp ett nytt och intressant spår, där konkreta formuleringar om den mänskliga fysiologin uppenbarligen vittnar om ett ensartat groteskt bildskapande. Här lyfts också resonemanget på ett mycket givande sätt. Gestaltandet av fysiologin, födan och ätandet ses nämligen som ingående i metapoetisk estetik. Björling är som Haag påpekar den ende av de behandlade författarna som haft ett medvetet förhållande till själva begreppet grotesk. Dennes begreppsdefinitioner tillvaratas tacksamt och problematiseras. I detta sammanhang tycks mig Haags utredning av en särskild grotesk skrivart fruktbar. Emellertid, den faktiska analysen av detta björlingska skrivsätt på den grammatiska nivån förefaller föga beroende av Montaigne och Schlegel, vilka ingående refereras av Haag. Här tycks mig inte heller Haags infogning av begreppen romantisk ironi och arabesk (s. 194), det senare att gälla formen för gestaltningen, bidra till att göra den följande analysen av Björlings skrivsätt tydligare. Haags analys rör sig på en grammatisk nivå till vilken Schlegels ironibegrepp knappast på ett så oförmedlat sätt som här låter sig relatera. Övergången mellan arabesken definierad som en "fundamental oförsonlighet" (s. 199) och dess realiseringar på textens konkreta nivå i grammatiska modi är alltför diffus för att vara funktionell. Man hade hellre sett att Haag utförligare uppehållit sig vid dadaismen, som ju omfattades av Björling själv, och dess betydelse än vid den mer ansträngda förbindelse till romantiken som nu upp-rättas. Den omedelbara utgångspunkten för Haags analys är ju annars Anders Olssons diskussion av grotesken hos Björling, som Haag mycket riktigt återoppar och med säker blick fördjupar, särskilt genom betoningen av att Björlings själva poetik i sin inriktning mot det materiella också inrymmer grotes-

ken. Utläggningen av groteskens kroppslighet, av Haag benämnd den anatomiska grotesken, har generellt en tydligare linjeföring än avsnittet om skrivsättet. Nu kan författaren också på ett produktivt sätt återkoppla till den genomgående auktoriteten Bachtins idéer.

I Lundkvists författarskap tycks det särskilt ha varit den nya estetikens genombrott, i tecknet av djuppsykologi, antropologi, myt-forskning och surrealism, som verkat frigörande för ett groteskt bildskapande. I genomgången av Lundkvists grotesker ägnas 30-talstexter som *Nattens broar* (1936) och *Sirensång* (1937) stort utrymme. Den groteska figurationen visar sig då utgå bl a från Lundkvists lyriska variationer av grottan som symboliskt rum. I sammanhanget för-binder Haag *Sirensångs* sceneri och pendlande mellan helvetesvision och paradiskildring med målarkonsten och Hieronymus Bosch (s. 256 f). Med Espmark kunde man då tillägga att surrealistkonstnären Giorgio de Chirico synes ha spelat en roll för gestaltningen av den mänskliga kropp som här ingår förening med något yttre, vilket hos Lundkvist särskilt uttrycks i form av de disfigurerade ansiktena. En iakttagelse som blott får komplettera Haags tanke om målarkonstens generella betydelse för grotesken hos Lundkvist. I fråga om den rent kroppsliga grotesken hos Lundkvist fäster man sig vid den skickliga friläggningen av en grotesk tradition inom den svenskspråkiga modernismen. Här förmår Haag att med fäste i en konkret fysiologisk detalj i texten vidga perspektivet och lägga upp till beskådande en bred tradition från Nietzsche via finlandssvenskarna Diktonius och Björling fram till Lundkvist. Över huvud framstår Lundkvists texter i sitt konkreta och ymniga transformerande av den mänskliga kroppen som närmast idealtypiska exempel på groteskt bildskapande. Detta är också avhandlingens bästa avsnitt. Här går Haag oftast direkt på det groteskas yttringar i den lyriska texten och dess omedelbara förutsättningar i Lundkvists estetik utan omvägar via mer perifert sekundärmaterial. Haag observerar att Lundkvist i *Ikarus' flykt* (1939) själv nyttjar begreppet grotesk i sin utläggning av skapelsetematiken hos Henry Miller (s. 265), vilket han också övertygande kan visa har relevans

för det eviga kretslopp av död och liv som gestaltas i Lundkvists egen poesi vid tiden. Här kan man tillägga att Lundkvist faktiskt även på flera ställen i *Ikarus' flykt* (s. 116, 131) använder begreppet grotesk i uttolkningen av William Faulkners prosakonst, och att han i ett fall, intressant nog med tanke på Haags resonemang omkring bildkonsten, dessutom sammanställer det med Breughels makabra visioner. Parentetiskt noterar jag, att denna förknippning av begreppet grotesk med Faulkners författarskap är en iakttagelse som både Karl Vennberg (*Arbetaren* 11.2 1943) och Erik Lindegren (*BLM* 1943:7) vidareför i sin kritik.

Som en pendang till avsnittet om Lundkvist följer en diskussion av grotesken hos Martinson och Ekelöf. Infallsvinkeln är här renodlat kontrastiv, och det är således endast i relation till Lundkvist som groteskens form och innebörd här uppmärksammas. I Martinsons hungerhallucinationer drivs den modernistiska grotesken enligt Haag längre än hos kollegan Lundkvist, främst genom en radikaliserad stilblandning. Avsnittet om grotesken hos Ekelöf upptas till stor del av förhållandet till Anders Oissons behandling av densamma. Haag strävar att nyansera dennes utredning av groteskens varierande degraderingar av det heliga i form av Ekelöfs de profundis-tema, men han når knappast så mycket längre än sin föregångare.

Sist och slutligen skall understrykas att Ingemar Haag har skrivit en i god mening krävande avhandling. Framställningen är lärd, perspektivrik och många gånger skarp-sinnig. Genom sitt helhetsgrepp på ämnet blir undersökningen både grundlig och kringssynt. De lyriska texterna framstår mestadels som väl valda och illustrativa exempel på groteskt bildskapande. Analyserna av dem präglas alltid av stor energi, och argumentationen är generellt gediget underbyggd och övertygande. I blottläggningen av groteskens skiftande yttringar har författaren därmed i väsentliga avseenden fördjupat bilden av den svenska lyriska modernismens historia.

Mats Jansson

ROBERT LYONS

Swedish Midsummer

in Shakespeare's Dream.

A Study of the Creative Process Resulting in Eva Bergman's 1989 Production of A Midsummer Night's Dream at Backa Theatre, Göteborg, Sweden.

Publications by The Department of Literature, Göteborg University, nr 34,1998

Det är något visst med en teatergrupp som väljer att husera på ungdomsgårdar och i en f.d. kullagerfabrik med motiveringen att kristallkronor och sammet i för ändamålet befintliga lokaler inte riktigt är deras stil. Backa teaters ställningstagande ger många intressanta och tidstypiska signaler av olika slag. Ett försök att reda ut några av dessa signaler gör Robert Lyons som i sin avhandling *Swedish Midsummer in Shakespeare's Dream* intresserar sig specifikt för Backa teaters uppsättning av Shakespeareklassikern *En midsommarnattsdröm*, 1989. Det var Backa teaters första uppsättning i den lokal som numera kommit att intimt förknippas med teatergruppen. Avhandlingen som syftar till att behandla den kreativa processen bakom denna specifika uppsättning, ger även en historisk och kontextuell bakgrundsteckning till en situation som bland annat innebar att Backa teater i slutet av 1980-talet intog den s.k. Bulten och på samma gång en position av förnyelse inom svensk barn- och ungdomsteater.

Robert Lyons vill, till skillnad från ett flertal teatervetenskapliga avhandlingar, inte diskutera Backa teaters arbete i en samhällslig kontext. Hans intention att koncentrera sig på den kreativa processen innebär istället en fokusering på själva uppsättningsarbetet. Lyons konstaterar att internationell forskning klargjort att betydelse i teaterhändelsen skapas i publikens medvetande då föreställningens signaler konfronterar åskådarnas förförståelser. Han håller med om detta och tillägger att receptionen inte står i centrum här utan tonvikten ligger på teaterprofessionernas arbete i skapandet av respektive bidrag till denna kommunikation. Metodologiskt koordinerar Lyons olika fält inom teaterforskningen med motiveringen att en eklektisk konstform är förtjänt av en eklektisk forskaransats. Hans modell blir då att

kombinera en kontextuell/historisk presentation med en hermeneutisk såväl som semiotisk analys av materialet. På det scenografiska materialet tillämpas en semiotisk variant utarbetad av Elaine Aston & George Savona, medan exempelvis regissörens förhållande till riktningar inom svensk teater kontextualiseras.

Inledningsvis tecknar Lyons en hastig skiss av teaterlivet i Göteborg. Han påpekar att medan Göteborgs stadsteater hade varit ledande i utvecklingen av ensemblerateaterns tekniker och politiskt relevanta teman sen slutet av 1960-talet så kom de fria grupperna att dominera scenen under 1970-talet. Men ideologiska och ekonomiska förändringar i det politiska klimatet förhindrade under 1980-talet de flesta fria grupper från fortsatt arbete i redan upplöjda spår, de blev tvungna att söka nya identiteter och samarbetspartners. En samtidig trend i Göteborgs teatervärld var en pågående utveckling av teater för den unga publiken. Nu fanns plötsligt utrymme att fördjupa barnteaterfältet genom att utforska gestaltningar vid sidan av det pedagogiska och det politiska. Det uppenbarade sig så att den på barnteater specialiserade grenen av stadsteatern gick i fronten för denna utveckling, skriver Lyons och redogör för hur Backa teater genom sin status som självständig ensemble inom stadsteaterns organisation hade skapat ett för ändamålet välutvecklat kontaktnät samt lämpliga arbetsmetoder.

1978 etablerade Göteborgs stadsteater två filialer, varav den ena kallades Skolteatergruppen fram till 1982 när den bytte namn till Backa teater. Medlemmarna rekryterades ur stadsteaterns ordinarie personalstyrka med Eva Bergman, regissör, samt Ulf Dohlsten, skådespelare, som gruppens konstnärliga ledare. Genom åren har gruppen i en kollektiv process utvecklat en spelstil som, enligt Lyons, är utpräglat estetisk och artistisk till sin karaktär. Viktiga utgångspunkter i det arbetet har varit integrationen av sex heltidsanställda musiker och en publikorienterad episk berättarstil. En spelstil som även manifesterades i uppsättningen *En midsommarmattsdröm*.

"Bultens" historia redovisas på ett föredömligt sätt i kapitlet om teaterns arkitektur. Att den nedlagda fabriksbyggnaden präglats

av den verksamhet som bedrivits där har enligt Lyons haft betydelse för Backa teaters val av denna som fast arbetsplats. Eftersom gruppen ville nå en ny och bredare publik passade fabriken på Hisingen utmärkt. Att byggnaden hade en levande plats i stadsdelens historia omtalades som en fördel av Ulf Dohlsten, berättar avhandlingen. Häri ligger det en intressant koppling till den samhällsliga kontext som Lyons försöker undvika att placera Backa teaters arbete i. Frågan är om det överhuvudtaget är möjligt att frikoppla en teaterverksamhet från det omgivande samhällets strukturer och diskussioner. Om Lyons istället hade tydligare formulerat sådana kopplingar hade han också kunnat göra bruk av det feministiska förhållningssätt som han säger sig använda i sin beskrivning av scenografens respektive regissörens arbetsinsatser.

