

tfl Tidskrift för
litteraturvetenskap
Nummer 2 • 1998

rigers

TIDSKRIFT FÖR LITTERATURVETENSKAP

REDAKTÖR OCH ANSVARIG UTGIVARE: Mats Malm

KASSÖR: Anna Nordenstam

REDAKTION: Åsa Arping, Peter Forsgren, Anna Forsberg Malm, Mats Jansson, Anna Nordenstam, Niklas Schiöler

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

REDAKTIONENS ADRESS:

Tidskrift för litteraturvetenskap
Litteraturvetenskapliga institutionen
Göteborgs universitet
Box 200
405 30 Göteborg

Fax: 031 - 773 44 60

E-post: tfl@lit.gu.se

BIDRAG på upp till 25 A4-sidor (radavstånd 1,5) tas emot av redaktionen, helst skrivna i Macintosh-format, Word 5.1. Noter bör vara samlade i slutet av artikeln och utformade så att separat litteraturförteckning inte behövs. Titlar och citat bör vara väl kontrollerade. Bidragen levereras först i utskrift, efter referentgranskning och eventuell antagning också på diskett eller via e-post. Korrekturändringar kan inte göras mot manuskriptet.

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.

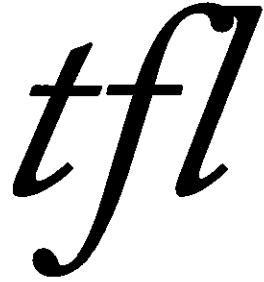
TIDSKRIFTEN utges av Föreningen för utgivande av Tidskrift för Litteraturvetenskap, Lund. Medlemskap i Föreningen kan erhållas mot en avgift av 10 kr.

TIDSKRIFT FÖR LITTERATURVETENSKAP utges med bidrag från Humanistisk-Samhällsvetenskapliga Forskningsrådet.

OMSLAGET återger en detalj ur Selma Lagerlöfs manuskript till *Gösta Berlings saga*, Kungliga Bibliotekets samlingar Vf 132a.

TRYCKNING: Fyris-Tryck AB, Uppsala

ISSN: 1104 - 0556



Tidskrift för litteraturvetenskap
Tjugosjunde årgången - nr 2 • 1998

<i>Jenny Bergenmar</i>	Bortom kvinnligheten. Kön och identitet i Selma Lagerlöfs självbiografi	3
<i>Kerstin Munck</i>	Makt, sexualitet och gränsöverskridanden hos Selma Lagerlöf. Exemplet »Dunungen»	31
<i>Lotta Lotass</i>	Disharmonins dialektik - Stig Dagerman och samfärdselns problem	39
<i>Lars Burman</i>	Moraltraktat på avvägar. Petrarcas och Arvidus Olai Scheningensis Speculum morale	61
<i>Olle Widbe</i>	Att se Dagen. Skuggans figurativa språk i Gunnar Ekelöfs diktning	75
<i>Beata Agrell</i>	Genreteori och genrehistoria. Eva Hættner Aurelius & Thomas Götselius (red.), <i>Genreteori</i>	95
<i>Cecilia Sjöholm</i>	Nytt om Norén. Lars Nylander, <i>Den långa vägen hem.</i> <i>Lars Noréns författarskap från poesi till dramatik</i> - Mikael van Reis, <i>Det slutna rummet. Sex kapitel om</i> <i>Lars Noréns författarskap 1963-1983</i>	115

RECENSIONER Christina Sjöblad, *Min vandring dag för dag. Kvinnors dagböcker från 1700-talet* (127) - Ingeborg Nordin Hennel, *Mod och försakelse. Livs- och yrkesbetingelser för Konglig Theaterns skådespelerskor 1813-1863* (129) - Bo Georgii-Hemming, *Träd. Ett försök till lacansk läsning av Walter Ljungquists berättelser, särskilt av Jerk Dandelinsviten* (131) - Hillevi Ganetz, *Hennes röster. Rocktexter av Turid Lundqvist, Eva Dahlgren och Kajsa Grytt* (134) - Espen Aarseth, *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature* (138) - Staffan Bergsten (red.), *Litteraturvetenskap - en inledning* (141)

REPLIK Annelie Bränström Öhman - SVAR Marta Ronne (143)



Jenny Bergenmar

Bortom kvinnligheten

Kön och identitet i Selma Lagerlöfs självbiografi

Det finns idag en mycket omfattande forskning kring Selma Lagerlöfs författarskap och intresset tycks bara ha ökat de senaste åren. Den här uppsatsen handlar om Selma Lagerlöfs självbiografiska svit, *Mårbacka* (1922), *Ett barns memoarer* (1930) och *Dagbok för Selma Ottilia Lovisa Lagerlöf* (1932).¹ Dessa texter utgör ett givande undersökningsmaterial av flera olika skäl. Ett är att det ännu inte föreligger några större undersökningar av dem. Ett annat är att den självbiografiska genren under 80- och 90-talen har blivit föremål för många intressanta teoretiska diskussioner, bland annat kring kvinnors självbild och kvinnliga självbiografiers förhållande till genren i övrigt. För mig är det särskilt angeläget att diskutera Lagerlöfs självbiografiska verk i denna teoretiska kontext, eftersom materialet inte tidigare konfronteras med detta perspektiv.

Den första boken, *Mårbacka*, är uppdelad i flera delar som har ganska olika karaktär. »Den gamla hushållerskans historier» och »Gamla byggnader och gamla människor» berättar om gårdens och släktens historia. I »Det nya Mårbacka» och »Vardag och fest» snävas perspektivet in till familjen och händelser i Selmas närhet. Distansen till barnet Selma kan ändå tyckas stor eftersom hon beskrivs i tredje person. Men den kvinnliga huvudpersonen sätts omedelbart i fokus i den inledande delen »Strömstadsresan». Här leds läsaren in på flera av de problemställningar som är genomgående i hela självbiografien: jagets förhållande till kropp, förnuft och skapande. *Ett barns memoarer* tar vid ungefär där *Mårbacka* slutar och behandlar åren mellan tio och fjorton. Barnet Selma blir här ett jag som själv berättar om sin tillvaro på Mårbacka. Trots skillnaden i berättarperspektiv anknyter *Ett barns memoarer* till den förra boken genom att varje kapitel utgör en avslutad, anekdotisk berättelse utan att jagets utveckling för den skull tappas bort. I *Dagbok* förflyttas scenen från Mårbacka till Stockholm där Selma vistas hos släktingar för att få behandling för sin höft. Här fördjupas och utvecklas den tidigare tecknade identitetsproblematiken hos den nu fjortonåriga Selma. Självbiografien kan läsas som ett kulturhistoriskt dokument, men också som en bildningsroman. Jagets specifika problem- och intressesfär etableras initialt och utvecklas sedan i de två följande böckerna. Tillsammans beskriver de hur jaget mognar och finner sin identitet genom olika erfarenheter och kriser på vägen från barndom till ungdom.

Eftersom denna utveckling i synnerhet gäller den skapande förmågan skulle man också kunna läsa självbiografen som en konstnärsroman.

Trots att intresset för självbiografier i allmänhet och kvinnliga självbiografier i synnerhet under senare tid intensifierats, har Lagerlöfs självbiografiska svit inte blivit föremål för några större undersökningar i anslutning till den teoretiska kontext som antytts ovan. Margaretha Fahlgrens *Det underordnade jaget. En studie om kvinnliga självbiografier*² inkluderar inte Mårbackasviten liksom självfallet inte heller Eva Hættner Aurelius *Inför lagen. Kvinnliga svenska självbiografier från Agneta Horn till Fredrika Bremer*³. Folkerdina Stientje de Vriezes avhandling *Fact and Fiction in the Autobiographical Works of Selma Lagerlöf* (1958)⁴ är den enda större undersökningen av självbiografen. Med utgångspunkt i handskriftsmaterial beskriver de Vrieze verkens tillkomsthistoria samt bedömer sanningshalten i berättelserna genom att jämföra dem med uppgifter från familjemedlemmar och andra samtida. Eftersom jag i denna uppsats inte främst intresserar mig för förhållandet mellan liv och dikt har de Vriezes avhandling ingen direkt relevans, men den ger en helhetsbild av bakgrunden till Mårbackasviten och är på detta vis betydelsefull.

Litteraturen kring dessa verk består främst av översiktliga presentationer⁵ och framställningar som använder Mårbackasviten för att belysa genomgående mönster i författarskapet⁶ eller som källa till biografiska fakta.⁷ Den samtida forskningen domineras dock av psykologiska och psykoanalytiska perspektiv. Birgitta Holms inspirerande *Romanens mödrar 2. Selma Lagerlöf och ursprungets roman* (1983) söker korrespondenser mellan åtskilliga av Lagerlöfs texter ur ett psykoanalytiskt perspektiv och gör nedslag i nyckelscener framför allt i *Mårbacka* och *Dagbok*. I likhet med Holm ger Clarence Crafoord ingen helhetsbild av Mårbackasviten, utan tar fasta på några viktiga passager i *Barndomens återkomst. En psykoanalytisk och litterär studie* (1991). Trots att Crafoord har samma psykoanalytiska inriktning som Holm finns det stora olikheter dem emellan, framför allt beroende på att Holm har en feministisk inriktning, medan Crafoords läsning snarare har en biografisk prägel.

Henrik Wivels omdiskuterade *Snödrotsningen. En bok om Selma Lagerlöf och kärleken* (1990) vill genom en genomgång av hela författarskapet hävda att dess förutsättning är en försakelse av kärlekslivet. Wivel nöjer sig alltså inte med att analysera Lagerlöfs verk, utan använder även verken för psykologiska analyser av henne själv. Även om jag reserverar mig både mot Wivels metod och hans slutsats, är hans undersökning givande. Wivel fokuserar framför allt på konstnärskapet och är inte okänslig för de komplikationer som kombinationen kvinna och konstnär innebär. Men medan Wivel menar att Lagerlöf, både som person och textjag, väljer bort kärleken till förmån för författarskapet, menar jag att det är könsrollen som textens jag väljer bort. Detta val innebär inte ett bortval av kärleken som sådan, utan endast av den förväntade heterosexualiteten.

Det som generellt skiljer min syn på Lagerlöfs självbiografi från Wivels, Holms och Crafoords är att jag ser ett könsemancerande projekt som textens centrala tema. Den kristevanska förklaringsmodell som Holm och Crafoord tillämpar förefaller oförenlig med denna läsning, eftersom den inte undkommer essentiella

drag. Jag uppfattar Kristeva som representant för en slags »psykologisk determinism», där pojkar och flickor har könsspecifika socialiseringsprocesser som samspelar med den kulturella kontexten. Mitt grundantagande är emellertid att jaget är helt kulturellt konstruerat och det styr min läsning. Avståndstagandet från det psykoanalytiska perspektivet är därför av principiell art.

Jagets text

Den förvetenskapliga, intuitiva förståelsen av självbiografin är att den uppfattas som jagets genre. Denna uppfattning har även etablerats inom den litteraturvetenskapliga traditionen. Eva Hættner Aurelius hänför teoretiker som George Gusdorf, Roy Pascal och Karl Weintraub till den idealistiska skolan, d.v.s. den som ser jaget som den självbiografiska genrens essens.⁸ Pascal och Gusdorf anser att självbiografins syfte är att visa jagets utveckling mot helhet och harmoni och även Weintraub ser individualitetens framväxt som genrens kärna.⁹ Termen »jag» skall enligt Hættner Aurelius här förstås som personlighet, men hör även samman med ett filosofiskt jagbegrepp.¹⁰ Betraktas självbiografin som jagets genre, inriktad på den individuella utvecklingen, har den ett nära samband med det västerländska personlighetsmedvetandets framväxt:

Att läsa och skriva självbiografier med blicken riktad mot textens jag är sannolikt en konsekvens av att förromantiken och romantiken förde in den självbiografiska genren i den litterära institutionen. Detta gjorde man bland annat främst genom formulera [sic] teorier för denna genre. Dessa utgick inte sällan från tanken på självbiografin som jagets genre.¹¹

Med definitionen av självbiografin som jagets genre, så kan man alltså i princip inte tala om några självbiografier före förromantiken, eller åtminstone inte före renässansen. Hela genren är beroende av den kulturella konstruktionen av jaget, av individualiteten.

Essentiellt för förståelsen av genren är alltså förståelsen av vilket jag det är som impliceras. Den idealistiska genredefinitionen sammanhänger med en specifik uppfattning av jaget med rötter i den kristna teologin. Via Descartes och Kant utbildas sedan detta begrepp under romantiken.¹² Patricia Meyer Spacks menar att den självbiografiska handlingen i sig är förbunden med en särskild jaguppfattning eftersom den för med sig ett anspråk på auktoritet och unik kunskap om det egna subjektet.¹³ Själva handlingen ger alltså uttryck för ett självreflekterande kunskapssökande. Diana Coole beskriver i *Women in Political Theory* postmodernismens och feminismens kritik av det kartesianska jaget. Detta jag karakteriseras just av ett självreflekterande förnuft. Medvetandet konstrueras som ställt över alla materiella betingelser, vilket är förutsättningen för att kunna etablera objektiv kunskap om världen. En konsekvens av förnuftets privilegierade position är förnekandet av kroppen och upprättandet av dikotomier; medvetande/kropp, subjekt/objekt, jaget/det andra. Relationen i dessa dikotomier bygger på de förras makt över de andra, d.v.s.

de andra kan kontrolleras och manipuleras av detta transcendentala jag.¹⁴

Även om det kartesianska jaget karaktäriseras av okroppslighet, är det inte könlöst: »It is always women who are associated with the body and perceived as irrational, while the very ideal of incorporeal minds is a particularly masculine one.»¹⁵ Man skulle alltså kunna tala om ett särskilt jagparadigm som karaktäriseras av självreflekterande förnuft, enhetlighet och okroppslighet. Detta får en privilegierad ställning i den självbiografiska genren samtidigt som de subjekt som inte rymms inom paradigmet marginaliseras. Jag kommer i uppsatsen att referera till paradigmet under benämningen det hegemoniska jaget, eftersom det kartesianska jaget är ett begrepp som används på varierande sätt hos olika teoretiker.¹⁶ Att läsa kvinnors självbiografier i förhållande till ett befintligt jagparadigm är en metod som tillämpats av Sidonie Smith i *Subjectivity, Identity and the Body. Women's Autobiographical Practices in the Twentieth Century*. I det inledande kapitlet gör hon en kort idéhistorisk översikt över det hegemoniska jagets framväxt och dess karaktäristiska drag, samtidigt som hon visar att det immanent i detta jagparadigm ligger en marginalisering av det kvinnliga jaget.¹⁷ I anslutning till relevanta passager i primärtexten kommer jag mer i detalj att diskutera detta. Tillsvidare räcker det med att konstatera att det marginaliserade jaget konstrueras som en negation av det hegemoniska jaget. Om alltså det hegemoniska jagparadigmets kännetecken är förnuft, okroppslighet och enhetlighet, är det marginaliserade jagets kännetecken oförnuft, kroppslighet och oenhetlighet. Dessa dikotomier kommer att ligga till grund för textanalyserna. Dessutom kommer jag i anslutning till Meyer Spacks påpekande om det anspråksfulla i den självbiografiska handlingen att diskutera relationen mellan kön och skapande.