Eva Bergman, som blivit en frontfigur för teatergruppen, intar en framträdande position också i avhandlingen. Det är i förhållande till hennes regi och tankar som uppsättningsarbetet av naturliga skäl beskrivs, både av avhandlingsförfattaren och av övriga medarbetare som varit involverade i processen. Regissörens tolkning bär ju i slutändan resultatet i förhållande till publiken. Bergmans inspirationskällor redovisas, hur anpassningsprocessen till samtidens ungdomspublik gestaltar sig textmässigt och i sceneriförslag klargörs, vidare skildras arbetets utveckling från kollationeringen och in i det därpå följande repetitionsarbetets många faser.

Om musikens framskjutande position i uppsättningen berättar Lyons genom att grundligt reda ut musikernas ställning i ensemblen. Deras fundamentala betydelse markeras av att de redan i uppsättningsarbetets inledning tar aktiv del i att komponera musiken parallellt med att det övriga förarbetet fortskrider. I kapitlet knyter Lyons ihop titelns svenska midsommar med den i uppsättningen centrala karaktären Puck, gestaltad i skepnad av Näcken med fiol. Han visar hur uppsättningen använder musiken och musikerna i föreställningen för att förtydliga gestaltningen. Med avhandlingen följer en cd-skiva med smakprov på hur det musikaliska arbetet gestaltat sig genom föreställningens olika miljöer.

Slutligen ger Lyons en överblick av recep-

tionen, samt berättar i epilogen om innehållet på Backa teaters repertoar efter uppsättningen av *En midsommarnattsdröm* och fram till våren 1997. Den vittnar om den storsatsning på Shakespeares verk som man genomfört i ensemblen.

Ett uppsättningsarbete innehåller, som nämnts, många olika konstnärliga viljor och den produkt som regissören slutligen signerar är resultatet av samarbetet mellan dessa. Avhandlingens andra syfte, att studera denna kreativa process, har kommit att fokusera vissa aspekter. Det material som Lyons har tagit utgångspunkt i, avgränsar studiens omfattning till i huvudsak det formmässiga. I fokus står själva teaterbyggnadens funktion, scenografins och kostymernas roll, regissörens analysarbete samt musikens aktiva medskapande funktion i processen och därmed skjuts andra och minst lika intressanta aspekter i bakgrunden. Uppsättningsarbetets praktiska karaktär, det processuella arbetet på golvet i repetitionen, tillhör också en övergripande kreativ process. Det är i personinstruktionen, i regiarbetets andra viktiga funktion vid sidan av de formmässiga arrangemangen, som innehållsmässiga förhållningssätt mejslas fram. Avhandlingen haltar beroende på oklara och underförstådda avgränsningar av regifunktionen. Frågeställningar kring hur innehållet och spelstilen förhåller sig till underliggande arbetsprocesser lyser med sin frånvaro. Kort och gott, vari består egentligen den kreativa processen?

Det står klart, menar Lyons, att Eva Bergman och Backa teater med sin produktion av *En midsommarnattsdröm* intar en pragmatisk snarare än programmatisk hållning till att nå och påverka sin publik. Däremot har bibehållandet av en specifik form eller struktur inte varit det huvudsakliga syftet med teatergruppens arbete, skriver Lyons. Han understryker hur uppsättningen, som innehöll en rad folkloristiska element, fångade upp och tilltalade en teaterovan ungdomspublik genom att kombinera tidstypiska trender med egna teatergrepp, däribland en frontal och icke-naturalistisk samt expressiv spelstil samt musikens framskjutna position i arbetet. Men hur en dylik pragmatisk hållning hänger samman med gruppens utpräglade estetiska snarare än politiska profil förtäl-

jer inte avhandlingen. Lyons givande och intressanta iakttagelser skymms av att han, i mitt tycke, gör en för allmänt hållen beskrivning av processen. En dylik deskriptiv studie tappar uppsättningen på kraft då frågor om processens motiv lämnas outhärdade. En kritisk läsning och analys av innehållet hade givit tyngd och rättvisa åt en intressant och grundlig beskrivning av de olika formmässiga aspekterna. Den feministiska läsaarten som Lyons menar sig vilja tillämpa hade kunnat utveckla resonemanget avsevärt och nyanserat ett av avhandlingens underliggande och oproblematiserade argument, nämligen att politiska uttryck definitionsmässigt är programmatiska medan estetiska uttryck inte är det.

Christina Svens

STEN WISTRAND

Att slås till insikt. Hjalmar Bergmans roman Clownen Jac
Örebro 1999

Under 1990-talet har Hjalmar Bergmans redan tidigare väl genomlysta författarskap attraherat den moderna litteraturvetenskapen. Med hjälp av nya synsätt, metoder och teorier har forskare kunnat precisera egenarten i författarens romankonst och avlocka texterna nya betydelse. Man kan nämna Elisabeth Hästbacka som i sin avhandling *Det mångstämmiga rummet* (1990) med hjälp av Michail Bachtins romanteori undersöker Bergmans romaner mellan 1913 och 1918 och Per Wallroth, som i *Eländets triumfator* (1992) vid sidan av Bachtin också inspirerats av Gérard Genettes narratologi i sin undersökning av *Knutsmässos marknad*. Förra året disputerade Jan Balbierz på avhandlingen *Hjalmar Bergmans roman Jag, Ljung och Medardus som självbiografisk text* och i maj i år Sten Wistrand i Örebro på *Att slås till insikt. Hjalmar Bergmans roman Clownen Jac*.

Tidigare kritik och forskning har betraktat *Clownen Jac* (1930) som ett inte helt lyckat verk: Man har påtalat dess "pratighet" och brist på sammanhang. Varför inleddes den exempelvis med ett flertal kapitel om Benjamin

Borck? Vilken är relationen mellan den så kallade "clownkatkesen" och resten av romanen? Vidare har *Clownen Jac* tolkats som ett biografiskt/psykologiskt dokument eller personligt vittnesbörd från Bergman själv, som avled en kort tid efter det att romanen kommit ut, och som en uppgörelse med konstnärskapet. Sten Wistrand (SW) argumenterar med hjälp av modern romanteori – i avhandlingen benämnd "narrativ strukturanalys" – bland annat signerad Peter Brooks, Paul Ricoeur, Michael Riffaterre och Lars-Åke Skalin framgångsrikt för att den Bergmanska texten faktiskt hänger ihop och det på ett mycket konstfullt sätt. Avhandlingsförfattaren visar därtill på det orimliga i att uteslutande knyta romanens borgare-konstnärstematik till den verkliga författaren.

Avhandlingen omfattar nio kapitel fördelade på fyra olika avdelningar. I det korta första kapitlet deklarerar SW sin vilja att anlägga ett "holistiskt perspektiv" på *Clownen Jac*. Innebörden häri preciseras på ett pedagogiskt sätt genom att Bergmans roman relateras till de intertexter som är Thomas Manns *Tonio Kröger* och Hermann Hesses *Stäppvargen*. I alla tre gestalts konflikten mellan att vara borgare respektive konstnär, mellan att leva och skapa. De båda sistnämnda är "bildningsromaner" där konstnärskaraktererna med hjälp av mentorer och bestämnda erfarenheter utvecklar nya och befriande insikter. SW:s grundläggande och mycket övertygande tes är att *Clownen Jac* därtill har formen av en antik tragedi: "komplett med släktförbannelse, hybris, peripeti och straff – där huvudpersonen av ett oblikt öde brutalt slås till insikt om livsvillkoren" (s. 18). På samma sätt som Kung Oidipus, tror Jac att han kan undgå sitt öde, vilket är att vara konstnär och inte borgare. Medan Manns och Hesses hjältar bringar konflikten till försoning, så ageras den i Bergmans roman ut på ett obönhörligare och konsekventare sätt: Jac "slås till insikt" och har bara att acceptera och underkasta sig sitt öde som består i att vara konstnär.

Kapitel 2-4, som utgör avhandlingens andra del, rymmer en beskrivning av romanens tillkomstshistoria, en precisering av de tolkningsteoretiska utgångspunkterna samt en forskningsöversikt. Styrande i tolk-

ningsarbetet blir romanens "intrig", det vill säga den helhet som läsaren successivt konstruerar under sin väg genom verket och som tolkningen av de enskilda motiven och symbolerna måste relateras till. I anslutning till Riffaterre påtalar SW "nödvändigheten att se varje romanepisod som en länk i berättelsens sekvens" (s. 32). SW utvecklar här sin uppfattning att *Clownen Jac* är ett slags "aristotelisk roman" med en fast struktur – början, mitt och slut – och som sådan hålls samman av "ett narrativt tema, som genererar en genre" (s. 30). Den helhet som SW menar sig urskilja beskrivs nu här – och mera utförligt i det femte kapitlet – i anslutning till Skalins begrepp "eiron-struktur": en berättelse där protagonisten befinner sig i tillfällig avvikelse från "textens norm", som enligt SW kan sammanfattas med de berömda orden "känn dig själv". I romanen får vi följa Jacs väg till insikt om sin egen, ofrånkomliga konstnäridentitet. Böjningsmönstret är alltså Sofokles *Kung Oidipus* och Bergmans roman visar sig rymma för detta slags intrig typiska inslag som "dramatisk ironi", "peripeti" och "anagnorisis".

Forskningsöversikten innehåller förutom en uttömmande framställning om tidigare tolkningar av *Clownen Jac* dels ett avsnitt om hur romanen kommenterats i litteraturhistoriska översiktsverk, dels ett om den eventuella förebilden till clowngestalten. SW är noggrann och lämnar inget åt slumpen; här liksom i övriga kapitel görs framställningen läsbar genom de sammanfattande avsnitt – "Slutsatser" – som återkommer regelbundet. Avhandlingsförfattaren är, som framgått ovan, starkt kritisk till föregångarnas tendens att tolka romanen i ljuset av vad de vet eller tror sig veta om Bergmans sista tid i livet. Att dessa tolkningar – av bl.a. Erik Hjalmar Linder, Sverker R. Ek och Sven Delblanc – trots allt pekar i så vitt skilda riktningar, beror enligt SW på att ingen före honom har "läst romanen som ett åtminstone någorlunda sammanhängande språkligt konstverk" (s. 64).

Efter denna tämligen långa startsträcka – omfattande en dryg fjärdedel av boken – är så SW redo att i den tredje och längsta delen gripa sig an med att presentera sin egen tolkning av *Clownen Jac* som en ödestragedi om konflikten mellan att vara borgare och konst-

när. Tolkningarna är ofta skarpsinniga och iakttagelserna väl formulerade; pusselbitarna faller onekligen på plats och avhandlingsförfattaren demonstrerar övertygande det sammanhang och den konsekvens som finns i Bergmans roman. I kapitlet "Struktur och genre" finns ett utmärkt avsnitt där SW visar att beskrivningen i romanen av Jacs egna komediföreställningar bör uppfattas som en tolkningsanvisning – en så kallad "mise en abyme" – som reflekterar *hela* romanen och dess tragedistruktur. Kapitlet rymmer också en utförlig utredning som visar att Benbé, trots att han står i fokus i romanens första sju kapitel, endast är en "ficelle" eller ett verktyg som Bergman använder för att realisera sitt projekt; intresse- och personfokus ligger på clownen även då han, som i romanens upptakt, endast är sporadiskt närvarande.