Den grundläggande frågan kan alltså formuleras så: hur återspeglas den filosofisk/idéhistoriska jagföreställning jag här benämner det hegemoniska jaget i textens jag? Textens jag skall förstås som en fiktiv självbild som inte i första hand kommenterar författarens person, utan den roll skribenten väljer att framträda i. Självbiografins jag betraktas även ur psykoanalytiskt perspektiv som en konstruktion, som en bland andra fiktioner om jaget. Självbiografins jagfiktio blir parallell till den jagfiktio som skapas då vi bygger upp vår identitet.¹⁸ Den psykoanalytiska läsarten kommer då att syfta till att finna spänningar och mönster som dolts i dessa fiktioner. Min läsning syftar däremot inte till att avtäcka omedvetna textuella moment, utan handlar tvärtom om en intentionell konstruktion av jaget. Jag kommer heller inte att läsa samman liv och dikt, utan låter författarens biografi falla utanför undersökningen. För enkelhetens skull kommer jag i fortsättningen att reservera namnet Selma för textens jag och Lagerlöf för författaren.

Kvinnors självbiografier

Det jagparadigm som är inskrivet i självbiografen är problematiskt i förhållande till kvinnors självbiografiska praktik, eftersom det marginaliserar det kvinnliga

jaget. Men då det anspråksfulla i den självbiografiska handlingen i sig innebär ett överskridande av denna marginaliserade position, öppnas möjligheten att ifrågasätta eller modifiera den föreskrivna subjektiviteten.

Estelle Jelinek är en pionjär inom forskningen om kvinnors självbiografier. Hon konstaterar att kvinnliga självbiografier inte överensstämmer med de genrekaraktäristika som betonas i den kritiska kanon och menar att man kan tala om en tradition av kvinnliga självbiografier.¹⁹ Även om jag ansluter mig till Jelineks iakttagelser vill jag reservera mig mot att tala om en kvinnlig tradition av självbiografiskt skrivande. Jelineks undersökning grundar sig på föreställningen att erfarenheten av att vara kvinna orsakar avvikelser ifrån mäns självbiografiska praktik. I princip invänder jag inte mot denna tanke. Positioneringen av kvinnan som ett marginaliserat, kroppsligt subjekt har givetvis inte bara betydelse för filosofiska diskurser, utan har också bäring på historiska kvinnors levda verklighet.

Att vara kvinna innebär visserligen att marginaliseras i förhållande till det hegemoniska jaget, men inte bara det. Klass, sexuell identitet och ras bestämmer också subjekspositionen. Detta betonas av Sidonie Smith, som menar att »Each autobiographical subject becomes what Lee Quinby labels 'multiply designated', severally situated within diverse, sometimes congruous, often competing, even contradictory discursive fields».²⁰ Kategorierna »manlig» och »kvinnlig» är långt ifrån självklara. Det är inte bara kvinnor som förmenas hegemonisk status. Avvikelse från subjektsnormen ifråga om klass, sexuell läggning och ras kan också leda till marginalisering, precis som avvikelse i kön.²¹ Liksom Sidonie Smith vill jag därför inte dela upp självbiografier i »manliga» och »kvinnliga». Istället kan man skilja på självbiografier som samarbetar med genrens hegemoniska jag och sådana som tvärtom motarbetar eller modifierar paradigmet. Leigh Gilmore intar samma hållning i sin bok *Autobiographics. A Feminist Theory of Women's Self-Representation*. Gilmore menar att »interpretation must attend to the cultural and discursive histories of self-representation, rather than to some overarching explanation for the gendered differences between men's and women's autobiography».²²

Slutligen vill jag klargöra att eftersom det inom ramen för denna uppsats inte ryms någon narrativ analys, kommer jag inte att göra någon uppdelning i dagbok, memoar etc. Den typen av kategoriseringar är inte relevanta i förhållande till mitt syfte. *Märbacka, Ett barns memoarer* och *Dagbok* kommer alltså att betraktas som självbiografier, vilket innebär att alla tre verken ses som delar i en berättelse om jaget.

Förnuftets omdefiniering

Ett av de mest framträdande dragen i det hegemoniska jagparadigmet är förnuftet. Eftersom kvinnor traditionellt uteslutits från denna hegemoniska jaguppfattning, innebär det att de även fränkänts förnuft och snarare betraktats som känslomässiga och irrationella. Synen på kvinnans förhållande till förnuftet sammanfattas så av Sidonie Smith:

Rather than working logically, her mind works through another kind of logic, which becomes a marginalized logic /.../ Inhabiting a domesticating space (a space located closer to nature and necessity /.../), she exhibits the less authoritative »feminine« mode of engagement with the world, one characterized as intuitive, irrational, particularistic, and practical.²³

I det följande vill jag belysa jagets förhållande till förnuftet. Hur förhåller sig Lagerlöfs självbiografiska jag till de förnuftsdiskurser som förknippas med det hegemoniska respektive marginaliserade jaget? Jag kommer i det följande att undersöka ett antal passager där problematiken diskuteras.

Traditionens logik

Det kan tyckas som om jaget i vissa delar av *Mårbacka* hamnar i bakgrunden till förmån för en slags kollektiv gårds- och släkthistoria. Men i många av berättelserna ryms även information om jaget. Diskussionen om jaget och förnuftet grundläggs i avsnittet »Det nya Mårbacka«, som bland annat innehåller många intressanta bilder av fadern och modern. De passager som jag här kommer att ta upp kan psykologiskt beskrivas som jagets detronisering av sin idealiserade far. Det är emellertid inte på detta personliga plan jag kommer att betrakta avsnitten. De låter sig även läsas i ett vidare perspektiv, som en diskussion om rationalitet och irrationalitet och dessa kategoriers förbindelse med könskategorierna.

I kapitlet »De sjuutton kattorna« berättas om lagårdspigan Britta Lambert som hade särdeles god hand med boskapen. Trots »stadig lycka i den gamla lagården« (135) är löjtnant Lagerlöf inte nöjd med henne. Britta lever nämligen i den föreställningen, att förutsättningen för kornas välmående är de många lagårdskattorna. Löjtnanten har ingenting emot kattor, men av rationella skäl vill han bli av med dem. Det finns ingen anledning att slösa mjölk som skulle räckt till tre kalvar på kattorna. Visserligen håller de efter mössen, men har också så gott som utrotat alla småfåglar. För löjtnanten, som inte tror på Brittans skrock, är det alltså uppenbart att de gör mer skada än nytta. Trots att han vet att den folkliga traditionen förbjuder en sådan handling, beordrar han drängen att dränka kattorna:

Emellertid är det ju inte bra att behöva göra sig av med kattor, och för att inte Britta Lambert eller *de andra kvinnfolken på gården* skulle bli oroliga, sade löjtnanten inte ett ord till dem om sina planer. (136, min kurs.)

Naturligtvis straffar det sig. Drängen dränker kattorna i älven, vilket får till följd att löjtnanten inte får tillåtelse att dika ut den. På vägen till stämman där omröstning om utdikningen skall ske, möter löjtnanten de resterande kattorna som alla illvilligt stirrar på honom. När löjtnanten träder in i sockenstugan stirrar grannarna på honom på ett liknande sätt och är plötsligt helt ovilliga att rösta för utdikningen. Traditionens obönhörliga logik utverkar alltså att älven kommer att dränka hans grödor, liksom han själv låtit kattorna dränkas. Kapitlet slutar i ett

svidande nederlag för löjtnantens förnuftstänkande. Den lilla besparing han gör genom att minska kattornas antal, står inte i proportion till den massiva förlust som förbudet att dika ut älven utgör. Det är intressant hur förnuftstänkandet och traditionstänkandet här förknippas med könen. Kvinnorna associeras med tradition och skrock, medan mannen associeras med framstegssträvande genom förnuft. Kontentan av kapitlet är att det synbarligen irrationella alternativet, visar sig vara det som är mest förnuftigt genom en slags traditionens logik.²⁴

I det följande kapitlet, »Den nya lagården», fortsätts kontrasteringen av förnuft och tradition. Löjtnant Lagerlöf är här mitt uppe i sitt stora framstegsprojekt:

Det var inte nog med att löjtnant Lagerlöf ville göra Mårbacka till en fruktbar och välskött gård. Han ville också, att det skulle bli ett vackert och ståtligt ställe med stora trädgårdsanläggningar på alla sidor om boningshuset. (140)

I vägen för försköningsprojektet ligger den gamla lagården. Löjtnanten vill riva denna och bygga nytt nere på åkern, nedanför själva gårdsplanen där de andra byggnaderna ligger:

Det blev en jämmer bland alla kvinnfolken på gården, då de fingo höra talas om detta förslag. Tänk, så långt det skulle bli att gå ner till lagården för att se om korna, och tänk, så besvärligt det skulle bli för lagårdspigan och hjälppigan att bära mjölken tre gånger om dagen uppför den branta backen till mjölkammarn! (140)

Detta kapitel följer alltså direkt på »De sjutton kattorna» och bör läsas i denna kontext. Det tycks som om en ommöblering i de två kontrasterande paradigmerna sker i och med det förra kapitlet. I »De sjutton kattorna» visar sig det synbarligen irrationella traditionsmotiverade handlingsmönstret vara det förnuftiga. I detta kapitel är inverteringen alltså redan genomförd. Kvinnorna associeras fortfarande med tradition, men också med förnuft. Mannen däremot associeras fortfarande med framstegssträvande, men också med irrationalitet. Löjtnanten har inga förnuftsskäl till att flytta lagården. Han vill endast försköna gården och »få Mårbacka att se ut som en herrgård» (140). Som framgår av citatet ovan har kvinnorna däremot åtskilliga förnuftsskäl till att inte flytta lagården. Löjtnanten är dock oemottaglig för dessa argument och nybyggnationen slutar i ett fiasko. Han glömmer att undersöka marken och när halva grunden redan är lagd uppstår problem:

En gammal grundläggare rädde honom nog att flytta huset högre uppåt backen, för blåleran, den var inte god att få bukt med, men det ville han inte höra talas om. Det skulle väl gå an att lägga grund också på blålera. Den måtte väl ha en botten, den också, och sten till att fylla ut den med fanns det tillräckligt. De hade hela Åsberget att ta av. (141)

Gestaltningen av konflikten kring lagården visar alltså tydligt att kvinnornas vilja att följa traditionen har fog för sig. Det finns rationella skäl till att lagården en gång placerades där den gjorde, både byggnadstekniska och arbetsmässiga. På grund av löjtnantens respektlöshet inför traditionen förvandlas förbättringsprojektet till ett företag som radikalt försämrar gårdens ekonomi. Kapitlet slutar i en glättig ton,

som för att dölja den tragedi som faderns projekt innebär. När lagården är halvfärdig tar pengarna slut. Då ger fru Lagerlöf sitt samtycke till att fortsätta arbetet och belåna huset. Hon gör det dock av lojalitet mot sin man och inte av sympati för projektet. Trots hustruns ingripande sker alltså inga förskjutningar i paradigmen.

Det mönster som grundläggs i detta kapitel går igen även i nästa, »Trädgården». Redan i första stycket framhävs den centrala problematiken:

Mamsell Lovisa Lagerlöf både älskade och beundrade sin bror, löjtnanten, det var inte fråga om annat, men hon kunde inte begripa varför han skulle införa så många förändringar och nymodigheter. Hon tyckte, att Mårbacka kunde få vara sådant, som det var i hennes fars och mors tid. (145)

Här framhålls alltså återigen kvinnans samband med värnandet om traditionen. I kapitlets inledning radas löjtnantens förnyelseprojekt upp och konfronteras med systemens ogillande. Hon är nöjd när löjtnanten inte får Åmtan utgrävd, och missnöjd när brodern inte längre låter korna gå på skogsbete och när han överger det traditionella skogsbruket. De negativa konsekvenserna av broderns nymodigheter presenteras också: vallbete ger inte lika bra mjölk som skogsbete och skogsbären växer inte om man inte sveder av skogen som förr. Konflikten i detta kapitel rör sig om den trädgård som skall anläggas runt huset sedan lagården kommit ur vägen. Givetvis motsätter sig Lovisa även detta projekt med liknande praktiska och förnuftiga argument:

»Är det sant, att du tänker på att flytta köksträdgårdslanden?» sade mamsell Lovisa.
»Jag förstår ju ingenting, jag, men nog har jag hört säjas, att så länge som äppleträden får stå i kryddsängarna, så har man nytta av dem, men om man lägger ut gräsmattor omkring dem, så får man allt se sig om efter frukt.» (146)

Som vanligt är löjtnanten döv för argumenten. Köksträdgården placeras i utkanten av trädgården, »mycket avlägsen och mycket väl undångörmd» (148), vilket naturligtvis inte bara är förkastligt av det skäl som Lovisa anför, utan även opraktiskt för de kvinnor som skall sköta matlagningen. Kapitlet slutar liksom det föregående i en glättig ton som döljer vad förändringen kostat i pengar och kvinnoarbete.

Diskussionen om förnuftets relation till dikotomin tradition och förnyelse fortsätter i kapitlet »Dammen» i *Ett barns memoarer*. Förnyelseprojektet består här i att förvandla den lilla ankdammen på Mårbacka till en mindre sjö. Löjtnanten blir uppmanad att dika ut dammen eftersom den luktar illa och härbergerar otrevliga hästglar. Till och med faster Lovisa som vanligtvis motsätter sig alla förändringar vill ha bort den (299). Löjtnanten vill däremot utvidga dammen istället för att torrlägga den. Efter mycket arbete lyckas han verkligen i sin strävan att förvandla dammen till en sjö till familjens och vännernas förnöjelse. Det blir dock en kortvarig framgång. Nästa vår vid islossningen spränger vattnet den konstgjorda vallen och kvar blir samma gamla unkna damm. »Men det var förstas omöjligt för pappa att låta alltihop återgå till det gamla» (303), lyder den lakoniska kommentaren. Ingenting nämns om vad gårdens kvinnor tycker om löjtnantens ovilja att ge upp företaget. De som tvingas utföra reparationerna opponerar sig däremot:

Och Lars i London och Magnus i Wien, de skakade på huvudet åt dessa nya ordningarna, men gubben Per i Berlin, som var finne och förstod sig på hemligheterna i naturen, han sa rent ut, att allt det här skulle bli ett onödigt besvär, för det märktes ju, att det bodde några i den gamla dammen, som helst ville ha det på det sättet, som de var vana vid ifrån hedenhös. (303)

Här är det alltså inte gårdens kvinnokollektiv som står för bevarandet av traditionen, utan gubben Per i Berlin. Förklaringen till att han får representera traditionens logik är att han är finne. Eftersom han avviker i etnisk tillhörighet är han, liksom kvinnorna i egenskap av sitt kön, utesluten ur det hegemoniska jagets förnuftsdiskurs. Han befinner sig därmed i en position »utanför» som innebär möjligheten att kritisera denna uppfattning. Av traditionens logik följer att dammen blir förföljd av olycka och slutligen själva symbolen för faderns svaghet och nederlag.

De kapitel jag här behandlat kan karaktäriseras som led i berättelsen om gårdens historia, men uppenbarligen rymmer de även en diskussion om förnuftet som kan relateras till specifika subjektsdiskurser. Den logik som förknippas med kvinnorna, d.v.s. det som jag här kallat traditionens logik, överensstämmer med Smiths sammanfattning av konstruktionen av den kvinnliga logiken som fick inleda detta avsnitt. Det är en logik som står i opposition till det hegemoniska jagets logik – intuitiv, praktisk, ständigt i relation till livets jordiska betingelser. Trots att det genom traditionens logik utvecklas en kritik av den förnuftsuppfattning som sammanhänger med det hegemoniska jaget, förblir kvinnornas förnuftstänkande marginaliserat. Men genom att de negativa konsekvenserna av det hegemoniska jagets förnuft uppvisas, omdefinieras förnuftet till att innefatta respekt för traditionen och till och med en sorts sund vidskeplighet.

Fantasins logik

Även om de episoder som behandlats ovan främst handlar om fadern, berör de även indirekt jagets förhållande till förnuftet. På ett liknande sätt som Mårbackas kvinnokollektiv, etablerar jaget en särskild föreställning om förnuftet, men snarare i förhållande till fantasin än till traditionen.

En av de mest omskrivna passagerna i Lagerlöfs självbiografi är den som handlar om hur Selma under strömstadsresan återfår sin förmåga att gå. Undret sker ombord på fartyget Jakob där den förunderliga paradisfågeln finns. När Selma hör talas om paradisfågeln förknippar hon den omedelbart med Gud. Fru Strömberg har tidigare sagt att det fanns någon som skyddade hennes man såväl på land som till sjöss. Selma funderar över sambandet:

På samma gång hade hon klart för sig, att paradiset hade något att göra med Gud, och hur det nu bar sig, fick hon den uppfattningen, att den, som skyddade fru Strömbergs man, så att hon var likaså lugn för honom, då han befann sig ombord på Jakob, som då han gick hemma i Strömstad, det var just paradisfågeln. (55)

Selma vill gärna se fågeln, för hon räknar ut att om paradisfågeln kan hjälpa fru Strömbergs man, så kan den också hjälpa henne. Hon vill dock inte yppa denna uträkning för någon, trots att hon redan tycks vara övertygad om att hon har rätt. När familjen äntligen skall få gå ombord på Jakob, uppenbarar sig ett oväntat hinder. Båten ligger inte vid en brygga, utan är förankrad en bit ut i vattnet. Kvinnorna (faster Lovisa, fru Lagerlöf och barnpigan Back-Kajsa) blir vid åsynen av den höga båten övertygade om att det inte är möjligt att gå ombord, åtminstone inte »i krinolin och långa kjolar» (56). Selma tycker ett tag att det ser hopplöst ut på grund av kvinnornas motstånd, trots att fadern uppmanar dem att gå ombord. Till slut rullas en repstege ut och Selma är den som först blir upphjälpt. Så fort hon kommer ombord på båten bär benen henne igen. Hon visas till rummet där fågeln finns, utan att hon tänker på att hon går själv. Beundrande blir hon stående framför fågeln. Kajutvakten gör henne uppmärksam på att fågeln inte har några fötter:

Det passade mycket väl in i hennes föreställningar om paradiset, att man inte behövde gå där, utan kunde reda sig endast med ett par vingar, och hon betraktade fågeln med stor andakt. (57)

Selma trodde att paradisfågeln kunde hjälpa henne, eftersom den hjälpte fru Strömbergs man. När hon sedan upptäcker att den saknar fötter, d.v.s. att den i likhet med henne själv inte kan gå, faller bitarna i fantasins logik på plats. Denna logik är fullkomligt oförståelig för de andra, både kvinnorna och fadern. De spekulerar i att det är havsluften och baden som har botat Selma.

Den lilla flickan hade sina tankar för sig. Hon undrade mycket om paradisfågeln verkligen hade hjälpt henne. Var det den lilla undret med de dallrande vingarna, som hade kommit från landet, där man inga fötter behövde, som hade lärt henne gå här på denna jord, där det var en så högst nödvändig sak? (57)

Denna retoriska fråga avslutar kapitlet. Även om Selma uttrycker undran inför fantasins logik, så förefaller det ju självklart att fågeln utan fötter har ett samband med hennes tillfrisknande.

Passagen är en av de mest centrala i självbiografin och dess betydelse har betonats av många forskare. Både Henrik Wivel och Birgitta Holm menar att det är genom faderns makt som tillfrisknandet sker.²⁵

Liksom Wivel och Holm menar jag att det är viktigt att överväga faderns och moderns/kvinnornas relation till skeendet. Det är knappast faderns förtjänst att Selma kommer ombord. Tvärtom står ju löjtnanten fortfarande i ekan och grälar med kvinnorna om ombordstigningen när Selma hjälps ombord av besättningen. Det intressanta är att hon gör det ensam, utanför familjens räckhåll. Ensam skapar hon också sin egen logik, fantasins logik, som är väsentligen skild från faderns och kvinnornas logik. Hon skapar sig alltså en egen förnuftsuppfattning, oberoende av de som familjens manliga och kvinnliga representanter står för.

I kapitlet »Löftet» i *Ett barns memoarer* finns ytterligare ett exempel på fantasins

logik. Löjtnant Lagerlöf är sjuk och hela familjen är mycket orolig. På kvällen när fru Lagerlöf kommer in till barnen för att säga godnatt gör Selmas storasyster Anna och Emma Laurell ett extra tillägg till den vanliga aftonbönen där de ber Gud att bevara löjtnanten. Selma läser också aftonbönen, men förmår inte göra det extra tillägget. Hon förblir stum. När modern sedan går tänker Selma att fadern kanske dör bara för att hon inte bad för honom. »Vad skall jag göra för att visa Gud, att jag inte vill, att pappa skall dö?» (212), undrar Selma och med detta börjar hennes räddningsprojekt. Hon börjar genast fundera ut hur hon skall få fadern att överleva. Tillfället uppenbarar sig då hon ser faster Lovisa läsa i regementsskrivarens gamla bibel. Det är en bok som är okänd för Selma, men dess betydelse förklaras av hushållerskan som samtalar med Lovisa: »Regementsskrivarn sa alltid, att den boka va bättre än alla di doktorer och medikamenter, som fanns i väla.» (214) Plötsligt vet Selma vad det är hon skall göra. Hon frågar hushållerskan om hon tror att Gud tyckte om farfar för att han läste så mycket i bibeln och det är hushållerskan övertygad om.

När jag får det svaret, kommer det över mig någonting märkvärdigt. Det är ingenting som jag själv funderar ut. Det är någon, som viskar till mig vad Gud vill, att jag skall göra, för att pappa skall bli frisk /.../ Jag knäpper mina händer och gör Gud det löftet, att om han låter pappa bli frisk, så skall jag läsa igenom hela bibeln. Jag ska läsa från pärm till pärm och inte hoppa över ett enda ord.

Och knappt har jag gjort löftet, så står mamma i köskammardörren och nickar åt oss och ser ut på ett helt annat sätt än igår /.../ »Jag ville tala om för dig, [Lovisa, min anm.] att Gustav har varit bättre nu en stund. Han har slutat upp att yra och känner igen oss. Det dröjer förstås, innan han blir frisk, men med Guds makt tänker jag, att vi får behålla honom.» (215)

Man kan förstås läsa detta som en religiös upplevelse, att Gud griper in och uppmanar Selma att avlägga löftet. Liksom episoden med paradisfågeln kan det dessutom läsas som en slags författartillblivelse. Det är när Selma griper sig an med *texten* bibeln som hon förmår skriva om händelseutvecklingen på det vis som hon önskar. Det handlar här om samma fantasins logik som är verksam i »Paradisfågeln». Den som viskar till Selma vad Gud vill att hon skall göra skulle kunna läsas som jagets inre röst som uppmanar henne att följa den fantasins logik som hon sedan händelsen i Strömstad vet är verksam. Det är därför också helt logiskt att fadern visar tecken på bättring, så fort hon erkänt betydelsen av den egna förnuftsuppfattningen och avlagt löftet.

Selma får sedan gå igenom svåra prövningar på grund av sin uppgift, men fadern blir kontinuerligt bättre och när Selma har hunnit till Uppenbarelsboken är han nästan frisk. Då händer det som inte får hända. Selmas projekt blir upptäckt och hon avslöjas inför de vuxna. När hon ligger vaken på natten hör hon föräldrarna diskutera saken. Fadern vill tala Selma tillrätta, men modern hindrar honom. Hon anar att Selma läser bibeln för att fadern skall bli frisk. Även om fadern verkar rörd över omtanken och modern förstår att bibelläsningen har ett samband med faderns sjukdom, förstår ingen av dem logiken bakom Selmas

projekt. För Selma däremot, är logiken obönhörlig. Då hemligheten blivit avslöjad vet hon att det inte längre lönar sig att läsa:

Se, när hemligheten var uppenbarad, så fanns det inte mer någon kraft i det, som jag hade lovat. Det tjänade ingenting till att fortsätta med läsningen.
Det var ingen nytta med alltsammans. (222)

Enligt sin egen förnuftsuppfattning vet Selma redan här att fadern aldrig kommer att bli frisk. Efter kapitlet »Löftet» går det också mycket riktigt utför med fadern.

Jag har här velat velat visa att jaget utvecklar en alldeles egen förnuftsuppfattning. Jaget ansluter sig varken till den förnuftsuppfattning som förknippas med det hegemoniska jaget, vilken i perverterad form visas genom faderns exempel, eller den traditionens logik som de marginaliserade subjekten representerar. Eftersom dessa båda motsatta förnuftsbegrepp framför allt representeras av faden och modern/kvinnorna, kan man säga att det förhållande till förnuftet som jaget utvecklar, placerar sig mellan eller utanför de könsliga kategorierna.

Det kluvna jaget

Hittills har jag kunnat konstatera att jaget utvecklar ett specifikt förhållningssätt till den förnuftsdiskurs som sammanhänger med det hegemoniska respektive det marginaliserade jagparadigmet. Jag vill nu gå vidare med att undersöka jagets position gentemot dikotomin enhetlighet–oenhетlighet.

Sidonie Smith menar att den kulturella konstruktionen av kvinnlighet inte inrymmer ett enhetligt jag. Kvinnor definieras inte utifrån en uppfattning av individualitet, utan snarare utifrån sina sociala roller: »The unified self disperses, radiating outward until its fragments dissipate altogether into social and communal masks.²⁶ Om den kvinnliga könsrollen på detta vis bestäms av de sociala rollerna innebär det samtidigt att vissa egenskaper blir illegitima eftersom de inte överensstämmer med könsrollen. I *The Madwoman in the Attic* beskriver Sandra Gilbert och Susan Gubar hur engelska 1800-talsförfattarinnor som narratologisk strategi låter en ställföreträdande gestalt inom fiktionen agera ut den vrede som inte ryms i textens kvinnliga jag.²⁷ Det otillättna känslouttrycket projiceras ut i en yttre gestalt. Man kan alltså säga att det rör sig om en klyvning av jaget, eftersom bilden av jaget blir ofullständig om man inte läser samman de båda gestalterna. I Lagerlöfs självbiografi förekommer en besläktad berättarstruktur för att uttrycka jagets otillättna känslor. Skillnaden är att jagets utprojicerade gestalt i självbiografien får en annan status än i romanen. I Gilbert och Gubars exempel från *Jane Eyre* befinner sig jaget på samma fiktionsplan som »dubbelgångaren» Bertha. Självbiografien som genre har jaget som övergripande fiktion och de utprojicerade gestalterna uppträder följaktligen inom ramen för jaget. Icke desto mindre rör det sig om en utspaltning av jaget i separata fiktionsfigurer och strukturen är därmed jämförbar med den som Gilbert och Gubar beskriver.