Som något av en höjdpunkt i avhandlingen framstår det sjunde kapitlet, som SW ägnar åt "Symboler och subtexter". Efter ett sympatiskt inledande resonemang om det orimliga i att tolka symboler med ingen eller bristande hänsyn till den aktuella textens helhet, övergår avhandlingsförfattaren till att dels dekonstruera sina föregångares som han tycker alltför lättvindiga symboltolkande, dels själv visa hur de talrika symbolerna väl låter sig integreras i romanstrukturen. Det gäller sådant som personnamnen, Jacs rollgestalter och clownkläder samt trädgården som omger hans bungalow i Hollywood. Denna kommer med SW:s ord att "apteras som symbol(er) i kapitel 4 för att bokstavligen brisera i finalen" i samband med att Jac tar avstånd från sina ambitioner att vara respektabel borgare med allehanda attribut, däribland just trädgården.

Sin kombinations- och tolkningsförmåga demonstrerar SW också i kapitlet om "katkesens" plats och funktion i romanen; det rör sig alltså om de båda kapitel i romanen – nr 18 och 19 med den gemensamma rubriken "Ur en clowns katkes" – som i dramatiserad form skildrar Jacs alias Jonathan Borcks framträdande på och möte med sin publik på Capitolium. Frågan är nu om man som i tidigare tolkningar verkligen kan läsa dessa båda kapitel för sig, utan koppling till romanens helhet och som en bikt från den verkliga författarens sida. Nej svarar – förstås – avhandlingsförfattaren med hänvisning till

fem argument. Det tyngst vägande är kanske att det är i dessa båda kapitel som den för intrigen avgörande vändpunkten – anagnorisis – inträffar och clownen drabbas av insikt: i samma stund som hans dotter Sanna-Sanna inträder på arenan hinns han upp av sin livslögn. Därmed har avhandlingsförfattaren själv hunnit till slutet av den välsmidda och ofta välformulerade "intrig" som argumenten i hans egen tolkning kan sägas forma. Inte utan triumf avslutar SW sitt utmärkta kapitel om "katkesen" så här: "I slutkapitlet tar protagonisterna konsekvenserna av sin insikt. Därmed har eiron-strukturen slutit sig" (s. 185).

Det finns som framgått ovan mycket gott att säga om SW:s avhandling. Avhandlingsförfattaren är en modern litteraturvetare med goda insikter i romanteori, som han vet att tillämpa i övertygande tolkningar. *Resultatet* är således på flera punkter utmärkt, men när det gäller själva *genomförandet* vill jag lyfta fram ett par otympligheter och problem av principiellt slag. För det första har SW som framgår på sidan 12 i avhandlingen haft problem när det gäller dispositionen av sin framställning. Dessa framstår inte som helt lösta. Främst gäller det sin egen syn på strukturen i *Clownen Jac* och den teoretiska diskussionen i anslutning härtill som avhandlingsförfattaren portionerat ut i tre olika kapitel: 1, 2 och 5. Dessa resonemang kunde med fördel ha sammanförts i ett enda avsnitt.

För det andra är SW, förmodligen i sin iver att driva sitt eget tolkningsuppslag, onödigt hård och kategorisk i sina omdömen om tidigare forskning. Gång efter annan blir tonen sarkastisk: "I sin tolkningspraktik är naturligtvis inte Linder lika renodlad som i sitt inledande resonemang. Men analysen av *Clownen Jac* följer ändå – jag höll på att säga: i *förvånande stor utsträckning* – inledningens uttalade intentioner" (s. 53, min kursiv). Exempelen skulle kunna mångfaldigas. Vad tjänar sådana utfall till? En något större ödmjukhet vore på sin plats, särskilt som SW en passant konstaterar (s. 169) att samme Linder faktiskt jämför clownen med en tragisk hjälte i antiken och därmed antyder den tolkningsmöjlighet som avhandlingsförfattaren med sådan konsekvens visar rimligheten i. Nog har SW haft nytta av sina föregångare!

För det tredje är SW i alltför hög grad upptagen av att gendriva tidigare forskares resultat. Han nöjer sig inte med den utförliga forskningsöversikten, utan återkommer i sina egna analyskapitel i den tredje delen ständigt till vad han beskriver som föregångarnas bristfälliga resultat. Avhandlingsförfattaren har en beklaglig tendens att fastna i sin polemik mot tidigare tolkningar samtidigt som hans egna resultat kommer i skymundan. Eftersom SW:s invändningar genomgående gäller biografiska och icke-holistiska läsningar hade det varit på sin plats att samla uppställningen på ett enda ställe.

För det fjärde kan man i avhandlingen utläsa en syn på den litterära textens och texttolkningens natur, som det finns anledning att problematisera. SW antyder – aningen triumfatoriskt – att här presenteras tolkningen av *Clownen Jac*, att vi efter hans avhandling så att säga skulle vara ”färdiga” med denna Bergmans sista roman: ”En adekvat tolkning kan sägas vara ’självklar’. Med det menar jag att den egentligen bara visar saker som i princip varje läsare utifrån sin [...] litterära kompetens skulle kunna tänkas komma fram till efter en tids reflektion” (s. 30). Alltså: för den som tänker efter och brukar sin förmåga som läsare och därmed lyckas genrebestämma ett verk är texttolkning något ”självklart”. Och får vi veta i not 61 med ”litterär kompetens” avses i främst Peter Brooks efterföljd förmågan att hantera texters strukturer. I avhandlingen tillmäts följaktligen de ”textinterna” argumenten störst bärkraft; kontextualisering framstår som ett både onödigt och vanskligt företag. För den som läser rätt blir tolkningen självklar. Författaren drar sig heller inte för att utnämna en tolkning till ”i stort sett [...] den rätta” (s. 161). Det enda man dock med säkerhet kan vara förvissad om är att det även efter SW:s avhandling finns ett och annat att tillägga när det gäller tolkningen av *Clownen Jac*. Argumenten för en sådan mindre dogmatisk syn på texttolkning har på ett utmärkt sätt sammanfattats av Torsten Petersson, som lyfter fram kontexternas helt avgörande roll för tolkning och som SW för övrigt själv hänvisar till.

Anders Ohlsson

LOUISE VINGE (red)

Selma Lagerlöf Seen from Abroad. Selma Lagerlöf i utlandsperspektiv.
Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademien. Konferenser 44, 1998.

KARL ERIK LAGERLÖF (red)

Selma Lagerlöf och kärleken.
Lagerlöfsstudier 1997. Selma Lagerlöf-sällskapet och Gidlunds förlag.

DAVID ANTHIN, JENNY BERGENMAR,
BIRGITTA JOHANSSON

Om Lagerlöf. Litteraturvetenskapliga institutionen, Göteborgs universitet - Meddelanden nr 23, 1998.

På initiativ av Ulla Torpe hölls i Stockholm hösten 1997 ett symposium kring *Selma Lagerlöf i utlandsperspektiv*. Symposiet resulterade i volymen *Selma Lagerlöf Seen from Abroad*. I Louise Vinges förord tillägnas boken Ulla Torpes minne.

Bokens elva uppsatser är en spännande uppvisning i Lagerlöf-forskningens bredd i utlandet. Det känns nyttigt att bli påmind om detta självklara: ett litet land i ett litet språkområde, men som begåvats med en författare i världsklass, kan inte räkna med att vara ensam om den vetenskapliga analysen av ett sådant författarskap. För oss som på hemmaplan sysslar med Selma Lagerlöf finns mycket att hämta i den utländska forskningen liksom det omvänt säkert var givande för de utländska gästerna att vid symposiet utbyta idéer med svenska forskare, något som givetvis var en av tankarna med symposiet och som också lyser igenom i flera uppskattande noter till uppsatserna.

Ett givet forskningsområde är receptionen av Selma Lagerlöf i utlandet. Peter Graves skriver om svårigheterna för icke engelskspråkiga författare att i Storbritannien nå längre än till på sin höjd status av ”exotiskt intressanta”. Undantag är t.ex. Dostojevskij och Ibsen, som skickliga översättare och introduktörer tagit sig an. För Selma Lagerlöfs del inföll hennes storhetstid i England 1910-30, men hon tycks inte där ha haft någon riktigt god översättare. Detta till trots fick hon ofta positiva recensioner och jämfördes bl.a. med George Eliot. Dagsläget för Selma Lagerlöf i Storbritannien är dock, enligt

Peter Graves, att hon är i det närmaste okänd. Detta överraskar åtminstone mig, som på andra sidan Engelska kanalen mött åtskilliga Lagerlöfbeundrare (se även *Selma Lagerlöf ur franskt perspektiv, Lagerlöfsstudier* 1994). Volymens övriga receptionsstudier vittnar också om ett vitalt intresse för Selma Lagerlöf på kontinenten. Isabelle Desmidt arbetar med en doktorsavhandling om *Nils Holgerssons underbara resa* i nederländsk och tysk översättning. Hennes artikel visar hur fältet öppnar sig inte bara för receptions- och översättningsforskning utan även för genre- och illustrationsforskning. Isabelle Desmidt har tagit sig an en enorm textkorpus som hon avser att studera på makronivå: t.ex. innebörden av olika utgåvors bearbetningar, förkortningar, tillägg. Ett exempel på tillägg är Nils' nya reskamrat, hamstern Kruimel ("Smula"), som dök upp i den tysk-japanska TV-serien (1982-85) och som sedan dess finns med i de utgåvor som bygger på TV-serien. Nils med Walt Disney-liknande hamster pryder f.ö. också omslaget till volymen *Selma Lagerlöf Seen from Abroad*. I artikeln "Vem var rädd för Selma Lagerlöf?" skriver Milan Zitny från Comeniusuniversitetet i Bratislava om tabuiseringen av Selma Lagerlöf i 1950-talets Slovakien. Partiideologerna såg henne som icke önskvärd. I början av 1900-talet hade Selma Lagerlöf översatts till slovakiska och tjeckiska. *Gösta Berlings saga* utkom i fyra olika tjeckiska översättningar före första världskriget. Men 1963 kunde den faktiskt utkomma på nytt, samma år som Kafkas likaledes tabuiserade *Processen*! I en kommenterad bibliografi visar Noriko Thunman på det stora intresset för Selma Lagerlöf i Japan. Thunman delar in de japanska översättarna i tre grupper: 1) barnboks författare 2) poeter, författare, litteraturkritiker 3) entusiaster. Den sista gruppen är den viktigaste, och inom denna grupp framstår Kagawa Tetsuzō (1888-1968) som den mest betydande. Han skickade sin första översättning av *Nils Holgerssons underbara resa* till Selma Lagerlöf i Falun, han var med och bildade Selma Lagerlöf-sällskapet i Japan och reste i Sverige i Nils Holgerssons fotspår 1958. En annan i Sverige mer välkänd Nils Holgersson-entusiast är förstas Michel Tournier, som på inte mindre än tre (av volymens åtta) illustrationer framträder

iklädd någon sorts Nils Holgersson-luva. Lyckligtvis är Sandra L. Becketts uppsats om Nils Holgersson-bokens inflytande på Tournier betydligt seriösare. Utöver intressanta tematiska o.a. överensstämmelser lyfter Sandra L. Beckett fram likheter i de bägge författarnas grundläggande syn på barn och lärande. Tourniers barnböcker är, liksom *Nils Holgersson - "stories of initiation"*, inte "instruction".