Vilddjuret

I *Ett barns memoarer* finns en passage som mycket tydligt illustrerar den jagets klyvning som uppkommer genom upplevelsen av illegitima känslor. Selmas bror Daniel, farbror Wachenfeldt och Lovisa skall spela kort och saknar en fjärde man. Selma blir inbjuden att delta och är mycket angelägen om att visa att hon visst kan spela fastän hon bara är tolv år. Hon lyckas dock inte särskilt bra. Inte förrän de strax skall sluta får hon tillräckligt bra kort för att på egen hand kunna ta hem spelet. Till slut är hon på väg att vinna, men bara på grund av att den närsynte Wachenfeldt spelar ut fel kort. Detta uppmärksammas av Daniel, som kräver att Wachenfeldt spelar ut det rätta kortet. Att på detta sätt få sin seger underkänd och vänd i nederlag, utlöser en våldsamt ilska hos Selma:

Och jag är så ond. Jag är så ond, att blodet kokar i kroppen. Jag tycker, att farbror Wachenfeldt är en riktig usling och falskspelare, och det gör så gott att få kasta korten på bordet och säga det till honom. Och Daniel är inte en bit bättre han. De är inte sådana, att en anständig människa kan spela kort med dem. (234)

Detta vredesutbrott är naturligtvis mycket opassande och helt otillåtet. Selma blir inte bara arg, hon uttrycker också denna känsla mycket expressivt genom att slänga korten i bordet och öppet anklaga Daniel och Wachenfeldt. Hon censureras omedelbart av modern som går med henne upp på rummet. Selma tigger om förståelse från modern, hon gråter och skriker: »De spelte orätt, mamma, de spelte orätt» (235). Modern säger ingenting, Selma får varken bannor eller tröst. Mitt i denna överväldigande ilska får hon en egendomlig upplevelse:

När jag säger detta än en gång, händer det något märkvärdigt. Det är mina ögon, som vänder sig. I stället för att se ut i barnkammaren, som de har gjort förut, så ser de inåt. De ser in i mig själv.

Och vad de ser, det är en stor, tom, halvmörk klippåla med våta och drypan- de väggar och en botten, som liknar ett träsk. Ingenting annat än gytta och ler. Och den där klippålan, den finns inom mig själv.

Men när jag nu sitter och ser ner i den, märker jag, att något börjar röra sig djupt nere i den smutsiga dyn. Det är någonting, som vill arbeta sig fram. Jag ser hur ett stort, förskräckligt huvud med öppet gap och taggar i pannan kommer upp ur djupet, och där bakom skymtar jag en mörk, fjällig kropp med hög kam längs med ryggen och korta, grova framben /.../

Jag har aldrig sett något så rysligt som det vidundret, och jag blir dödligt skrämmd över att det har sin bostad inne i mig själv. Jag förstår, att ända hittills har det varit nersänkt i gytjan och inte kunnat röra sig, men nu, när jag har låtit vreden ta överhand, nu vågar det sig fram.

Jag ser hur det arbetar sig upp. Det kommer högre och högre, och alltmer av den långa, fjällklädda kroppen blir synligt. Det är väl så lyckligt, att det sluppit löst och inte mer behöver ligga fängslat i gytjan. (235)

Selma blir så rädd inför detta monster, att hon känner att hon genast måste tvinga det tillbaka ner i dyn. Hon går därför snällt och lägger sig och lovar att be Wachenfeldt om förlåtelse. Modern sitter sedan på Selmas sängkant och ser på

hennes som om hon vet precis vad som utspelats i hennes inre. Modern förmanar henne inte, för »Hon vet allting, så hon vet kanske att det inte behövs» (236).

Vidundret framstår som en nästan övertydlig bild av Selmas vrede eftersom det uppenbaras som en direkt konsekvens av hennes utbrott. Men varför tar vreden en sådan grotesk gestalt och varför upplever jaget en så tydlig klyvning i situationen? Klyvningen kan förstås som att Selma redan är införstådd med könsrollens fordringar och har bannlyst illegitima känslor från jaget. Därför uppenbaras vreden som någonting annat än henne själv, något som Selmas »civiliserade» jag undertrycker och förpassar ner i dyn. Det är också helt följdriktigt att vreden får en grotesk gestalt. Det kvinnliga jaget har på grund av könsrollens tryck alienerat vreden från jaget och därför uppenbaras den som något onaturligt och skrämmande. Moderns roll i dramat, som den som tyst iakttar och *förstår*, förstärker intrycket av att det rör sig om en kvinnlig problematik. Modern ser och känner igen Selmas strid med vilddjuret, eftersom det är en strid som alla kvinnor i denna kulturella och sociala position måste utkämpa. Hon måste »tvinga det ner igen i sitt fängelse», som texten uttrycker det (235).

Det finns naturligtvis andra möjliga läsarter än den här genusorienterade. Clarence Crafoord läser episoden på flera olika plan. Han ser förlusten av kortspelet som en bild för förlusten av Mårbacka, det är därför ilskan är så våldsamt och riktad mot de ställföreträdande fadersfigurerna Daniel och Wachenfeldt.²⁸ Själva scenen med vilddjuret läser Crafoord i anslutning till Kristeva:

Det skildrade minnet med Selma och mamma i barnkammaren kan också beskrivas som Selmas möte med den preoidipala modern i vilddjurets gestalt i sitt inre. Mammans uthärdande av detta tillsammans med Selma i en ordlös process vid sänggåendet innebär ett avgörande utvecklingssteg: det blev möjligt att möta detta vilddjur och ändå överleva och till och med ställa det till sitt förfogande. Jag undrar om den drake Selma här har beskrivit är vad Kristeva (1990) kallar »*abjektet*» i en process som skulle kunna beskrivas som ett äcklets avståndstagande från det egna självet till förmån för en sublimeringsprocess.²⁹

Crafoord läser alltså episoden som ett för självständigheten nödvändigt avståndstagande från modern, snarare än som en påtvingad alienering från vissa illegitima delar av jaget. För mig tycks det däremot som att händelsen uttrycker en gemenskap med modern som delar samma köns specifika erfarenhet. Dessutom blir tämningen av vilddjuret för Crafoord en förutsättning för sublimeringsprocessen, d.v.s. skapandet. Henrik Wivel, som förvisso inte anlägger en psykoanalytisk läsart, utan snarare en psykologiserande, menar även han att bemästrandet av vilddjuret är det som leder till konstnärligt skapande. För Wivel framstår vilddjuret som en bild av Selmas inre, obändiga krafter, som hon vid detta tillfälle bestämmer sig för att behärska för att istället ge dem utlopp i skapande verksamhet. Han pekar även på sambandet med modern, som inom äktenskapets ramar tvingats till samma typ av självbehärskning.³⁰ Jag menar dock att man kan läsa episoden i ett vidare perspektiv. Det rör sig inte bara om en psykologisk förträngning hos individen, utan om en kulturell förträngning i samhället. Scenen är en könspolitisk markering, en

konkret uppenbarelse av de orimliga och groteska konsekvenser den kulturella konstruktionen av kvinnlighet får. Det öppna erkännandet av vilddjurets existens är en förutsättning för skapandet av en autentisk bild av jaget och samtidigt en kritik av kvinnlighetens begränsning av kvinnans uttrycksmöjligheter, vilket oundvikligen leder till en splittring av jaget.

Marit i Sotbråten

I *Dagbok* återkommer fenomenet med det klivna jaget. Återigen är det vreden som framkallar klyvningen, även om den här tar en annan gestalt.

Barnmaja brukar skrämma Selmas lillasyster med Marit i Sotbråten, en stygg och vild flicka som är raka motsatsen till de snälla och väluppfostrade barnen på Mårbacka. Så fort Gerda inte uppför sig framkallar Barnmaja bilden av den otäcka, skrattande Marit. Det underliggande hotet Marit representerar kan sammanfattas i formeln: »akta dig, så att du inte bli som hon». På Gerda fungerar skrämselektiken effektivt, men Selma är förstås stor nog att genomskåda strategin. Men när hon kommer till Stockholm, visar det sig att Marit följt med henne:

Jag låg på den lilla vackra vita soffan i barnkammaren, och jag såg en smutsig och otäck tös sitta ovanför mig på soffkarmen. Hon svängde med huvudet, så att hårtovorna for åt alla håll, och hon sparkade med benen, och jag visste strax, att det var Marit i Sotbråten.

Jag blev både rädd och ond, och jag sa genast till henne, att hon ingenting hade med mig att skaffa, utan skulle packa sig åstad hem till Högbergssäter. Men då i ett huj kröp hon ner under täcket till mig, och där blev hon helt hastigt liten och smal som en dagmask, och innan jag begrep vad hon hade i sinnet, kröp hon in i örat på mig. Det kändes så otäckt, då den långa masken slank in i huvudet, att jag skrek till och vaknade. (356f)

Upplevelsen presenteras som en dröm, ändå är den inte mindre verklig än sammanträffandet med vildjuret. Däremot är rörelsen i de två passagera motsatta. Vildjuret stiger upp ur en för jaget hittills okänd *inre* terräng, medan Marit/masken tränger in i jaget *utifrån*. Medan vildjuret framstår som en närmast emblematiske bild av vreden, så fungerar Marit som Selmas stygga alter ego. Hon uttrycker en vägran att finna sig i den begränsning av känslouttryck som den kvinnliga könsrollen innebär.³¹ I Selmas dröm/vision skakar hon på huvudet, som för att uttrycka en enfatisk protest. Det är också karaktäristiskt att Selma, som befinner sig i civilisationens Stockholm, vill förvisa henne till vildmarken i Högbergssäter där hon hör hemma. Men Selma internaliserar alltså de illegitima känslor som Marit representerar och i fortsättningen förmår Marit Selma att bryta mot sitt invanda beteende. Marit håller alldeles på att spolia den snällhets- och tacksamhetssträvan som Selma tillkännager inför stockholmsvistelsen. Före avresan får Selma höra av Barnmaja att moster Georgina hellre velat att någon annan av systrarna kom, »för Selma var så tråkig och inbunden» (348). Selma är alltså inte

bara plågsamt medveten om sin fysiska defekt, vilken ju är själva skälet till resan, utan också om bristerna i sitt sinnelag. På tåget bestämmer hon sig därför för att vara snäll, »för om jag än inte kunde vara någon rolig reskamrat, så ville jag åtminstone inte vara bråkig och besvärlig» (349).

Under Marits inflytande blir denna ambition svår att leva upp till. Redan dagen efter Marits intrång i jaget snäser hon av moster Georgina, då denna meddelar att Selma skall få pianolektioner en timme i veckan:

Jag borde ju ha tackat henne för att jag fick spela på hennes piano, men i stället förklarade jag, att det var alldeles onödigt, att jag tog spellektioner, jag hade inga anlag, och när jag blev vuxen, skulle jag aldrig slå en ton. (357)

Glömsk av sin föresats att vara ödmjuk och väluppfostrad, uttrycker Selma helt självmedvetet sin inställning till aktiviteten. Det är inte förvånansvärt att konflikten rör just pianolektionerna, en hörnsten i uppfostran av flickor av bättre härkomst och kanske en särskilt viktig färdighet för en flicka som snarare har att vänta sig att bli guvernant än fru.³² Genom erkännandet av det som Marit representerar, kan Selma protestera mot denna för henne oanvändbara och ointressanta form av utbildning. Selma är förstas förvånad över sin nyförvärvade självhävdesförmåga: »Det är ju alldeles, som om det inte skulle vara jag själv, utan en annan» (358). Liksom ifråga om vildjuret rör det sig alltså om en splittring av jaget. De egenskaper Marit representerar ryms inte i den könsroll som Selma uppfostrats till och exponeras därför i en yttre gestalt. Marit är främmande inför Selmas kända jag, men ändå en förutsättning för det, eftersom förutsättningen för snällhet och ödmjukhet måste vara bannlysningen av aggressivitet och självhävelse. Allt eftersom masken äter sig in i Selmas jag blir dessa två delar mer och mer integrerade. Till slut uppenbarar sig Marit inte längre. Selma har däremot övertagit vissa av hennes egenskaper. Ett bra exempel på detta är händelsen vid vaktparaden. En vacker vårdag är Selma ute och promenerar med Daniel. De stannar för att lyssna på vaktparaden. Den spelar en marsch som Selma känner igen och hon anstränger sig för att minnas orden:

Mitt oppe i allsammans hade jag en förmimelse av att något var på tok. Folk vände sig om och störde på mig. Jag undrade om jag hade tappat bandet kring min fläta eller vad som stod på.

Då hörde jag Daniels röst alldeles förfärligt sträng och ogillande: »Men, Selma, är det du, som sjunger?»

Ja, tänk, att det var jag! Jag stod mitt i folkhopen nedanför Karl XII:s staty och sjöng: Framåt marsch! Se, här kommer paraden.» Jag visste inte själv om det. Jag hade alldeles glömt var jag befann mig.

Jag blev förfärligt generad. Nu hade Daniel återigen fått vatten på sin kvarn. Nu tänkte han förstas, att jag alltjämt var lika omöjlig och aldrig kunde lära att bära mig åt som folk /.../ Men jag blev rakt inte så skräm, som jag skulle ha blivit för ett par månader sedan. För det första hade jag inte sjungit högt, utan bara gnotat, och för det andra så kan man göra värre än att sjunga ett par rader ur en gammal visa, då solen skiner och musiken dundrar och hela världen har fått nytt liv. (414f)

Det är här helt uppenbart att Selma har förändrats. Tidigare har hon burit på en ständig rädsla för att inte uppföra sig rätt, speciellt då Daniel övervakar henne. Nu ger hon istället sig själv rätt gentemot denne dömande storebror. Att ställa sig och sjunga mitt i en folkhop är inte bara ett brott mot etikettsreglerna, handlingen uttrycker även en viss självsvåldighet. Selma är inte längre rädd för att göra fel, eftersom Marit har lärt henne att ge sig själv rätt.

Birgitta Holm skriver att studenten som Selma träffar på tåget till Stockholm och som sedan dominerar hennes fantasiliv under stockholmsvåren, hjälper Selma att försonas med Marit.³³ För mig tycks det snarare som att Selmas fantasier om studenten, d.v.s. det att hon ger sig in i det heterosexuella spelet och därmed inrättar sig i sedvanliga könsdikotomier, tränger undan den självtillräckliga Marit. När Selma ser studenten på gatan och han ger henne en slängkyss glömmar hon för ett ögonblick Marits pockande närvaro:

Det gjorde mig god och snäll på en gång. Alltihop det där med Marit i Sotbråten var borta och förbi. Jag tror, att jag hade längtat efter den där slängkyssen hela veckan.

Det var så märkvärdigt med den där slängkyssen. Nu visste jag, att allting skulle bli bra. Nu var det inte tråkigt mer att ta spellektioner. (364)

Det är alltså som om det upproriska frö som Marit planterat hindras att gro så fort jaget bekräftas just som kön. Integrationen av Marit handlar ju om en frigörelse från den bestämda könsrollen. När Selma dras in i det heterosexuella spelet låses jaget fast vid de metonymiska markeringarna för »kvinna»: hon blir snäll och god och accepterar spellektionerna. När Selma däremot står under Marits inflytande och tillgodogör sig hennes anspråksfulla och självhävdande egenskaper, diktar hon ut sig själv ur det heterosexuella spelet.

Tidigare har vi sett hur jaget utvecklar en logik utanför de könsliga kategorierna. Marit fungerar också som en emanciperande kraft som hjälper jaget att bryta sig ur könsdikotomin. Marit uppträder först som en separat gestalt som uttrycker de för jaget illegitima känslorna. Masken som äter sig in i Selmas hjärna signalerar en påbörjad internalisering av det som Marit representerar. Marit fortsätter att i bestämda situationer uppenbara sig för Selma, men till slut visar hon sig inte längre som yttre gestalt. Den förändring som inträffat är att internaliseringen är fullföljd, d.v.s. att Selma övertagit Marits könsförnekande beteende. Klyvningen av jaget har därmed upphävts. Man behöver inte längre läsa samman gestalterna för att få en autentisk bild av jaget, gestalterna är *sammanskrivna*.

Jaget och kroppen

Vid studiet av kvinnlig jagframställning är relationen till kroppen särskilt intressant. »De flesta patriarkaliska ideologier lutar sig mot föreställningen om moderlighetens organiska samband med den kvinnliga karaktären», skriver Sara Danius i en essä.³⁴ Kvinnans identitet förläggs i kroppen och i de sociala plikter som förknippas med

den. Hon kan därför inte uppnå det hegemoniska jagets okroppslighet och transcendens. I själva verket är kvinnans kroppslighet en förutsättning för föreställningen om det manliga jagets okroppslighet, menar Judith Butler:

By defining women as 'Other', men are able through the shortcut of definition to dispose of their bodies, to make themselves other than their bodies /.../ and to make their bodies other than themselves. From this belief that the body is Other, it is not a far leap to the conclusion that others are their bodies, while the masculine I is the noncorporeal soul.³⁵

Föreställningen om det hegemoniska jagets okroppslighet för alltså med sig att den kvinnliga identiteten förläggs till kroppen. Det jag som genom sin okroppslighet förblir könöst, är fritt att realisera sina personliga utvecklingsmöjligheter. Att den kvinnliga identiteten förläggs i kroppen innebär däremot att inte bli igenkänd som en individ med unik potential, eftersom individens möjligheter begränsas av en specifik könsroll. I det följande kommer jag att undersöka hur textens jag förhåller sig till kroppen och till könsrollen som förknippas med den.

Den avvikande kroppen

I kapitlet »Sunnebalen», den kanske mest kända episoden i *Ett barns memoarer*, ställs jagets relation till kvinnligheten på sin spets. Selma drabbas av ångest inför balen eftersom hon är medveten om att hon inte kan leva upp till normen för kvinnlighet. Situationen reducerar jaget till ett objekt som bjuds ut i balsalen, vilken i förlängningen måste betraktas som en scen för den heterosexuella parbildningen. Man kan betrakta balsituationen som ett slags kvinnlighetens examensprov, där Selma en gång för alla blir underkänd. Hon ratas och placeras därmed i samma kategori som den gamla fula ungmön. Då de andra flickorna genom balen får en möjlighet att bli bekräftade som kön, får den fjortonåriga Selma erfara att hon på det heterosexuella spelets arena är värdelös.

På ett plan kan alltså Selmas ångest över balen läsas som ett personligt nederlag. Hon blir ratad och offentligt fränkänd kvinnlighet. Men passagen säger även någonting om kvinnans situation i allmänhet. I balsituationen blir det uppenbart att de krav som det heterosexuella spelet ställer för kvinnor innebär ett uppgivande av handlingsfrihet och subjektsstatus. Denna initiationsrit innebär också en kollektiv bekräftelse på att kvinnans identitet finns i kroppen. Selmas häftiga motstånd mot att gå på balen betecknar följaktligen ett motstånd mot att bli kvinna, eller mot att acceptera den kvinnlighet som föreskrivs. Signifikativt är därför att Selma åberopar sin ringa ålder för att slippa gå (266). Hon förblir hellre i barn domen än accepterar kvinnlighetens villkor.

Centralt i beskrivningen av jagets förhållande till kroppen är den kroppsliga defekt som Selma bär med sig från tre års ålder. Det är framför allt denna aspekt av jagets kropp som utforskas i texten. Positioneringen som handikappad är intressant eftersom den har ett särskilt samband med jagets upplevelse av makt och kön.

Lagerlöf inleder den första delen av självbiografien med en skildring av barnet Selmas dramatiska insjuknande. Motivet sätts omedelbart i fokus och är centralt i hela första delen av *Mårbacka*. Självfallet måste man betrakta skildringen som författarens medvetna modifiering av faktaunderlaget. Skildringen av sjukdomen fungerar som en medveten positionering av jaget. Selmas insjuknande beskrivs redan i första kapitlet och formas till en berättelse om makt och vanmakt, om självständighet och beroende. En försommardag vaknar Selma upp, övergiven i barnkammaren:

Hon var tre och ett halvt år, och hon kunde mycket väl både öppna dörrn och gå utför vindstrappan. Men att vandra över vinden alldeles ensam, det var det värsta vägstycket, och hon lyddes efter om ändå inte någon skulle komma och hämta henne.

Nej, det hördes inga steg i trappan, hon fick nog våga färden på egen hand. Men när hon ville resa sig ur sängen, så kunde hon inte.

Hon försökte gång på gång, men hon bara sjönk tillbaka. Hennes ben voro, som om de alls inte tillhörde henne. Hon hade ingen makt över dem.

Den lilla flickan blev utom sig av förfäran. Den känsla av vanmakt, som hon erfor, då kroppen inte ville lyda henne, den var så hemsk, att hon kunde minnas den långt, långt efteråt, ja, genom hela sitt liv. (35)

Det intressanta i avsnittet är att författaren vid denna första realisering av motivet så precist anger vad problematiken gäller. Det första stycket talar om att Selma förvärvat en viss rörelsefrihet och självständighet genom att hon lärt sig kontrollera sin kropp, men att utnyttja detta oberoende är förknippat med rädsla. När ingen dyker upp tvingas hon att forcera sin rädsla och fattar beslutet att »stå på egna ben». Men det är först när hon märker att hon inte har kontroll över sin kropp, som hon inser vad hennes rörelsefrihet innebar: makt och oberoende. När hon drabbas av denna insikt erfar hon just en intensiv känsla av *vanmakt*. Men förlamningen innebär inte bara en förlust. Selma får genom sjukdomen en framskjuten position i familjen på de andra syskonens bekostnad. Hon får plötsligt all uppmärksamhet och blir buren och upppassad av Back-Kajsa, som fungerar som hennes privata tjänarinna (36–37). Sjukdomen innebär alltså jagets förlust av makt över sig själv, men en vinst av makt över andra. Det framgår också att det bara är genom den avvikande kroppen som Selma kan konkurrera om uppmärksamhet med sina syskon. Johan är ju pojke och nästan äldst och Anna är söt, duktig på att sy och mammas hjärtebarn (36). Jaget detroniseras från sin upphöjda position som centum för familjens intresse när lillasystern Gerda föds, men det innebär inte att den avvikande kroppen upphör att utverka fördelar för jaget. Den får positiva konsekvenser för jaget även längre fram i livet.

Förutom dessa maktrelaterade effekter av den avvikande kroppen, har den även ett specifikt förhållande till jagets kön. I en artikel i *Kvinnovetenskaplig tidskrift* skriver Denise Malmberg om varför det är nödvändigt att inkludera kvinnor med funktionsnedsättning i diskussionerna kring könspositionering.³⁶ Malmberg menar att i den konventionella karaktäriseringen av det kvinnliga könet impliceras en normal kropp. Kvinnor med kroppar som avviker från det normala rymms

inte inom kvinnligheten, »att vara funktionshindrad innebär i vårt samhälle att man tillskrivs en tredje genuskategori, underställd de båda gängse könen; det är att vara *både-och* eller *vare sig-eller*».³⁷ Denna effekt av den avvikande kroppens positionering blir uppenbar i balsituationen, men antyds redan i samband med Selmas insjuknande. De vuxna är förfärligt bekymrade över Selmas framtid:

»Hur ska den stackarn komma genom livet?» sade de. »Inte får hon se något av världen, utan det blir att sitta stilla på en och samma fläck. Inte blir hon gift, och inte kan hon försörja sig. Hon får det allt bra svårt.» (36)

Här utsägs det faktum som iscensätts i balepisoden: att den avvikande kroppen gör att Selma inte kan delta i det heterosexuella spelet. I kapitlet om balen framställs detta som ett nederlag, men inte främst för Selma, utan för fadern. Det är han som vägrar att förstå det som Selma redan innan balen vet: att hon på grund av sin hålda inte kommer att få dansa, d.v.s. att hon på grund av sin avvikande kropp inte kommer att initieras in i kvinnligheten. När allting sedan inträffar såsom Selma förutsett, tvingas fadern resignera och erkänna att hon har en onormal kropp. Han beslutar därför att Selma skall få åka till Stockholm och gå på gymnastik (270). Här kan vi alltså se ytterligare exempel på hur den avvikande kroppen medför fördelar för jaget. Förutsägelseerna slår inte in. Hon blir inte stillasittande och isolerad från världen. Tvärtom gör hennes handikapp att hon får se betydligt mer av världen än hon annars skulle ha fått.

Stockholmsresan, som skildras i *Dagbok*, får stor betydelse för jagets utveckling. Eftersom själva syftet med resan är att Selmas sjukdom skall förbättras, genomsyras berättelsen av hennes intensiva medvetenhet om den avvikande kroppen. Den fjortonåriga Selmas förhållande till kroppen är dessutom intimt förknippat med hennes funderingar kring kärleken och med den könsproblematik som ämnet inrymmer.

På tåget till Stockholm möter Selma studenten, en bekant till Daniel, som slår sig ned i deras kupé. Mellan dem utspinner sig ett långt, animerat samtal och Selma upptäcker till sin förvåning att hon varken är tråkig eller inbunden och att studenten tycks vara mer intresserad av att tala med henne än med Daniel. Selma får senare veta av Daniel att studenten tyckt att »hon var en av de intressantaste unga flickor, som han någonsin hade råkat» (412). Samtidigt som det tycks som om Selma i mötet med studenten får bekräftelse som något annat än kön, har mötet även en erotisk biton. »Om Anna eller Hilda Wallroth eller Emma Laurell hade suttit här mittemot studenten, så hade de säkert blivit kära i honom, för han är så vacker», noterar Selma som i förbigående (352). Situationen inrymmer alltså även möjligheten att bli bekräftad som kön genom att delta i det heterosexuella spelet. Förutsättningen för detta är att den avvikande kroppen inte är framträdande. I samtalet med studenten glömmar Selma sin kroppsliga defekt och den är inte heller uppenbar (som på balen) eftersom de sitter ned. Även i fantasierna om honom är kroppen frånvarande. Men Selma erinrar sig plötsligt problemet då en okänd pojke på gatan tråkar henne för håltan:

Se, jag ska säga, att då pojken kallade mig för haltebolink, så kom jag att tänka på studenten. Han har sett mig sittande i kupén och stående i fönstret, men han har aldrig sett mig gå, så han vet inte, att jag är halt. Jag undrar hur det skall gå, när han får veta det. (375)

När Selma sedan får reda på att studenten är förlovad, dessutom med en »lång, mörk, vacker flicka» (397), förstår hon att hon är chanslös, trots att hon var så intressant att tala med. Detta gör henne först djupt bedrövad, men på kvällen när hon skall sova får hon en vision, liknande den av Marit i Sotbråten:

Jag slöt ögonen på nytt, men nu visade sig inte samma syn som nyss, utan nu satt jag nere i roddbåten vid sidan av studenten och Ida von K. (osynlig förstås) och hörde, att de talade om hur märkvärdigt det var, att de nu var gifta och skulle bosätta sig som guvernör och guvernörskan på den härliga ön S:t Barthélemy, Antillernas pärla.

»Det är Selma Lagerlöf, som vi har att tacka för vår lycka,» sa studenten. »Det var verkligen mycket vackert av henne att visa sig så tacksam för att jag hade pratat med henne på en järnvägsresa.»

»Selma Lagerlöf...» sa den unga guvernörskan, »var det inte den lilla obetydliga halta flickan, som jag en gång såg på en engelsk lekafton hos tant H****?»

»Hon må vara hur halt som helst,» sa studenten, »men du kan vara viss om att henne kommer det att bli något av.»

»Jag tycker egentligen, att det är märkvärdigt, att hon inte blev svartsjuk, då hon fick veta, att du var förlovad,» sa guvernörskan småleende.

»En så oädel känsla som svartsjuka kan aldrig få insteg i Selma Lagerlöfs bröst,» sa studenten. »Hon hade på ett egendomligt sätt funnit reda på förhållandet med min börd, och som hon visste, att både du och jag var fattiga, skaffade hon sig företräde hos kung Oskar den andre, som är min verkliga farbror, och röjde hemligheten och övertalade honom att förhjälp mig till en passande levnadsställning.»

»Du har således henne att tacka för att du nu är guvernör på S:t Barthélemy,» sa den unga guvernörskan och betraktade sin man med strålände blickar.

»Ja, förvisso var det hon, som föreslog min farbror att ge mig just denna befattning. Ingen kunde heller ha varit mig kärare,» sa studenten.