Flera av uppsatserna i *Selma Lagerlöf Seen from Abroad* uppehåller sig således vid Selma Lagerlöfs reception och inflytande i utlandet. Men volymen är mångsidigare än så! Ett verkligt fynd är Sarah Deaths redovisning av de utmaningar en översättare ställs inför. Hon arbetar med en nyöversättning till engelska av novellen "Dunungen". Novellen tycks inte ha översatts sen slutet av 1800-talet. Vi vet att översättningar åldras fort och, genom Peter Graves uppsats, att riktigt goda engelska översättningar av Selma Lagerlöf saknas. Därför kan Sarah Deaths arbete bara varmt välkomnas. Hon är dessutom tidigare prisbelönt översättare av svensk litteratur. Sarah Death ger oss inblickar i särskilda svårigheter som översättare ställs inför. Det vi därmed får bevittna är närläsning och textanalys! Detta är något att ta fasta på och, menar jag, i lämplig form tillämpa i litteraturvetenskapliga textseminarier, något som säkert också förekommer. Liksom sker vid iscensättning av dramatisk text eller tonsättning av lyrisk, så tvingar översättningsarbetet fram aktiv texttolkning. De speciella tolkningsfrågor som översättningen av just "Dunungen" ställer Sarah Death inför är t.ex. den förrädiskt enkla stilen, ambiguiteten, ironin och inte minst namnet Dunungen. Den tidigare översättningen har valt namnet "Downie". Jag ämnar inte här avslöja Sarah Deaths förslag utan rekommenderar de två sidorna (s.63-64) som exempel på hur ett översättarproblem kan öppna för iakttagelser och texttolkning!

Även inom fältet drama-teater-film är Selma Lagerlöf-forskningen livaktig. Jennifer Watson Madler har analyserat Gerhart Hauptmanns dramatisering av *Herr Arnes penningar, Winterballade* (1917). Hauptmann, som fick Nobelpriset tre år efter Selma Lagerlöf, påstår sig ha diskuterat dramatiseringen med henne vid sitt Stockholmsbesök 1912. Selma

Lagerlöf själv menar att hon fick kännedom om hans arbete med *Herr Arnes penningar* först 1916. Relationen mellan de två blev aldrig den bästa. Jennifer Watson Madler skriver: "Clearly, Hauptmann did not simply adapt *Herr Arnes penningar*; he manipulated the material." (s.90) Hennes analys av de sju scenerna i Hauptmanns dramaversion kastar ljus över Hauptmanns utveckling som dramatiker. Dessutom ger den en inblick i transmedieringens känsliga strategier. Transmediering handlar det om också i Ebba Segerbergs studie, som berör något så svår-fångat som "berättarens röst" överförd till Stillers filmadaptationer. Genom lyhörd analys av mellantexterna i Stillers *Gunnar Hedes saga* och *Gösta Berlings saga* lyckas Ebba Segerberg visa att Stiller som berättare ligger närmare Selma Lagerlöf än vad som vanligtvis hävdas. I polemik mot Walter Benjamins "Der Erzähler" (1936) visar Ebba Segerberg på berättandets betydelse i moderniteten.

En inblick i Selma Lagerlöfs arbetsmetod ger Margherita Giordano Lokrantz' uppsats om legenden "Fiskarringen", som inspirerats av Selma Lagerlöfs första Italienresa 1895-96: bildkonst, medeltida legendstoff och inte minst Selmas och Sophies upplevelser och iakttagelser i Venedig har i "Fiskarringen" smälts samman och blivit del av fiktionen. Bjarne Thorup Thomsen gör en jämförande tolkning av topografin i *Jerusalem*, del 2 och *Nils Holgerssons underbara resa*. Han finner att Det heliga landet dekonstrueras. Dalabönderna bär med sig en föreställning om Jerusalem som upplöses till *terra incognita*. Omvänt skapas genom Nils' resa ett *terra cognita*: nationen. Tillsammans ingår de bägge texterna i "ett moderniserande projekt", där "ett religiöst idealställe avlöses av ett sekulärt" (s.140).

Volymen avslutas med det enligt min mening tyngsta bidraget. Helena Forsås-Scott från University College London skriver om *Dagbok för Selma Otilia Lovisa Lagerlöf* och prövar övertygande att läsa den inte som självbiografi utan "som en roman som utnyttjar genren dagboksroman" (s.144). Helena Forsås-Scott för in Judith Butlers resonemang om den genuspräglade kroppen i sin analys. Det blir med detta grepp överraskande tydligt hur *Dagbok* är centrerad kring

kroppen. Två centrala platser i romanen är ju t.ex. gymnastikinstitutet och bårhuset i källaren på Karolinska institutet. Helena Forsås-Scott läser Walter Berendsohns positivistiska biografi över Selma Lagerlöf (1927) som en viktig intertext i *Dagbok*. Problematiseringen av kropp och identitet som därmed lyfts fram går tvärs emot Berendsohns aningslösa och idealiserade bild av "den svenska sagoberätterskan".

Selma Lagerlöf Seen from Abroad ger en bred och varierad bild av utlandets forskningsintresse för Selma Lagerlöfs författarskap. Även den inhemska forskningen är livaktig, vilket än en gång *Lagerlöfstudier*, utgivna av Selma Lagerlöf-sällskapet visat. Volymen från 1997 heter *Selma Lagerlöf och kärleken* (red. Karl Erik Lagerlöf). Den innehåller både litteraturvetenskapliga uppsatser och uppsatser som vetter mer mot essäistiken. Bland de senare vill jag särskilt nämna Agneta Pleijels "omläsning av Selma Lagerlöfs *Jerusalem*". Vid ett besök i Jerusalem, med *Jerusalem* som "Baedeker", hamnar Agneta Pleijel på American Colony, där fotografier och föremål på ett överraskande konkret vis berättar om väckelserörelsens utvandrare. Det mötet med verkligheten bakom fiktionen bildar utgångspunkten för essäns reflexioner kring romanens skildring av "radikala uppbrott", "mötet mellan traditionalism och modernitet" och "den komplicerade vägen mot kärleken" (s.79-81).

Bland de litteraturvetenskapliga bidragen finns en uppsats av Louise Vinge, där hon åter tar upp frågan "Vad händer i *Herr Arnes penningar*?" som hon ställde i *Lagerlöfstudier* 1966. Hon gör nu en mer explicit anknytning till J.D. Wilsons *What happens in Hamlet* (1935), t.ex. genom att framhålla de för de bägge verken gemensamma inslagen av mord, vålnader och uppskjuten hämnd. Louise Vinge tar tag i Yvonne Lefflers beskrivning av *Herr Arnes penningar* som "vår första moderna thriller" (1991), men för diskussionen vidare. Hennes tolkning belyser Selma Lagerlöfs balansgång mellan det övernaturliga, det kosmiska och det mänskligt moraliska. Ulla Torpes bidrag belyser freds- och kärleksbudskapet i *Bannlyst*, som hon också knyter till novellen "Dimman" (1916). Vivi Edström skriver om "Stugan som kärlekens rum", ett spår vars förvandling hon

följer från *Gösta Berlings saga* till *Anna Svärd*. Maria Nikolajeva visar att Bachtins begrepp polyfoni och karnevalisering är användbara för en diskussion av kärleksmotivet i *Jerusalem*. Detta nya sätt att läsa Selma Lagerlöf har senare också framgångsrikt prövats av några unga göteborgsforskare, till vilka jag strax ska återkomma (nedan). Margareta Rossholm Lagerlöf skriver om kärleksskildringarna i *Gösta Berlings saga*. I polemik mot tidigare forskning menar hon att Gösta Berling inte "räddas" av Elisabeth Dohna, tvärtom ser hon att "han förintas som person, då hans konstitutiva drag - Kärleken och Dikten - oskadliggörs eller utplånas i slutet av berättelsen" (s.27). *Lagerlöfstudier* 1997 innehåller också, obetydligt förkortad, Karin Pethericks fina analys av "Dunungen" i repris från *Lagerlöfstudier* 1983.

Något av reprisstämning, men lite tröttare, vilar också över Per Olov Enquists uppsats "Den medberoende sagoförtäljerskan". Per Olov Enquist väljer som bekant att betrakta faderns alkoholism som Selma Lagerlöfs "Urberättelse". Samma tankegångar ventilerades av Per Olov Enquist då han mottog Selma Lagerlöf-priset 1997 (tacktalet publicerat i *Expressen* 1997-08-10) och ligger till grund för hans pjäs "Bildmakarna". Jag går här inte närmare in på den debatt som följde på pjäsen t.ex. i *Dagens Nyheter* i februari 1998. Hela den samlade Lagerlöf-forskningen (ur vilken denna recension endast är ett axplock) tycker jag tydligt motsäger varje försök till ensidig tolkning av Selma Lagerlöfs verk, vilket förhoppningsvis inte heller varit Per Olov Enquists mening.

Lagerlöfstudier 1997 är således ännu en i raden av läsvärda skrifter utgivna av Selma Lagerlöf-sällskapet. Jag har dock ett litet frågetecken inför Karl Erik Lagerlöfs Förord. Jag kan förstå att redaktören till boken, som fått titeln *Selma Lagerlöf och kärleken*, känt sig manad att säga något med anknytning till Selma Lagerlöfs kärlek till kvinnor. Men att därvid ta omvägen över Siomone de Beauvoirs eventuella bisexualitet ter sig för mig både bisarrt och långsökt. (Om någon fransk författarinna ska kopplas till Selma Lagerlöf torde för övrigt en jämförelse med Marguerite Yourcenar ha mer att ge.) Jag vill i detta sammanhang också komma med en komplettering till Ying Toijer-Nilssons upp-

sats "Den nya vännen". Ying Toijer-Nilsson berättar där om pressens stora intresse för breven mellan Selma Lagerlöf och Sophie Elkan, då de släpptes 1990. Reportramas undran: "Var det något lesbiskt mellan Selma och Sophie?" föranleder Ying Toijer-Nilsson att kommentera: "Som om det skulle vara något att göra sensation av i våra dagar." (s.9) I teorin har kanske Ying Toijer-Nilsson rätt, men knappast i praktiken. Homosexualitet är i våra dagar fortfarande något sensationellt. Den som inte tror det kan prova att gå hand i hand på förälskades vis med en människa av samma kön genom en medelstor svensk stad och sannolikt då konfronteras med sensation. Tyvärr är denna sensation knappast behaglig, oftast obehaglig eller farlig. En färsk undersökning bekräftar detta, nämligen kriminologen Eva Tibys doktorsavhandling *Hatbrott? Homosexuella kvinnors och mäns berättelser om utsatthet för brott* (Akademityck, 1999). Detta om homosexualitet i våra dagar. Hur det var i Falun för 100 år sedan är inte så lätt att föreställa sig, men helt problemfritt torde det inte ha varit. Det är gripande att i Ying Toijer-Nilssons artikel läsa om Selma Lagerlöfs "olika förslag att stabilisera förhållandet till Valborg Olander, så att hon på något sätt kunde kompenseras för allt det arbete hon lade ner som brevsvareare, språkgranskare, renskrivare, korrekturläsare" (s.14). Inte förrän 1995 infördes lagen om registrerat partnerskap. Fyra år efter Selma Lagerlöfs död avkriminaliserades homosexualitet i Sverige. Det ligger snubblande nära att sätta dessa dystra fakta i samband med de påfallande komplicerade kärleksskildringar som Selma Lagerlöfs författarskap uppvisar, men den slutsatsen får läsaren av *Selma Lagerlöf och kärleken* själv dra.