Men då jag hörde min student tala om mig på detta sätt, blev jag mycket lycklig. Jag hade inte mer ont i hjärtat, utan var alldeles tillfreds. (401)

I denna passage diktar Lagerlöf ut jaget ur rollen som fästmö och fru, d.v.s. ur den kvinnliga könsrollen, för att istället skapa en roll åt sig som dådkraftig hjältninna och välgörare. När tankarna på studenten tidigare trängde undan Marit hamnade Selma i den föreskrivna kvinnliga identiteten. När hon istället diktar ut sig ur det heterosexuella spelet är det jagets Marit-egenskaper som framträder. Incitamentet för förändringen av rollbesättningen är just den avvikande kroppens närvaro. Den diktas inte ut ur fantasin. Selma må vara obetydlig och halt, men hon är samtidigt modig och handlingskraftig nog att skaffa sig företräde hos kungen och inverka på hans beslut. Det är alltså med hjälp av sin kroppsliga defekt som Selma slipper den normativa kvinnlighetens begränsningar och istället kan skapa sig en för jaget mer adekvat roll. Denise Malmberg påpekar att det faktum att den konventionella kvinnorollen inte ansetts tillämplig på kvinnor med avvikande kroppar, leder till att de socialiseras enligt ett manligt könsrollsmönster.³⁸ Textens jag intar mycket riktigt en »okvinnlig» position:

Jag börjar tycka, att det är bra, att studenten är förlovad. Om jag hade blivit gift med honom, hade jag säkert aldrig fått tid att skriva några romaner, och det är ändå det, som jag alltid har önskat. (403)

Den avvikande kroppen fungerar alltså som jagets nyckel till frihet. Frihet från det traditionella kvinnliga könsrollsmönstret och frihet att förverkliga den dröm om professionellt skrivande som inte ryms inom detta.

Det anspråksfulla jaget

Jagets förhållande till kroppen har alltså en specifik inverkan på förhållandet till könet och skapandet. Genom den avvikande kroppen uppnår jaget en frihet från den traditionella könsrollen som öppnar för möjligheten till en författarkarriär. Som flertalet forskare har påpekat är den skapande ambitionen ständigt närvarande i texten.³⁹ Skapandets utveckling etableras på två plan i texten. Redan i *Mårbacka* och *Ett barns memoarer* beskrivs indirekt författaridentitetens framväxt. Wivel och Holm läser avsnittet om paradiset som en allegori över konstnärskroppens genombrott⁴⁰ och Lisbeth Larsson ser även hon episoden som förbunden med författaridentiteten⁴¹. Som jag redan nämnt läser också Wivel och Crafoord tämningen av vilddjuret som ett led i skapandets utveckling. I *Dagbok* får jagets skapande förmåga en central plats. Birgitta Holm och Henrik Wivel ser fantasins och skapandets framväxt som textens bärande tema, men medan jag förknippar detta med frigörelsen från könskategorierna, framhåller Wivel och Holm skapandets bindning till dessa. Holm urskiljer fyra grundläggande komponenter i fantasilivet: det dionysiska och symbiotiska som sammanhänger med modern, det apolliniska som sammanhänger med fadern, studenten som representerar det egna begäret och det sexuella mötet som »lossar tungans band» och slutligen rummet, tillfället i vilket fantasins födelse kan äga rum.⁴² Wivel har en liknande syn på studenten som förlösare av den skapande kraften.⁴³ Jag menar dock att skapandet blir möjligt först när jaget vänder sig från fadern, modern och den heterosexuella kärleken, d.v.s. bortom begränsande roller och obligatorier.

Genom hela självbiografin väljer Lagerlöf att betona de anspråksfulla fantasier som Selma har – drömmar som inte alls är i enlighet med den kvinnliga könsrollen. Istället föreställer sig barnet Selma sig själv i situationer som är oförenliga med den förväntade kvinnligheten. Man skulle kunna säga att Lagerlöf avvisar kvinnans uteslutning från det hegemoniska jagparadigmet för att istället göra anspråk på självförverkligande handlingar utan hänsyn till de kulturella förväntningarna på hennes kön. Gång på gång återkommer jaget till tankar på oberoende, makt och handlingskraft. I kapitlet »Kyrkresan» i *Ett barns memoarer* berättas det om olika sätt att fördriva tiden under predikan. Först anges vad de andra flickorna brukar göra: räkna spikhuvuden i taket, summera siffrorna på nummertavlan, lära psalmer utantill. Sedan kontrasteras dessa trista tidsfördriv mot Selmas vilda fantasier:

Jag brukar varken räkna eller titta efter vilka som snusar. Jag sitter och tänker på hur det skulle gå, om åskan slog ner i kyrktornet och hela kyrkan började brinna. Då skulle alla människor bli så rädda och vilja springa sin väg, och de skulle vara nära att trampa ihjäl varandra. Men jag skulle höja min röst, där jag satt i främsta bänken på läktarn, och uppmana dem till lugn. Och sedan skulle jag ordna dem i en lång rad, alldeles som det står i Fritjofs saga: »Nu från templet och ned till strand knyts en kedja av händer.» Och jag skulle släcka branden genom min rådighet och bli omtalad i Värmlandstidningen. (256)

Selma intar här Fritjofs hjälteroll. Den strof som i *Frithiofs saga* följer de citerade raderna lyder:

Frithiof sitter som regnets Gud,
högt på bjälken och flödar,
delar till alla sitt härskarbud,
lugn bland de heta dödar.⁴⁴

Selma delar liksom Fritjof sitt »härskarbud» till alla. Den rent runsliga positionen på läktaren motsvarar också Fritjofs »högt på bjälken». Selmas fantasi om kyrkbranden framstår som en direkt transponering av tempelscenen i *Frithiofs saga*, där jaget uppvisar ett hjältemod jämförbart med den kände litteräre hjälten. Selma »höjer sin röst» och talar inför folket och kan på så vis bemäktiga sig situationen. Fantasin uttrycker anspråk på en jagposition som inte är förenlig med den kvinnliga könsrollen, samtidigt som den kommenterar författarrollen. Det är genom att yttra sig offentligt, att »höja rösten» som jaget får makt och till och med berömmelse. Det tycks alltså som att författarfantasin här kopplas ihop med fantasin om att bli självständig och mäktig, så att det ena blir en förutsättning för det andra.

Anspråken på att bli oberoende och inflytelserik återkommer i olika variationer i *Ett barns memoarer* och *Dagbok*. Mycket känd är exempelvis passagen i kapitlet »Jordbävningen», där modern gråter i förtvivlan över Gårdsjös försäljning och Mårbackas hotade existens och fadern står hjälplös inför situationen: »Och jag önskar, att jag vore vuxen och klok och lärd och mäktig och rik, så att jag kunde hjälpa honom», tänker Selma (344). Dessa ord får avsluta *Ett barns memoarer*. Liksom i fantasin i kyrkan rör det sig om en krissituation där jaget önskar sig in i rollen som räddaren, den som genom sina personliga resurser kan bemäktiga sig situationen.

I likhet med dessa drömmar eller önskningar om makt och självständighet, uttrycks även författarambitionerna helt öppet. Jaget gör ingen hemlighet av sina aspirationer på att äga litterär talang och guvernanten Aline är sedan länge införstådd med dem. Aline råder vid ett tillfälle Selma att slå planerna ur hågen. När allt kommer omkring verkar hon inte ha någon extraordinär begåvning (274). Trots att Selma först blir ledsen och besviken är den slutliga effekten av Alines varnande ord, att Selma blir ännu mer beslutsam. Efter en nedslående mardröm, där hennes skapande förmåga åter blir ifrågasatt (281), frammanar Selma sitt mod för att möta motståndet:

Till sist hittar jag på att säga till hjärtat, att det inte skall vara så bedrövat, för jag skall nog skriva böcker, när jag blir stor, jag skall inte låta skrämman mig.

Och när jag har sagt så där några gånger till hjärtat, så börjar det att lugna sig. Det slutar opp att värka, och jag somnar in omigen.

Nästa morgon säger jag till mig själv, medan jag ännu ligger och inte är riktigt vaken:

»Jag är ändå tvungen att skriva romaner, när jag blir stor. Det är det, som jag är född till.»

Och jag känner mig så lycklig och glad över att det där är avgjort. Förut, innan Aline försökte avråda mig, var det bara något obestämt och svävande, men nu är det riktigt säkert. (282)

Både i Selmas dröm och i textens verklighet blir författarambitionen ifrågasatt av omvärlden. Passagen visar dock att jaget genom motståndet blir ännu mer fast i sin övertygelse om det rimliga i anspråken. Hon tvivlar själv inte på sin förmåga att göra karriär som författare. Det är ju detta hon är född till. Det är en starkt självhävdande formulering som jaget sedan kommer att hålla fast vid. I *Dagbok* är författandet inte längre någon dröm, utan en uttryckt ambition, det är inte »något obestämt och svävande», utan »riktigt säkert». *Dagbok* är ju dessutom utformad som vore den skrivna av den fjortonåriga Selma, vilket ger utrymme för reflektioner just kring skrivandet. »Om det vore Fredrika Bremer, som sutte här i kupéfönstret med blyertspenna och bok, vad skulle hon då skriva om?» (347), undrar Selma alldeles i inledningen till *Dagbok*. Hon har alltså inte bara konkret gripit sig an sin ambition, utan relaterar även sig själv till en kvinnlig författarförebild som Fredrika Bremer.

Jagets explicita anspråk på att bli författare återkommer på många ställen i texten. Bland annat presenteras i *Dagbok* ett första romanutkast. Passagen inleds med den trosvisa formuleringen: »Nu vet jag vad min första roman ska handla om» (392). I samband med fantasierna kring studenten slår jaget fast att hon hellre vill göra karriär som författare än bilda familj:

Det gör mig ingenting alls att han är förlovad, för jag skall bli författarinna, och jag vill inte gifta mig varken med honom eller någon annan, jag ville bara ha ett sådant där långt och trevligt samtal med honom som den där gången på tåget. (418)

Det är alltså med häpnadsväckande tydlighet som jaget uttalar sitt val av karriär framför familj och förverkligande av den traditionella könsrollen. Således är författaridentitetens framväxt ett motiv som inte endast realiserar indirekt, som undertext till passager som synbarligen handlar om något annat (som t.ex. är fallet i »Paradisfågeln»), det realiserar också direkt i textens ytplan. Detta är viktigt att poängtera eftersom kvinnors självbiografier ofta sägs ha ett indirekt sätt att berätta, i synnerhet när det gäller egna ambitioner och anspråk. Margaretha Fahlgren kallar sin undersökning av kvinnors självbiografier för *Det underordnade jaget*. Den underordnade jagposition som Fahlgren menar kännetecknar kvinnors självbiografier, hänger samman med kvinnors marginaliserade position i samhället. Denna position tvingar kvinnor att be om ursäkt för sitt skrivande, att framställa sig själva som obetydliga eller att inte öppet tematisera känsliga områden.⁴⁵

Ett sådant känsligt område är just valet mellan familj och karriär, som ju Lagerlöf skildrar helt öppet. Lagerlöf skiljer sig därvid från de kvinnliga författare, verk-samma i början av 1900-talet, som Fahlgren behandlar.⁴⁶ »Visserligen kan man hävda, att det i den kvinnliga självbiografins historia funnits kvinnor som följt ett 'manligt' mönster och låtit det egna jaget dominera framställningen», skriver Fahlgren.⁴⁷ De två alternativen är således enligt Fahlgren att på »manligt» vis låta jaget dominera framställningen eller att på »kvinnligt» vis underordna jaget. Förutom en lite lättvindig användning av kategorierna »manligt» och »kvinnligt», utesluter Fahlgrens resonemang möjligheten att modifiera dessa positioner genom att skapa ett tredje. Som jag tidigare framhållit medför det hegemoniska jagets position en marginalisering av kvinnan. Men positionerna som hegemoniskt jag respektive marginaliserat jag är inte låsta. De kulturella stereotyper som hindrar kvinnor från att förverkliga sin personliga potential kan utmanas och undermineras, liksom även det privilegierade jagets position. Som jag tidigare visat avvisar Lagerlöf jagets inplacering i en förutbestämd könsroll, t.ex. genom att betona den avvikande kroppen och genom att klart deklarerat prioriteringen av de egna yrkesmässiga ambitionerna framför bildandet av familj.

Elizabeth Winston har i en uppsats jämfört kvinnors självbiografier som publicerats före och efter 1920. Hon sammanfattar skillnaden mellan de två grupperna på följande vis:

Women autobiographers writing before 1920 /.../ sought primarily to justify their ways of living and the fact of their writing. The particular acts they felt compelled to defend reflect the cultural stereotypes which inhibit women from fully realizing their potentialities. Reacting to the prevailing belief that women found their true vocation as wives and mothers, these women defended their choice of career or their deviation from the traditional marital and maternal roles. In response to the notion that »good» women were modest and self-effacing, they understated their achievements, disclaimed interest in personal recognition, or stressed the broad historical value of their life stories. Generally, it was only later this century, as stereotypes became less rigid and women writers began to experience fewer negative reactions to their untraditional assertive behavior, that female autobiographers acknowledged more personal reasons for writing and affirmed their achievements without apology.⁴⁸

Lagerlöfs självbiografiska verk behandlar hennes barndom, inte hennes liv som författare. Men jag ansluter mig till den läsart som framhåller självbiografien som en berättelse om hur författaridentiteten utvecklas. Detta sker både implicit, d.v.s. genom att kommentarer till författarblivandet kan utläsas ur avsnitt som ytligt sett tycks handla om något annat, och helt explicit genom tydliga uttalanden. Man skulle med Fahlgren därmed kunna säga att självbiografien följer ett manligt mönster: »Ofta har deras (männens, min anm.) verk formats till en utvecklingshistoria där anlagen till den vuxne mannens livsverk kunnat spåras redan hos den lille gossen.»⁴⁹ Jag skulle snarare vilja uttrycka det som att Lagerlöf medvetet låter textens jag utmana den begränsande könsroll som åläggs henne själv som kvinna genom att framhäva sina anspråksfulla ambitioner. Detta innebär inte att inta en

»manlig» position, snarare att hitta ett mer adekvat uttryckssätt för ett jag som inte vill begränsas av föreställningar om de könsliga kategorierna. I enlighet med Winston kan man konstatera att Lagerlöf, vars självbiografier publicerades efter 1920, placerar sig i den senare gruppen. Hon underkastar sig inte de kulturella förväntningarna på sitt kön genom att underordna jaget, utan låter det hävda sin begåvning och rätten till att använda den utan ursäkter.

Sammanfattning

I föreliggande uppsats diskuteras konstruktionen av jaget i Selma Lagerlöfs självbiografiska verk med utgångspunkt i befintliga föreställningar om jaget och könsidentiteten. Genom att relatera jagets uttryck till en filosofisk/idéhistorisk konstruktion av subjektet som jag menar finns immanent i den självbiografiska genren, samt till den kulturella konstruktionen av kvinnlighet, har jag funnit att Lagerlöfs självbiografiska jag inte placerar sig i någon av dessa kategorier utan snarare i spänningsfältet mellan dem. Lagerlöf tar avstånd från genrens privilegierade (manliga) jag, samtidigt som hon inte heller accepterar den marginaliserade position som kvinnligheten anvisar. I kapitlet »Under rubriken omdefiniering» argumenterar jag för att jaget utvecklar en egen förnuftsuppfattning som är helt väsensskild från den förnuftsuppfattning som förknippas med det hegemoniska jaget och den traditionens logik som de marginaliserade subjekten representerar. Eftersom dessa båda motsatta förnuftsbegrepp representeras av fadern och modern/kvinnorna placerar sig jagets förhållande till förnuftet mellan könskategorierna. I »Det kluvna jaget» visas hur jaget övervinner klyvningen som orsakas av kvinnorollens begränsningar genom att integrera de illegitima känslouttrycken. Därmed överträds könsförväntningarna och jaget uppnår autenticitet. »Jaget och kroppen» visar den avvikande kroppens betydelse för frigörelsen från den normativa kvinnligheten. I samband med »Det anspråksfulla jaget» argumenterar jag för att den öppet deklarerade prioriteringen av yrkesmässiga ambitioner är ett led i jagets frigörelse från könskategorierna. I alla delar visas att jaget förhåller sig till de befintliga jagparadigmen, utan att begränsas av dem. Texten tematiserar på så vis ett jagets befrielseprojekt: ett försök att finna ett adekvat jaguttryck bortom de könsliga kategorierna.

Noter

¹ Selma Lagerlöf, *Märbacka, Ett barns memoarer, Dagbok för Selma Ottilia Lovisa Lagerlöf*, Stockholm 1922–1932. Sidhänvisningar gives löpande i texten till samlingsvolymen *Märbacka med Ett barns memoarer och Dagbok*, Stockholm 1958.

² Margaretha Fahlgren, *Det underordnade jaget. En studie om kvinnliga självbiografier*, Stockholm 1987.

³ Eva Hættner Aurelius, *Inför lagen. Kvinnliga svenska självbiografier från Agneta Horn till Fredrika Bremer*, Lund 1996.

⁴ Folkerdina Stientje de Vrieze, *Fact and Fiction in the Autobiographical Works of Selma Lagerlöf*, diss. Utrecht, Assen 1958.

⁵ Se t.ex. Lars Ulvenstam, »Den unga Selma Lagerlöf. En studie i hennes självbiografier». Tryckt som förord till samlingsvolymen *Märbacka med Ett barns memoarer och Dagbok*, Stockholm 1958, Vivi Edström, *Selma Lagerlöf*, Stockholm 1991, s 132–141.

⁶ Se t.ex. Birgitta Holm, *Romanens mödrar 2. Selma Lagerlöf och ursprungets roman*, Stockholm 1984, Clarence Crafoord, *Barndomens återkomst. En psykoanalytisk och litterär studie*, Stockholm 1993, Ulla Torpe, *Orden och jorden. En studie i Selma Lagerlöfs roman Liljecronas hem*, diss. Stockholm 1992.

⁷ Se t.ex. Elin Wägner, *Selma Lagerlöf 1. Från Märbacka till Jerusalem*, Stockholm 1942, Henrik Wivel, *Snödrotningen. En bok om Selma Lagerlöf och kärleken*, diss. Köpenhamn 1988, svensk uppl. Stockholm 1990.

⁸ Hættner Aurelius, a.a. s 29.

⁹ Ib. s 28f.

¹⁰ Ib. s 46.

¹¹ Ib. s 32.

¹² Ib. s 47f.

¹³ Patricia Meyer Spacks, »Selves in Hiding», *Women's Autobiography. Essays in Criticism*, red. Estelle Jelinek, Bloomington/London 1980, s 112.

¹⁴ Diana Coole, *Women in Political Theory*, Hertfordshire 1993, s 194.

¹⁵ Coole, a.a. s 195.

¹⁶ John O. Lyons skiljer t.ex. på en lockeansk och en kartesiansk tradition inom jagfilosofin i *Invention of Self. The Hinge of Consciousness in the 18th Century*, Carbondale/Edwardsville 1978, s 16f.

¹⁷ Sidonie Smith, *Subjectivity, Identity and the Body. Women's Autobiographical Practices in the Twentieth Century*, Bloomington/Indianapolis 1993, s 5–20. Det som jag här kallar det hegemoniska jaget, går hos Smith under benämningen »the universal subject».

¹⁸ Hættner Aurelius, a.a. s 53.

¹⁹ Estelle C. Jelinek, »Introduction: Women's Autobiography and the male Tradition», *Women's Autobiography. Essays in Criticism*, red. Estelle C. Jelinek, Bloomington/London 1980, s 6.

²⁰ Smith, a.a. s 21.

²¹ Se Smith som menar att »To secure the universality of the self, cultural practices set various limits, and those limits are normative limits of race, gender, sexuality, and class identifications.» Ib. s 10.

²² Leigh Gilmore, *Autobiographics. A Feminist Theory of Women's Self-Representation*, Ithaca/London 1994, s 10.

²³ Smith, a.a. s 14.

²⁴ Med tradition menar jag ung. nedärvd sedvänja. Begreppet skall alltså inte förväxlas med traditionell i betydelsen vedertagen, förhärskande.

²⁵ Wivel, a.a. s 29, Holm, a.a. s 69f.

²⁶ Smith, a.a. s 13.

²⁷ Sandra M. Gilbert och Susan Gubar, »A Dialogue of Self and Soul: Plain Jane's Progress», *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary*

Imagination, New Haven/London 1979, s 336–371.

²⁸ Crafoord, a.a. s 191f.

²⁹ Ib. s 194.

³⁰ Wivel, a.a. s 33.

³¹ Även Birgitta Holm förknippar Marit med den förbjudna vreden, men ser henne som en låtsasvarelse, inte som en aspekt av jaget. Holm a.a s 46.

³² Gunnel Weidel, »Hon kom med nya ideer till det gamla Mårbacka. Ett porträtt av guvernanten Elin Laurell», *Lagerlöfstudier* 1976, s 198.

³³ Holm, a.a. s 46.

³⁴ Sara Danius, »Själens är kroppens fångelse. Om den vanskliga distinktionen mellan kön och genus», *Feministisk bruksanvisning. Essäer*, red. Claudia Lindén och Ulrika Milles, Stockholm 1995, s 144.

³⁵ Judith Butler, »Variations of sex and gender», s 133. Citerat efter Smith, a.a. s 11.

³⁶ Denise Malmberg, »Höga klackar och rullstol – En konstteoretisk studie av kvinnor med livslångt funktionshinder», *Kvinnovetenskaplig tidskrift*, nr 3–4 1996, s 19–30.

³⁷ Ib. s 19.

³⁸ Ib. s 26.

³⁹ Se t.ex. Lisbeth Larsson, »Att skriva sitt jag i världen. Svenska kvinnors självbiografier», *Nordisk kvinnolitteraturhistoria III. Vida världen 1900–1960*, huvudred. Elisabeth Möller Jensen, Höganäs 1996, s 240; Edström, a.a. s 140.

⁴⁰ Wivel, a.a. s 30, Holm, a.a. s 69.

⁴¹ Larsson, a.a. s 238.

⁴² Holm, a.a. s 58f.

⁴³ Wivel, a.a. s 38.

⁴⁴ Esaias Tegner, *Fritbiofs saga*, pocketutg. Stockholm 1991, s 137, (tryckt första gången 1825).

⁴⁵ Fahlgren, a.a. s 168.

⁴⁶ Ib. s 169.

⁴⁷ Ib. s 170.

⁴⁸ Elizabeth Winston, »The Autobiographer and Her Readers: From Apology to Affirmation», *Women's Autobiography. Essays in Criticism*, red. Estelle C. Jelinek, Bloomington/London 1980, s 110f.

⁴⁹ Margaretha Fahlgren, »Livet som historia. Självbiografi och psykoanalys», *Självbiografi, kultur, liv. Levnadshistoriska studier inom human- och samhällsvetenskap*, red. Christoffer Tigerstedt, JP Roos och Anni Vilkkö, Stockholm/Skåne 1992, s 127.

Kerstin Munck

Makt, sexualitet och gränsöverskridanden hos Selma Lagerlöf

Exemplet »Dunungen»

När den unga kvinnan i Selma Lagerlöfs novell »Dunungen» (1894) drabbas av förälskelse tänker hon på sina känslor som »[d]et, som hon inte törs nämna vid namn». ¹ Detta skriver alltså Selma Lagerlöf året innan Oscar Wilde döms som skyldig till »the love that dare not speak its name» (1895):

Hur har »det» kommit? Det, som hon inte törs nämna vid namn. »Det» har kommit som daggen till gräset, som färgen till rosen, som sötman till bäret, omärkligt och ljuvt utan att anmäla sig på förhand. Det är ju också detsamma hur det kom och vad det är. Vare sig det är gott eller ont, ljuvt eller lett, så är det det förbjudna, det, som aldrig skulle finnas till. Det gör henne ängslig, syndfull, olycklig. ²

Handlingen i »Dunungen» är i korthet denna. Borgmästarsonen Maurits reser med sin unga fästmö, bagardottern Anne-Marie (=dunungen), till sin rike onkel, brukspatron Teodor, för att försöka få ut sitt arv, vilket han behöver för att kunna gifta sig. Han är inte färdig med sina studier och föräldrarna är inte nöjda med hans val av fästmö. Maurits beskrivs som självgod och hänsynslös, Anne-Marie är blyg och försagd. Det som inträffar hemma hos onkeln är att Anne-Marie och onkel Teodor förälskar sig i varandra. Besöket varar i tre dagar och med psykologisk skärpa skildrar Selma Lagerlöf hur förälskelsen överraskar dem, bekämpas av dem och slutligen tar ut sin rätt. Maurits får resa ensam hem. Dunungen stannar hos onkeln.

Novellen »Dunungen» anses som en av de främsta i samlingen *Osynliga länkar* (1894), som var Selmas första försök på bokmarknaden efter *Gösta Berlings saga* (1891). På nyåret 1894 hade Selma för första gången träffat Sophie Elkan och mötet med Sophie har tidigt kopplats samman med »Dunungen». Elin Wägner skriver i sin biografi över Selma Lagerlöf redan 1942:

De två föregående somrarna hade Selma Lagerlöf besökt syster Gerda och hennes familj på sommarstället Gassarvet i närheten av Falun. Det är troligt att hon redan då planerat en novell om den rike och tokige patron Teodor som en gång ägt denna vackra gård. Någon modell har hon också haft till bagarflickan som blev Dunungen.

Men aldrig hade berättelsen blivit så glittrande och så gripande på en gång, om hon inte skrivit den i glädjen över att ha upptäckt en människa hon av hjärtat önskade få till vän för livet.³

I en intressant analys av »Dunungen» talar Karin Petherick om »den känslans illuminering som Selma Lagerlöf erfor vid den tid då hon skrev sin novell, sedan hon i januari samma år träffat Sophie Elkan».⁴ Längre fram i sin studie reflekterar Petherick åt lite olika håll kring Sophies roll för novellen:

Jag tror alltså inte att den späda Sophie Elkan stått modell för dunungen medan Selma spelade mot henne i rollen som Teodor, fast Sophies intagande uppenbarligen säkerligen fungerade som identifikationsobjekt vid teckningen av dunungen. Jag tror i stället att novellen kan läsas djuppsykologiskt som berättelsen om hur Selma genom Sophie upptäckte sina dimensioner. Hon fröjdar sig åt att spela ut både det kvinnliga och det manliga i sitt väsen, både Anima och Animus (för att tala med Jung), både barnet och den vuxna. Kort sagt – åt att gestalta hela sitt rika känslomässiga register, åt att vara både dununge och patron.⁵

Att det finns ett tydligt samband mellan »Dunungen» och Sophie Elkan bekräftas slutligen av Selmas brev till Sophie i utgåvan *Du lär mig att bli fri* (1992). Brevet d. 29.3.94 avslutas sålunda:

Detta brev får nu ej bli längre, men det är hårdt att sluta. Jag känner en djup öfvertygelse om att vi skola bli mycket för hvarann. *Det varar.*

Din Selma

Ying Toijer-Nilsson kommenterar: »Ordet *det* används ofta som täcknamn för förälskelse; man kan jämföra med *Dunungen*.»⁶ Samma vår funderar Selma över vad kärlek är och skriver så till Sophie:

Jag ser i Köpenhamn så många förhållanden mellan kvinnor att jag måst försöka komma till klarhet med hvad naturen vill med det. (Det är naturligtvis absolut oantastliga kvinnor jag talar om) Därför sätter jag nu definitionen på kärlek så här: behovet att äga en annan för att känna sig ha rätt att lefva. Den ingen kan älska måste dö. Hvad tror du? Låt oss lämna den praehistoriska förklaringen, den är ful. Men min känsla för dig är ej ful. Jag tror aldrig den var det. Säg bara, att kärleken ej sagt allt hvad den har att säga därmed att den låter världen fortsättas. Den är till för de lefvande mer än för de blifvande. Och hvarför skulle man så ej kunna älska hvem som helst af människor lika högt.⁷

Ying Toijer-Nilsson kommenterar:

Sophie Elkans inflytande börjar nu spåras i Selma Lagerlöfs författarskap. /---/ *Dunungen* nämner Selma i ett odaterat brev (23) troligen från maj och förklarar att själva gestalten redan fanns före Sophies tid men att Sophie förändrat den: »Jag antar att dunungen fick sin mjukhet af dig. Du har varit min hjälp i allt hvad jag diktat sedan Påsk.»⁸

Det som är spännande att titta på i »Dunungen» är naturligtvis inte hur mycket som »är» Sophie. Karin Petherick har säkert helt rätt i att Sophie inte stått

modell för dunungen eller att Selma inte spelat rollen som Teodor. Selma säger ju dessutom själv i brev (23) att gestalten fanns före Sophies tid.⁹ Det som här intresserar mig att granska är hur Selma bygger upp den triangel som laddas med »Det, som hon inte törs nämna vid namn». Triangeln består av två män och en kvinna. Berättelsen framförs av en icke könsspecificerad berättare, som i tonfallet erinrar om berättarens röst i den tidigare boken, *Gösta Berlings saga*, och därför troligen av läsaren uppfattas som »Selma Lagerlöf». Berättarrösten inleder med sitt »Jag» i en beskrivning av den unge fästmannen, Maurits:

Jag tycker, att jag kan se dem, då de köra åstad. Alldeles tydligt ser jag hans styva storm med stora, svängda brätten, sådana, som de hade dem på fyrtilalet, hans ljusa väst och hans spännhalsduk.¹⁰

Kort därefter följer en beskrivning av den unga fästmön, dunungen, och berättarrösten faller kommentaren: »I henne har jag varit förälskad från första stund.»¹¹ Selma Lagerlöf använder inte någon kringmanöver, utan hon låter berättarrösten helt frankt uttrycka sin förälskelse i sin (kvinnliga) huvudperson.