I våras hölls en nationell konferens i Lund om litteraturvetenskapens påbyggnadskurs. Ett av de problem vi diskuterade var C-uppsatsen. Ett uppsatsarbete med tydligare förankring i de övriga kursmomenten och med sikte på någon form av spridning utanför det traditionella seminariet skulle kunna leda till att fler uppsatser blir färdiga inom den stipulerade tiden. Varför inte, till exempel, låta en grupp studerande sikta in sig på ett gemensamt framträdande på sin orts humanistdag, populärvetenskapliga vecka

eller liknande. I samband därmed kunde de skriftliga produkterna finnas tillgängliga i enkelt reprotryck på ett bokbord. Tanken att göra den färdiga seminarieuppsatsen tillgänglig för en större läsekrets är förstås inte ny. En imponerande slutprodukt från C-seminariet vid Litteraturvetenskapliga institutionen i Göteborg är skriften *Om Lagerlöf*. Tomas Forser betonar i sitt förord att uppsatserna gjorts "enligt en kursplan med relativt gott tilltagna mått för C-uppsatsens format". Volymen *Om Lagerlöf* innehåller tre uppsatser om c:a 50 sidor vardera och behandlar Selma Lagerlöfs författarskap ur olika perspektiv. Gemensamt för de tre finner jag en gedigen kunskap i Lagerlöfs författarskap, konstruktiv användning av tidigare forskning samt ett utomordentligt gott handlag med den teoretiska utgångspunkt man valt.

David Anthins uppsats "Landskapets upplösning" behandlar landskapets och platsens betydelse i *Bannlyst*. Romanen utspelar sig i Bohuslän, ett landskap som Selma Lagerlöf även tidigare valt som spelplats (se Erland Lagerroth, *Selma Lagerlöf och Bohuslän. En studie i hennes 90-talsdiktning*, 1963). David Anthins undersökning leder fram till slutsatsen att landskapet Bohuslän i *Bannlyst* är av underordnad betydelse. Romanens motiv är universella. Ett viktigt motiv i romanen är människans natur, och uppsatsen ger ett idéhistoriskt perspektiv på det förra sekelskiftets borgerliga utvecklingspositivism och syn på barnet. I det sammanhanget gör Anthin en reflexion, som jag finner lite egendomlig: "det är slående vilken undanskynd position barnet intar i Selma Lagerlöfs författarskap, åtminstone vad det gäller utrymme" (s.25). Hörde jag rätt? Gäller denna reflexion för Nils Holgerssons och Klara Gullas skapare? Riktigt spännande blir Anthins analys då han för in Bachtins kronotoper i sitt resonemang. *Bannlyst* framstår som en utvecklingsroman, där Selma Lagerlöf fokuserar mänsklighetens utveckling. De kronotoper Anthin väljer är mötets och vägens kronotoper och, av särskild vikt för utvecklingen: tröskelns, krisens och vändpunktens. Ytterst är det nationalismen och första världskriget som Selma Lagerlöf angriper när hon i *Bannlyst* gör upp med nitti-talets landskapssyn.

Också Jenny Bergenmar använder sig av

Bachtin. I "Parodin som strategi" studerar hon det parodiska i *Charlotte Löwensköld* och *Anna Svärd*. I en av uppsatsens höjdpunkter undersöks marknaden i Korskyrka som en bachtinsk karneval. Det karnevalska skrattet som enligt Bachtin också innebär folkets seger över fruktan för sina härskare, det igenkänner Jenny Bergenmar i kvinnornas skratt åt hustryranen Adrian Löwensköld. Jenny Bergenmar lyfter fram och granskar scen efter scen i romancykeln. Det blir tydligt att Selma Lagerlöf med parodin som strategi utsätter sin tids patriarkala strukturer för svidande kritik. Djärvast, men fortfarande övertygande, är Jenny Bergenmar när hon dessutom visar på möjligheten att läsa Karl-Artur Ekenstedt och Thea Sundler på en metafiktiv nivå. Thea blir "den kvinnliga författaren" som utsätter "den manlige författaren" (Karl-Artur) för en omvänd marginalisering.

Den tredje Göteborgsuppsatsen, Birgitta Johanssons "Kritikens sagoberätterska", är en receptionsstudie av Selma Lagerlöfs 90-talsverk. Birgitta Johansson gör en spännande genomgång av 1890-talets tidnings- och tidskriftsrecensioner. Det som gör uppsatsen så läsvärd är att kritikernas bedömningar sätts i samband såväl med nittitalsestetikens framväxt som med tidens konventioner kring kvinnlighet. Den samtida bedömningen av *Gösta Berlings saga* var ytterst skiftande. Man kunde inte genrebestämma den och förhållandet mellan fiktion och verklighet förvirrade. Men successivt placeras Selma Lagerlöf in i sagogenren och vid tiden för *En herrgårdssägen* är hon fast i detta fack. Birgitta Johansson finner att Selma Lagerlöf råkade ut för samma typ av nedvärdering som senare Moa Martinson och Karin Boye: det medvetna konstnärliga skapandet (som i alla patriarkala kulturer tillskrivits mannen) förbises och i stället framhålls fantasi och känslöengagemang. Birgitta Johanssons välbalanserade studie avslutar volymen *Om Lagerlöf*, en volym som i alla delar tillför Lagerlöf-forskningen gott hopp om nya spännande landvinningar i det nya milleniet.

Kerstin Munck

STAFFAN BERGSTEN:

Gustaf Fröding

Natur och Kultur Sthlm 1999

Staffan Bergstens *Gustaf Fröding*, som ingår i Natur och Kulturs serie "Litterära profiler", praktiserar en litteraturhistorisk biografism av tämligen traditionellt snitt. Bergsten utgår från axiomet att ett nära förhållande föreligger mellan författarens liv och verk ("att i Frödings fall bortse från livsbakgrunden vore absurt", s. 142). Han följer rörelsen från liv till dikt ("Frödings diktning återspeglar hans liv och lidandeshistoria", s. 140) snarare än den omvända, som metodiskt skulle innebära ett försök att på grundval av verket rekonstruera det som inom nyare biografiteori beskrivs som konstnärens livsmyt. Hans uppläggning är kronologisk, en kompositions- och tolkningsprincip som även de mer textanalytiskt inriktade kapitlen underordnas (i kapitel 4 och 5 behandlas enbart dikter ur Frödings två första samlingar, i kapitel 7 enbart dikter ur *Stänk och flikar*). Han betonar hur verkets utvecklingskurva korresponderar med författarens livskurva ("Från den stora krisen 1894 bar det alltså utför med både människan och författaren Gustaf Fröding", s. 176). Bergstens life & letters vilar således tryggt - trots en många gånger behaglig distans till gestalten Gustaf Fröding - på den tankefigur Thomas Olsson kallat "det estetiskt meningsfulla författarlivet".

Den klassiska författarbiografien sätter en ära i sina både många och korrekta sakupplysningar. Bergstens Frödingbok är faktatät, men en hel del mindre sakfel har smugit sig in i den möjligen alltför flyhänta framställningen. Runpastischen i Frödings debutbok heter inte "En uppländsk runinskrift", som Bergsten genomgående uppger, utan "En uppländsk runskrift"; Frödings uttalande om poetisk virtuositet, som Bergsten säger sig citera ur uppsatsen "Fredrek på Ransätt" (s. 237), återfinns i uppsatsen "Heidenstam"; "Ungdomsdikter" är inte, som Bergsten påstår (s. 16), en avdelning i Frödings *Samlade dikter* utan titeln på första bandet i *Samlade skrifter* osv.

Till skillnad från tidigare Frödingbiografer - John Landquist och Henry Olsson - har Bergsten inte definierat sitt uppdrag som en forskningsuppgift. Hans *Gustaf Fröding* är

en populärvetenskaplig författarbiografi med det övergripande syftet att informativt och pedagogiskt berätta historien om Gustaf Frödings liv och gärning på - som det brukar heta - vår tids språk. Bergsten skriver elegant och medryckande, även om hans läsartilltal kanske inte blivit alltigenom optimalt; han kan vänligt förklara att "/v/ersmått /.../ är ett annat ord för meter" (s. 96) samtidigt som han förutsätter sin läsare bildad nog att förstå beskrivningen av Emilia Frödings änketid som en "pauvre honteux-tillvaro" (s. 37).

Bergsten redovisar inledningsvis att hans Frödingbok nästan helt och hållet bygger på tidigare forskning och att han bara undantagsvis kommer att driva nya teser (s. 19). Konceptet kan förefalla oförargligt nog, men dess implikationer är knappast oproblematis- ka.

För det första: genom att främst utgöra en uppdatering av tidigare biografisk Frödinglitteratur traderar Bergstens bok i hög grad en redan etablerad bild av fenomenet Fröding. Nya personhistoriska data av vikt vore orimligt att förvänta sig, men Bergstens presentation av Frödings ytre och inre biografi följer i stort de upptrampade spåren och låter oss än en gång ta del av de klassiska Frödinganekdoterna, alltifrån faderns varningsord "Akta knuten, Gösta!" (s. 42) till den åldrade skaldens resignerade replik "Jag minns att jag en gång tyckt det vara vackert" (s. 219). Bergstens 1990-talsperspektiv av- sätter i hans framställning framförallt en - vad annat var att vänta? - större tidsdistans och en större frispråkighet; vid två tillfällen upplyser han sin läsare om Frödings onani- vanor (s. 164, 196).

I Bergstens frikostiga värderande av Frödings texter finns förvånansvärt få ansatser till revision. Bergsten hyllar Frödings poesi med formuleringar som kan föra tan- ken till den allra tidigaste receptionsperi- oden, t.ex. "Aldrig har svensk vers klingat så rent som hos Fröding" (s. 94). Däremot har han - också det i likhet med de flesta tidiga- re forskare - föga till övers för Frödings pro- saproduktion: "Om det inte vore för hans lyrik skulle Frödings prosaverk sannolikt vara helt bortglömda idag" (s. 165). Hans prognos för Frödings dialekttexter, som Sven Delblanc en gång försökte lansera som för- fattarskapets originellaste insats, liknar mest

en dödsdom (s. 222 f). De texter Bergsten ägnar sina utförligaste analyser och uttrycker sin största uppskattning över - "Vallarelåt", "Säf, säf, susa", "Det borde varit stjärnor", "Drömmar i Hades" - är just de dikter som toppar Frödingstatistiken i 1900-talets svenska antologier.

Bergstens viktigaste nya bidrag till förståelsen av Frödings liv och dikt är en psykodynamisk tolkningsmodell (s. 135 ff), som härleder såväl Frödings mentala labilitet och sjukdomstillstånd som centrala stråk i hans författarskap ur den kris Fröding förmodas ha genomgått när hans mor lämnade honom under hans första levnadsår. Att Emilia Frödings havandeskapspsykos hade effekter på sonen även som vuxen är en rimlig tanke som har sin givna plats i en levnadsteckning. Men i likhet med Landquists alltförklarande formel "tillvarons utlänning", som Bergstens hypotes om "Frödings psykiska spädbarnstrauma" (s. 186) i själva verket utgör en variant av, tenderar Bergstens - visserligen mer tentativt applicerade - modell att upprätta förenklande psykologiska kausalkopplingar mellan liv och dikt. Metodens risker - Bergsten är inte omedveten om dem - ter sig direkt frapperande, när han antar att Frödings språkfilosofiska spekulationer så som de gestaltas i dikten "De första språkljuden", med slutraderna "de sade: 'ma, ma, ma, / ma, ma', / och ordet 'ma' var nyuppfunnet nyss", utgör ett led i en "strävan att hela /.../ den förlorade symbiosen med modern" (s. 212). En biografi med ambitionen att teckna en annorlunda bild av människan och författaren Fröding hade i stället prioriterat metoder och begrepp - förslagsvis kategorin författarroll - som minskar och inte ökar författarpsykologiseringen av de litterära texterna.

För det andra: trots att Bergsten i så stor utsträckning förlitar sig på tidigare Frödingforskning, tvingas han av den populärvetenskapliga genrens - och mer direkt: förlagets - krav att marginalisera tidigare forskningsinsatser. Det sker enligt ett par olika linjer. Att han till exempel genomgående moderniserar ortografin i citaten ur Frödings så sent som 1981-82 textkritiskt utgivna brev leder inte bara till en avhistorisering av Frödings brevtexter, som står i strid med Bergstens uttalade avsikt att placera in författarskapet i en historisk kontext (s. 10),

utan innebär dessutom att det omfattande arbete Germund Michanek och Ingvald Rosenblad lagt ned på en vetenskapligt tillfredsställande brevtutgåva osynliggörs.

Bergstens explicita hänvisningar till tidigare Frödingforskning är i regel mycket knapphändiga; huvudprincipen är att relevanta kapitel ur tidigare studier anförts i en kort avslutande litteraturlista. Bergsten beklagar sig (s. 234) över det fotnotsförbud förlaget ålagt honom, vilket tyvärr inte eliminerar det källkritiska problemet. Man frågar sig: I vilken grad bygger hans Byronavsnitt (s. 53 f) på Landquists kapitel "Byrons och Frödings melankoli"? Vilka konkreta uppslag har han i sin kommentar till "En morgondröm" (s. 159 ff) lånat från Michaneks avhandling *En morgondröm. Studier kring Frödings ariska dikt?* osv. För läsaren är det i praktiken omöjligt att avgöra vad som hämtats från andra Frödingforskare och vad som är Bergstens egen Frödingtolkning. När Bergsten (s. 128) förebrår Erland Lindbäck för att i uppsatsen "Studie över Frödings alkoholism", första gångspublicerad i *Pedagogisk tidskrift* 1959, inte ha beaktat en uppsats av Torsten Frey från 1960, blir man något tveksam till hans hantering av de vetenskapliga källorna.

Det som förvånar mig mest är dock att Bergsten inte med ett ord nämner de två väsentligaste bidragen till Frödingforskningen under de senaste femton åren: Ingemar Algulins 50-sidiga uppsats "Gustaf Fröding - mellan romantik och modernism" (i *Nittitalister i 80-talsperspektiv*, red. T. Althén & V. Edström, 1986) och Lutz Rühlings doktorsavhandling *Die Abwehr des ennui. Modernität und Moderne im lyrischen Werk Gustaf Frödings* (1990). Algulin och Rühling driver två helt olika teser i den fråga som dominerat Frödingreceptionen under de senaste decennierna: författarskapets förhållande till modernismen. Algulin tar fasta på fyra komponenter i författarskapet - fragmentestetiken, hallucinationsestetiken, pastischkonsten och den absurda världen - och argumenterar för att Fröding förebådar en modernistisk estetik. Rühling hävdar med utgångspunkt i en komparation mellan Frödings "En ghasel" och en av Baudelairens "Spleen"-dikter att Fröding ryggar tillbaka både för modernitetsupplevelsen och för modernismens formspråk, att "Mattoidens sång-

er" utgör en parentes i författarskapet och att Fröding medvetet håller fast vid en klassisk harmoniestetik. Bergstens belysning av problemkomplexet Fröding och modernismen, som blivit vag och utslätande och enbart diffust hänvisar till publicerade forskningsresultat ("man menar", "menar många", s. 213), hade kunnat ges avgjort större skärpa och dynamik utifrån Algulins och Rühlings resonemang. Att dessa två studier inte finns medtagna i litteraturförteckningen (där flera rätt marginella titlar i stället beretts plats) verkar direkt paradoxalt i ljuset av vad som påstås i bokens baksidestext: "Staffan Bergsten diskuterar här de nyaste rönen inom forskningen".

Bergstens innehållsrika, lättillgängliga men knappast överraskande Frödingbiografi kommer säkert att nå många läsare - det är den väl värd. Ur ett forskarperspektiv reser emellertid *Gustaf Fröding* minst två principiella och av marknadstrenderna att döma allt mer aktuella frågor: Ger den populärvetenskapliga författarbiografien den läsande allmänheten god information om litteraturforskningens frontlinjer? Upprätthåller den populärvetenskapliga författarbiografien en god etik gentemot det litteraturvetenskapliga forskarsamhället?

Erik Zillén

ERIK PEURELL

En författares väg. Jan Fridegård i det litterära fältet
Gidlunds förlag, Hedemora 1998 (diss.)

Framställningar av "life and letter"-art och den litteraturvetenskapliga doktorsavhandlingen uppfattas för närvarande som tämligen oförenliga. Bakgrunden till detta förhållande kan förklaras längs flera linjer, men de viktigaste skälen är troligen dels det dåliga rykte som den biografiska-psykologiska metoden har haft, dels svårigheterna att utifrån ett helt författarskap inom doktorsavhandlingens ram formulera hanterbara frågeställningar. Avsikten med Erik Peurells doktorsavhandling *En författares väg. Jan Fridegård i det litterära fältet* skall inte uppfattas som ett försök att inom svensk littera-

turvetenskap gjuta nytt liv i den biografisk-psykologiska inriktningen. Vad den däremot indirekt gör är att visa en väg som gör det möjligt att åter låta hela författarskap bli föremål för vetenskapliga undersökningar. Den väg som anvisas är den franske sociologen Pierre Bourdieus fältteori.

Bourdieus fältteori är det större sammanhang som det mer kända begreppet *kulturellt kapital* hör hemma. Ett *fält* för Bourdieu är ett analytiskt verktyg som kan användas för att etablera beskrivningar och förklaringar av hur olika grupper i skilda sammanhang strider om något för dem gemensamt och viktigt värde. Detta gemensamma kan i princip vara vad som helst, t.ex. makten över den litterära parnassen eller rätten att avgöra om kvinnliga präster har inom den heliga allmänliga kyrka att göra. Några restriktioner finns dock. De viktigaste är att fältet äger en viss relativ autonomi gentemot andra delar av samhället eller andra fält och att det befolkas av aktörer som innehar vissa bestämda *positioner* inom fältet. Inte så sällan är det just striden om dessa positioner som håller kampen om det gemensamma vid liv. Positionerna är den plattform som gör det möjligt för en aktör att vara delaktig i kampen om att definiera det gemensamma värdet. Samtidigt måste aktören för att erövra eller förflytta sig till en tyngre position inom fältet göra detta genom att deklarera sin egen tro (*illusio*). Aktörens framgång bestäms av framför allt hur han eller hon tillägnar sig det kulturella kapital som är gångbart på det aktuella fältet. Genom sin karriär på fältet erövrar personen kunskaper och positioner som lägger grunden för nya framgångar. Genom kunnande, skickligt agerande, auktoritet, integritet och Fingerspitzengefühl, inte så sällan i kombination med varsamt vindkappevädande och politiskt korrekthet, kan personen till slut bli den som dominerar fältets ideologiska trodiskussion. Denna position innebär bland annat inflytande över att bestämma över vad som fortsättningsvis skall räknas som gångbart kulturellt kapital på det aktuella fältet.

Rätt använd är Bourdieus sociologiska teori en användbar modell för att förklara olika konststarters utveckling i ett institutionellt perspektiv. Den utgör då ett komplement till den internalistiska historieskriv-

ningen, som koncentrerar sig på t.ex. genre-, stil- och idéutveckling utan allt för vittgående sambälliga utblickar. Han har själv många gånger illustrerat sin teori genom att visa på hur konst och litteratur från och med romantiken växt fram som autonoma fält till vilka konstnärer, författare och kritiker och andra aktörer dragits för att verka för och genom vad de uppfattar som den "rena" och "äkta" konsten. Tron på konstens sakrala egenskaper ersatte kungen och mecenaten som enväldig beställare och smakdomare. En utgångspunkt för Bourdieus modell, som också blir ett paradigmiskt mönster för historieskrivningen, är att en tillträdande generation författare nästan med nödvändighet måste bli provokativt avantgardistisk. Genom att utmana de rådande värdena på fältet positionerar de sig mot den äldre generationen, som instinktivt försvarar sina positioner och sitt kulturella kapital. Resultatet av kampen blir att fältet på ett eller annat sätt förändras genom att avantgardet får ett gradvis ökat inflytande för att sluta som maktbärande kapital- och positionsbevakare.

Detta om de historiografiska implikationerna av Bourdieus tänkande. Anlägger man ett synkront perspektiv, vilket kanske är det vanligaste i litteratursociologiska sammanhang, ansluter sig fältteorin till metaforer för den litterära verksamheten som exempelvis Escarpits två kretslopp, det stora för massmarknadslitteraturen och det lilla för den konstnärligt medvetna och oftast mindre säljande litteraturen. Bourdieu gör för samma dikotomi en indelning mellan *den stora produktionens fält* och *den begränsade produktionens fält*. Till skillnad från Escarpit, ser inte Bourdieu dessa som två skilda system utan som två poler i det litterära fältet i stort. Den stora produktionens fält karakteriseras av verksamhetens inriktning på *ekonomiskt kapital*. Det handlar för både författare och förläggare om att tjäna pengar. Den begränsade produktionens fält inriktas på *det symboliska kapitalet*. Författare och förläggare är där mer inriktade på att utvinna icke-ekonomiska värden, t.ex. konstnärligt anseende. Det finns emellertid kanaler mellan symboliskt och reellt kapital: förr eller senare bör även en kulturellt sett högt rankad statusförfattare inbringa ekonomiskt kapital till sitt förlag, som i sin tur kan användas för att un-

derstödda yngre och mindre säljande författare.

Mot denna bakgrund är Peurells val av Jan Fridegård som forskningsobjekt välfunnet. Eller man skulle kunna vända på det och säga att valet av Bourdieu för att närma sig Fridegård lovar mycket. För att bli författare måste Fridegård närma sig det litterära fältet utan vare sig särskilt mycket socialt, ekonomiskt eller symboliskt kapital - autodidakt och lantarbetarson som han var. Trots motgångar som fängelsevistelser, anklagelser för faderskap och kronofogdens jakt efter honom, lyckades han etablera sig på det litterära fältet och vinna etablissemangets gillande under 1940-talet. Dessa framgångar förmådde han dock inte utveckla eller förvalta utan snarare sjönk han i de litterära kritiker- värdehierarkier. Försäljningsmässigt utvecklades det hela dock gott och han blev omtyckt av den breda publiken.

Peurell presenterar ett antal syften med sin avhandling, vilka enligt min läsning kan delas upp i två huvudsyften. Ett syfte är att med Bourdieus fältteori som utgångspunkt och Fridegård som exempel undersöka vad som krävs av en författare in spe för att etablera sig på det litterära fältet och senare nå en framskjuten position. Frågor som är viktiga för denna del av avhandlingen är enligt Peurell själv: "Hur såg Jan Fridegård litterära etableringsprocess ut? Hur förändrades hans anseende som författare under årens lopp? Vad har dessa förändringar berott på?" (s. 12) Den sista frågan tangerar ett större problemkomplex, som jag uppfattar har att göra med avhandlingens andra huvudsyfte, nämligen att genom studier av Fridegård väja i det litterära fältet nå kunskap om det litterära fältet i en generellare mening. Hur ser förhållandet mellan den begränsade respektive den stora produktionens fält ut? Kan en författare med sitt kulturella kapital i behåll inneha en position inom båda eller är det, som Bourdieu postulerar, omöjligt att samtidigt inneha en position inom båda fälten?

Den uppgift Peurell förelägger sig är omfattande. Han påpekar själv att alla frågor inte kan få ett fullständigt svar, särskilt gäller detta de generella frågorna rörande det litterära fältet. Avhandlingen lyckas, trots reservationerna, att tillfredsställande besvara

många av frågeställningarna. Till stor del beror detta på den frënesi och noggrannhet med vilka Peurell jagat och samlat in belysande källmaterial i alla dess former: brev, manuskript, recensioner, försäljningsstatistik, utlåningsstatistik, statistik över litterära priser och stipendier m.m. Trots det omfattande källmaterialet har avhandlingens omfång stannat vid strax över 300 sidor. Att det inte blev fler är till mycket en följd av att stora delar av det statistiska materialet presenteras i överskådliga tabeller.

Avhandlingen har indelats i åtta egentliga kapitel. Det första presenterar syfte och frågeställningar samt forsknings- och materialläge. I det andra ges en klagörande begreppsgenomgång av dels Bourdieus nyckelbegrepp, dels de kompletterande begreppen *parnass* och *kanon*. I de följande fem kapitlen, som utgör avhandlingens kärna, analyseras Fridégårds författarskap i kronologisk ordning från tiden före debuten till och med författarskapets sista år och Fridégårds eftermäle. Det är dessa kapitel som föranlett mig den inledande reflektionen över *life and letter*-genren. På ett oftast väl fungerande sätt varvar Peurell biografiska skeenden med redogörelser för Fridégårds litterära försök och framgångar. Till detta kommer också textanalyser, som sätts i relation till Fridégårds litterära utveckling. Syftet med dessa är att undersöka hur Fridégård omarbetar sina texter för att tillfredsställa det litterära fältets krav samt visa på hur hans personlighet, hans *habitus*, både hjälper och stjälper honom under hans författarkarriär. Här vore det intressant att fördjupa sig i en metoddiskussion rörande förhållandet mellan biografi, litterär text och författarens rörelser på det litterära fältet. Bourdieustudier i den form som Peurell bedriver dem aktualiserar nämligen en sådan. Peurell fyller nämligen *habitus*-begreppet med ett mycket konkret innehåll, vilket är ovanligt i dessa sammanhang. Bourdieu har själv ganska svårt att ge begreppet ett entydigt innehåll, utan det får ofta funktionen att vara ett individuellt moment som mildrar den strukturella determinism hans fältteori implicerar. För att människan i hans modeller inte skall bli en social automat måste sådant som personlighet och individuella handlingsmönster baserade på personliga erfarenheter

och vanor föras in. Detta gör han genom begreppet *habitus*. Dock förhåller det sig så att teoretiska begrepp inte alltid lämpar sig som empiriska kategorier. Peurells hänvisande till *habitus*-begreppet när han beskriver Fridégårds personliga dispositioner, karaktärsdrag, kynne m.m. känns inte så sällan tämligen onödiga och uppvisar föga mer förklaringsvärde än de mer vardagliga begrepp som jag nämnde nyss. Det riskerar ibland att bli ett allmänt löst psykologiserande klätt i förment vetenskaplig dräkt.

Trots dessa invändningar övertygar dock Peurells beskrivning av Fridégårds intressanta färd genom (och ur) det litterära fältet. Den detaljerade och väl grundade redogörelsen blir en användbar och nödvändig grund att stå på för den intressanta studie av Fridégårds ställning på det litterära fältet som han presenterar i det åttonde kapitlet. Med stor uppfinningsrikedom använder sig avhandlingsförfattaren av olika statistiska uppgifter, som han ofta själv med stor möda tagit fram och sammanställt, för att visa på hur Fridégård lyckades positionera sig både inom den stora som den begränsade produktionens fält. Detta resultat är i sig något som utmanar de bourdieuska modellerna, som har svårt att inrymma gränsöverskridare av det här slaget. En förklaring till detta är, enligt Peurell, den svenska folkbildningstraditionen. Till skillnad från Frankrike, som är den fond mot vilken Bourdieus teorier formulerats, har Sverige genom denna tradition, något bättre lyckats överbrygga motsättningar mellan olika kulturella och sociala skikt.

Jag har i denna anmälan bara kort kunnat beröra några delar i Erik Peurells studie. Trots någon kritisk anmärkning bör det understrykas att det är en mycket självständig och grundlig undersökning som han genomfört, som breddat litteratursociologins metodarsenal och arbetsfält.

Bengt-Göran Martinsson

EVA LILJA & MARIANNE NORDMAN
Bidrag till en nordisk metrik (vol 1)
 Skrifter utgivna av Centrum för Metriska
 Studier 9
 Göteborg 1999

Under de senaste decennierna har metriken, i Sverige och internationellt, fått nytt liv efter årtionden av undanskymdhet. Det finns en enkel förklaring till att metrikforskningen har haft vissa metodiska problem och efter hand behövt ompröva sin metodiska kärna. I och med den fria lyrikens starka inbrytning under 1900-talet fick den traditionella metriken, med sina antika rötter, svårare att upprätthålla en stark ställning inom litteraturvetenskapen. Den traditionella metriken var sprungen ur och utvecklad inom en lyrisk diskurs som utgick ifrån den bundna lyriken och därigenom uppfattade verfötterna som lyrikens atomer. Att automatiskt applicera versfotsbaserad metrik på fri lyrik medför stora trovärdighetsproblem. Enskilda forskare har tagit viktiga teoretiska steg inom metriken men utan att det har blivit en kraftig dynamik för området som helhet. I Sverige har det funnits enstaka forskare som rört sig utanför den klassiska metriken, nämnas kan Nils Svanberg, Sten Malmström och Hans Ruin. Det kan vara av intresse att notera att ingen av dessa tre var litteraturvetare. Svanberg och Malmström var nordister och Ruin filosof.

Det som har hänt den senaste tiden är dels att nya forskningsinriktningar inom metriken har uppstått, dels att metrikforskare har inventerat det traditionella metrikförrådet, kombinerat detta med tvärvetenskapliga ansatser och utarbetat användbara modeller för vidare forskning. Personligen ser jag den kognitiva metriken som det mest spännande fältet inom metrikforskningen. Med kognitiv metrik avser jag den typ av metrik som fokuserar rytm i vid bemärkelse, som ett sätt som människan kognitivt strukturerar information som rörelse. Detta strukturerande sker både på makro- och mikronivå och är självfallet viktigt för hur vi upplever lyrik. Av företeelserna för denna inriktning kan nämnas den amerikanske språk- och litteraturvetaren Richard Cureton och svenske litteraturvetaren Jörgen Larsson.

I Sverige kan man säga att den nya metri-

kutvecklingen inleddes med bl.a. litteraturvetarna Kristian Wåhlins och Eva Lilja Norrlinds avhandlingar (1974 respektive 1981). I och med detta hade Sverige fått fram en ny generation metriker som, även om de i mycket utgick från traditionell metrik, vågade gå litet längre. I övriga Norden inleddes denna utveckling ungefär samtidigt. När sedan Centrum för metriska studier (CMS) bildades 1986 i Göteborg fanns det förutsättningar för nyskapande metrisk forskning i Sverige och Norden.

Föreliggande bok *Bidrag till en nordisk metrik* (vol. 1) är den första av totalt tre rapporter från projektet *Den svenska versens teori och beskrivning i internationell belysning* som igångsattes 1988. Projektets syfte är att uppnå en "teori- och metodutveckling inom området metrik där man ville betrakta synkrona som diakrona aspekter". Denna volym innehåller två delprojekt, Eva Liljas *Diktens ljudbild* och Marianne Nordmans *Rym i prosa*. De resterande volymerna kommer att bestå av var sitt delprojekt, Ulf Malm's respektive numera bortgångne Kristian Wåhlins. Medan de två förstnämnda delprojekten ställer upp analysmodeller utifrån moderna exempel, behandlar de sistnämnda ett äldre material men i ny belysning. Inget av dessa fyra delprojekt är traditionellt metriskt, och inte heller uttalat kognitivt. De uppvisar det jag tycker mig se som utmärkande för metriken just nu: en slags nyfikenhet eller upptäckarglädje.

I Eva Liljas delprojekt *Diktens ljudbild* behandlas hur ljud kan semantiseras i lyrik. Med semantisering avses 'betydelsegörande'. Det är självklart att ljudupprepning, ljudlikheter och ljudmönster av alla skilda slag har betydelse vid läsning av lyrik (och självfallet mer så i högläst lyrik än i tyst läsning) men den viktiga frågan är egentligen hur den betydelseskapande processen går till. Med pedagogisk klarhet går Lilja igenom många av de studier som gjorts i detta ämne. Hon kommer fram till en semiotiskt grundad analysmodell som är uppbyggd som en "process i fyra steg". Även om jag inte uppfattar modellen som en process i tydliga steg är den mycket åskådliggörande för hur semantisering av ljud i lyrik kan fungera. De två första stegen gäller sådant som desautomatisering och parallellism eller ekvivalens. Det hon

menar (utifrån bl.a. Tynjanov, Jakobson och Ruin) är att ljudbilder eller ljudmöster tar fokus från grundutsagan och tvingar läsaren/lyssnaren att söka efter nya betydelser. Det tredje steget avser den betydelse som kulturellt kodade eller traderade versgrepp får inom en viss lyrisk diskurs. Detta skulle jag vilja kalla intertextuell semantisering. Naturligtvis förutsätter detta en hög bildningsnivå hos läsaren, utan vilken intertexten går förlorad och därmed blir betydelsefattig. Det sista steget i modellen rör överföringar mellan lyrik och den utomtextuella världen, alltså det som semiotiken benämner ikonisk likhet.

Lilja kompletterar denna teoretiska genomgång med dels lyrikexempel (dikter av Sonja Åkesson och lundadiktarna Ingemar Gustafsson och Göran Printz-Påhlson), dels en studie av hur dikters ljudbild behandlas i ett antal analysantologier. Lyrikexemplen använder Lilja på ett föredömligt sätt för att klargöra punkter i sin modell medan studierna av analysantologierna hänger mycket mer i luften och inte tillför speciellt mycket nytt. Som man kan förvänta sig är inte dikters ljudbild det som prioriteras i analysantologier eftersom metriken under 1900-talet inte varit det viktigaste forskningsfältet inom litteraturvetenskapen. Att man sedan kan se spår av intressanta semantiseringsteorier här och var är inte heller överraskande.

Liljas rapport är explicit grundad i semiotiken. Det är också en av framställningens huvudteser, att en metrik som kopplas till semiotiken är en givande väg framåt. Hennes analysmodell, eller förklaringsmodell, har också sina starka förtjänster, främst genom sitt sammanhållna grepp om ljuds semantiseringsmöjligheter i lyrik vilket gör att rapporten, som teoretisk genomgång, är värdefull. Jag menar dock att semiotik som semantisk förklaringsbas medför vissa tveksamheter. Inom semiotiken verkar man ofta se betydelse som summan av grundutsagan och bibetydelser, vilket i mina ögon inte kommer åt kärnan i läsoplevelsen. Detta är dock inget stort problem i Liljas rapport och hennes analysmodell är användbar som utgångspunkt för vidare forskning. Däremot anser jag att Lilja diskuterar rytm överraskande litet. När hon använder begreppet sker detta på ett mycket allmänt sätt och det är

märkligt att en rapport som behandlar dikters ljudbild gör så liten affär av rytm.

Marianne Nordmans delrapport, *Rytm i prosa*, är i grunden mer en empirisk studie än Liljas som istället framför allt är en forskningsgenomgång eller en teoridiskussion. Nordman diskuterar hur prosarytm har behandlats i ett antal handböcker och monografier. Det är en ytterst heterogen bild som växer fram. Det finns ingen samstämmighet omkring hur rytm i prosa ska behandlas. Nordman visar också på en intressant skillnad mellan litteraturvetare och stilistiker. Enligt Nordman verkar det som litteraturvetare i allmänhet anser att rytm är något som metrikerna ska syssla med medan stilistiker-na kommenterar prosarytm i större utsträckning, företrädevis på detaljnivå.

Man skulle kunna se Nordmans rapport som ett exempel på en mycket tydlig empirisk studie, vilket kan te sig naturligt då Nordman är verksam inom Nordiska språk. Efter den inledande litteraturgenomgången av handböcker och empiriska studier ställer Nordman upp en undersökningsmodell för prosarytm för att sedan presentera sin mycket gedigna undersökning av rytmen i Jarl Hemmers roman *En man och hans samvete*.

Undersökningsmodellen bygger i stort på två delar; en "kvantitativ" och en "kvalitativ". Till de kvantitativa undersökningsaspekterna räknas styckelängd, meningslängd och fraslängd, medan det till de kvalitativa räknas temaförekomster, referenter, accentförhållanden och stilistiska verktygsmedel. Den stora skillnaden mellan de metoder Nordman kallar kvantitativa och de hon kallar kvalitativa är att de förra innebär uträkning utifrån på förhand givna förutsättningar medan de senare kräver en medveten värdering och urval av variabler före analysen. I själva verket innebär båda metodgrupperna tämligen automatiska analyser vilket ofta visar sig i resultatpresentationen.

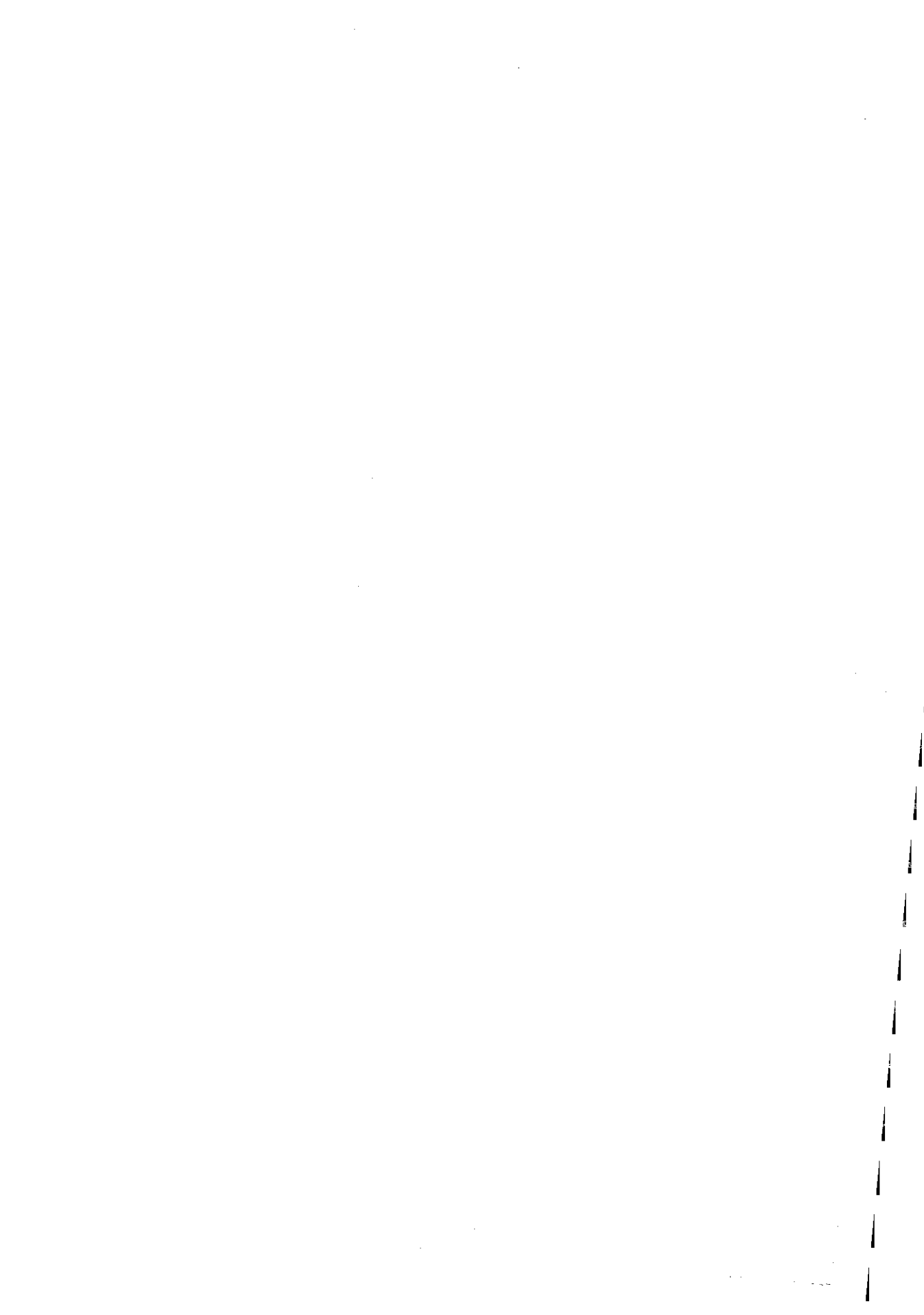
Nordman undersöker sedan Hemmers roman utifrån sin modell och gör detta på ett noggrant och helgjutet sätt. Det som framkommer av undersökningen är bl.a. att de olika delarna av den studerade romanen skiljer sig åt. Det som är spännande att ta del av är diskussionen kring resultaten, i vilka Nordman ibland vägar gå utanför det rent

kvantitativt deskriptiva och istället diskutera hur rytmen och innehållet interagerar. Eftersom några av de variabler som Nordman valt ut syftar till att greppa innehållsliga aspekter skulle man kunna förväntat sig att rytm-innehåll-interaktionen hade fått ett större utrymme.

Som alla vi som studerar språket i skönlitteratur hamnar Nordman ibland i vad man kan benämna "den strukturalistiska fällan", med vilket jag menar en strävan efter att "objektivt" beskriva texten i stället för att försöka beskriva sin egen läsning och förklara den inter-subjektivt giltigt. Nordmans undersökning är metodiskt sett huvudsakligen klassiskt kvantitativ. Hon trivs bäst med att arbeta med variabler som går att räkna på. Det som gör att jag känner mig sympatiskt inställd till rapporten är, förutom anslaget, att Nordman ser rytm som något av nyckel till förståelse av den undersökna romanen och ser rytmens funktion på alla nivåer.

Sammantaget är denna första volym av projektredovisningen uppfriskande och uppslagsrik läsning, främst för väl applicerbara analysmodeller och goda litteraturgenomgångar. Jag uppskattar också den resonerande tonen och det pedagogiska anslaget, vilket är två faktorer som ofta tycks underskattas i vetenskaplig produktion och som är genomgående drag för föreliggande bok. Den kritik jag riktat mot rapporterna, mot semiotiken, som Lilja grundar sig på, och Nordmans ibland mekaniska metoder är egentligen mindre en kritik mot de specifika forskarna än en kommentar till de problem som omger forskning om språket i skönlitteratur, ett forskningsfält inom vilket jag själv är aktiv och där jag ständigt brottas med balansgången mellan beskrivning och analys.

Mattias Hansson



Medverkande i detta nummer:

Åsa Arping är fil.mag i litteraturvetenskap och innehar en doktorandtjänst med särskild inriktning mot genusforskning vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Göteborgs universitet.

Mattias Hansson är doktorand vid Institutionen för litteraturvetenskap och nordiska språk, Umeå universitet.

Paula Henrikson är fil.mag. i litteraturvetenskap och doktorand vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Uppsala universitet.

Mats Jansson är docent och vik. universitetslektor vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Göteborgs universitet.

Bengt-Göran Martinsson är docent och universitetslektor vid Tema litteraturvetenskap, Linköpings universitet.

Kerstin Munck är universitetslektor vid Institutionen för litteraturvetenskap och nordiska språk, Umeå universitet.

Anna Nordenstam är doktorand vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Göteborgs universitet.

Karin Nykvist är fil.mag. i litteraturvetenskap och doktorand vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Lunds universitet.

Anders Ohlsson är docent och universitetslektor i litteraturvetenskap vid högskolan i Kristianstad.

Christina Svens är doktorand vid Institutionen för litteraturvetenskap och nordiska språk, Umeå universitet.

Petra Söderlund är fil.lic. och doktorand vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Uppsala universitet.

Erik Zillén är doktorand vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Lunds universitet.

Niklas Åkesson är fil.kand. i litteraturvetenskap och går på Skurups Folkhögskolas skrivarinje.

Paula Henriksan om Göran Sonnevi
Karin Nykvist om Bellman
Niklas Åkesson om Werner Aspenström
Åsa Birping om Sophie von Knorring
Petra Söderlund om
de svenska romantikerna

Posttidning 50 kronor