Judith Butler visar i sin uppsats »'Dangerous Crossing': Willa Cather's Masculine Names» i *Bodies that matter* (1993) hur Willa Cather i prärieromanen *My Ántonia* (1918) manövrerar med ett berättarjag i romanens prolog. Detta berättarjag är egendomligt anonymt, men deltar i fiktionens prolog på så sätt att ett »jag» möter sin gamle vän Jim Burden på ett tåg. Detta »jag» förefaller vara lika berört av Ántonia, som Jim Burden är. Själva berättandet av hela romanen överlåtes så på Jim Burden och »jaget» från prologen hörs sedan inte av. Något sådant mystifierande med berättarrollen och dess engagemang i den kvinnliga huvudpersonen finns alltså inte i Selmas novell »Dunungen». Här stannar berättaren utanför »den berättade världen», men driver sin berättelse från början till slut och tar sig friheten att inflika sina kommentarer och synpunkter på de fiktiva gestalterna. Där emot kanske man kan uppfatta triangeln »två män och en kvinna», som mystifierande. Vad är det för en förälskelse »som hon inte törs nämna vid namn»?

Willa Cathers novell »Tommy the Unsentimental» från 1896, året efter domen mot Oscar Wilde, skildrar en triangel mellan två kvinnor och en man. Judith Butler analyserar novellen delvis i polemik mot Eve Sedgwick, som i *The Epistemology of the Closet* (1990), enligt Butler, postulerar en ursprunglig »sanning» om lesbisk sexualitet. För Butler existerar inte någon sådan »sanning»; sexualitet och kön är något som vi hela tiden skapar, om än i ett samhälle som föreskriver heterosexuallitet. Triangeln i »Tommy the Unsentimental» består av kvinnorna Tommy och Jessica samt mannen Jay. Tommy, som egentligen heter Theodosia, är förälskad i Jessica, men avstår henne åt den lite misslyckade bankmannen Jay. Cather åstadkommer *cross-identification* genom att ge den kvinnliga huvudpersonen ett »pojknamn». Novellen slutar enligt den heterosexuella normen, eftersom Jay och Jessica får varandra, men läsaren känner troligen Tommys (Theodosias) besvikelse. Judith Butler sätter *namnets* betydelse i samband med rättegången mot Oscar Wilde året före »Tommy the Unsentimental»:

Of course, it was in the prosecution of Oscar Wilde that homosexuality became associated with the unspoken and unspeakable name. The love that dare not speak its name becomes for Cather a love that proliferates names at the site of that non-speaking, establishing a possibility for fiction as this displacement, reiterating that prohibition and at the same time *working, indeed, exploiting that prohibition for the possibilities of its repetition and subversion.*¹²

I detta sammanhang är det intressant att konstatera att Lisbeth Stenberg har föreslagit en »könsöverskridande läsning» av Selma Lagerlöfs novell »En fallen kung», också den i *Osynliga länkar*.¹³ Hon framhåller fiktionens möjligheter till »mental cross-dressing». I sin analys klär hon av novellfigurerna deras karaktärsdrag och relaterar dessa till det slutande 1800-talets föreställningar om kön. Detta leder vidare till en uppslagsrik diskussion av skapande och förklädnad, av kön och skapande.¹⁴ För min läsning av »Dunungen» är det särskilt Lisbeth Stenbergs fokusering på »mental cross-dressing» i en novell från samma period i Selma Lagerlöfs författarskap som är anmärkningsvärd. Som jag strax kommer att visa går det att urskilja ett arbete med könskonstruktioner även i »Dunungen».

Selma Lagerlöf konstruerar inte någon »cross-identification» i »Dunungen» genom att som Willa Cather låta kvinnor/män bära namn, som förknippas med annat kön. Men dunungens tankar på sin förälskelse som »Det, som hon inte törs nämna vid namn» gör att jag ställer mig frågan vad Selma Lagerlöf signalerar med detta uttryck. »The love that dare not speak its name», en rad ur en homosexuell kärleksdikt av Lord Alfred Douglas (i tidskriften *Chameleon*, december 1894) citerades vid rättegången mot Wilde i april 1895.¹⁵ Jag har inte lyckats spåra uttrycket till tiden före Douglas' dikt. Förklaringen till att Selma Lagerlöf använder ett så snarlikt uttryck i sin novell redan våren 1894¹⁶ är kanske helt enkelt att formuleringen ligger nära till hands i den fiktiva situationen i novellen. Jag står emellertid inte främmande för tanken att vi här kan ha att göra med ett uttryck, kodat i de europeiska storstädernas homosexuella subkulturer, i London, Paris, Berlin, och även i Köpenhamn. Att Selma under sin Landskrona-tid gjort bekantskap med den sistnämnda förefaller sannolikt att döma av brev till Sophie Elkan våren 1894 (citerat ovan).

Genom att Selma bygger sin triangel på två män och en kvinna kan hon låta novellen sluta lyckligt och, ur ett könspolitiskt perspektiv, till synes helt oproblematiskt enligt den heterosexuella normen. Dunungen, som har läsarens sympati (och berättarens kärlek), stannar hos patron Teodor, den avpolletterade fästmannens onkel. Hur går detta till? Jag tycker mig urskilja ett arbete med könet i texten, som tycks syfta till en dekonstruktion vad gäller dunungen och patron Teodor, medan Maurits oföränderligt blir kvar och fast i en gammal, patriarkal könskonstruktion. Av Selmas brev till Sophie vet vi att Selma vid denna tid funderade mycket kring kön, vad som är »kvinnligt», vad som är »manligt». Året efter »Dunungen» heter det i ett brev (febr.–mars 1895):

Jag tror egentligen aldrig jag har förstätt hvad manlighet och kvinlighet är. Ända tills jag sett dig tror jag, jag kallade allt som var dåraktigt och hjälplöst för kvinnligt, det som var hårdt och stötande manligt och skalan däremellan mänskligt. Nu försöker jag komma kvinnligheten inpå lifvet.¹⁷

I novellen »Dunungen» skildras fästmannen Maurits genomgående starkt osympatiskt. Han har makten över dunungen både genom sin klass och sitt kön. Den styva stormhatten från novellens inledningsrader slår an tonen. Maurits beskrivs hela tiden som »uppsvåld»:

/---/ Maurits riktigt sväller upp till något stort. Hatten och kragen och polisongerna riktigt styvna, och halsduksrosetten pöser.¹⁸

Dunungen är under resan tillsammans med fästmannen rädd och kuvad och anstränger sig undergivet att låta den osympatiska Maurits få känna sig stark och duktig. Under de tre dagarna på onkelns gods vågar hon genomsåda Maurits, omvärderar honom och börjar röra sig på ett nytt sätt med kroppen:

Rätt som det var, hade hon börjat svänga på kroppen. Hon fick hatten på armen och slängde schalen ifrån sig. Ytterligare satte hon armen i sidan, tog in luft i lungorna, så att näsborrarna drogos ihop, och visslade.

Å, vad hon hade känt sig manhaftig!¹⁹

Patron Teodor (med ett gudabenådat namn, liksom Tommy/Theodosia i Cathers novell!) och med efternamnet Fristedt (»fristad») öppnar sig för starka och ömma känslor. Vid ett tillfälle ser dunungen rakt in i hans blick:

Det var den smärtfullaste blick hon hade mött. Hon fick en aning om hur en fånge känner det, då han tänker på sina bojor.²⁰

Ur ett könsteoretiskt perspektiv, 100 år senare, ligger det nära till hands att fråga sig om Teodor här är just en »könets fånge».²¹ Han genomlider sedan en mästertligt skildrad ångestnatt, innan han beslutar sig för att »avstå» från dunungen. Då Maurits och dunungen ska resa iväg försöker Maurits lura på patronen värdelösa aktier och dunungen säger ifrån, så att berättaren måste gå in och hänförd kommentera:

Ack, ett sådant mod, dununge! Vem skulle ha trott dig om sådant, som har sett dig, när du för tre dagar sedan satt vid Maurits' sida i schäskärran och tycktes krypa ihop och bli mindre för varje ord han sade.²²

Novellen slutar med att dunungen stannar hos onkel Teodor Fristedt. Så följer berättarröstens lovsång över dunungen, som Maurits skällt för »lycksökerska»:

Ack, dununge, ack silkesblomster! Du var väl inte bara en lycksökerska, du var väl också en lyckogiverska, eljest skulle det väl inte finnas kvar av din goda frid på gården, där du bodde.²³

Det tycks vara viktigt för författarinnan att på detta sätt lugna läsaren genom att avslutningsvis utsmycka dunungen med attribut som för in henne i ramen för förväntningarna på hennes kön: en giverska, en fridsskapare – trots det oerhörda brott mot konvensansen hon just begått. Till en sådan lugnande inverkan på läsaren syftar kanske också namnet dunungen, med litet d, som Anne-Maries far (lagen?) hittat på att kalla dottern.

På ytan var det stora hindret för dunungens och onkel Teodors kärlek först och främst att dunungen ju faktiskt var förlovad med Maurits. Dessutom var Teodor Maurits' onkel. Ålderskillnaden var möjligen mindre stötande på 1840-talet, då novellen tänkes utspelas. Säkert räcker dessa hinder för att dunungen och Teodor ska genomleva en moralisk kris, var och en på sitt sätt. För Teodor blev det en ångestnatt, där hela den omgivande naturen i trädgården deltog; för dunungen kampen mot »Det, som hon inte törs nämna vid namn». Författarinnan avstyr läsarens eventuella moraliska dom över att de till slut ändå väljer varandra genom att teckna Maurits så synnerligen osympatisk. Därigenom möjliggörs det stora gränsöverskridandet, som novellen gestaltar.

Problematiken i »Dunungen» står inte isolerad i Selma Lagerlöfs författarskap. I själva verket skildrar hon i bok efter bok människor som måste offra sin kärlek, avstå från den, eller som bara efter svår kamp med moraliska konflikter till slut kan vinna en kärlek. Den fråga det därför känns berättigat att ställa är ifall det moraliska tvång att avstå från kärleken som hennes protagonister så ofta utsätts för i själva verket är tvångsheterosexualitetens.²⁴ Själva begreppet *tvångsheterosexualitet* kan i detta sammanhang låta som en anakronism, men den fråga vi måste ställa oss är huruvida Selma Lagerlöf upplevde sin kärlek till kvinnor som problematisk.

Lillian Faderman har visat att s.k. romantisk vänskap mellan kvinnor ännu långt in i 1800-talets Europa och U.S.A. var allmänt accepterad.²⁵ Birgitta Holm har beskrivit de nära relationerna mellan studentskor i Uppsala under 1870- och 80-talen och en bit in på 1890-talet som tämligen oproblematiska: »Den kvinnliga sexualiteten frågade ännu inte efter sitt namn.»²⁶ Under 1880- och 90-talen börjar emellertid sexologerna Krafft-Ebings och Havelock Ellis' beskrivningar av kärlek mellan kvinnor som något sjukligt eller onormalt att spridas, vilket bidrar till en attitydförändring i starkt negativ riktning.²⁷ En sådan attitydförändring når naturligtvis också Sverige och Danmark. Vi vet att Selma Lagerlöf under sin Landskronatid (1885–95) gjorde resor till Köpenhamn. I det ovan citerade brevet från våren 1894 reflekterar hon över förhållanden mellan kvinnor som hon sett i Köpenhamn och skyndar sig att inom parentes inflika: »Det är naturligtvis absolut oantastliga kvinnor jag talar om.»²⁸ Detta tillägg signalerar, enligt min mening, att allt inte är självklart oproblemiskt. I samma brev tycks Selma Lagerlöf inför Sophie *argumentera mot* en nedvärdering av sina känslor: »Men min känsla för dig är ej ful. /---/ Och hvarför skulle man så ej kunna älska hvem som helst af människor lika högt.»²⁹ Att sedan attityderna mot kvinnor, som lever i kärleksrelationer med kvinnor, successivt hårdnar efter sekelskiftet 1900, det vet vi. Kvinnorna själva börjar t.ex. under 1930-talet att söka sig till psykoanalysen för att få hjälp att benämna sin sexualitet.³⁰ Selma Lagerlöf lever till 1940, så det hårdnande klimatet kan knappast ha undgått henne och rimligen har det sårat eller plågat henne. Hörde hon talas om rättegången mot Radclyffe Halls öppet lesbiska roman *The Well of Loneliness*, 1928, för övrigt skriven under inflytande av Havelock Ellis' teorier om »sexual inversion in women»? Virginia Woolf kommenterar rättegången i sin Dagbok i november 1928.³¹ Står någon motsvarande anteckning att finna i Selma Lagerlöfs rikliga korrespondens?

Vi måste fråga oss hur man såg på kärlek mellan kvinnor i en värmländsk herrgård på 1880-talet, i en skånsk flickskola eller i Köpenhamn på 1890-talet. Vilka attityder kan Selma Lagerlöf ha mött och eventuellt internaliserat innan hon möter Sophie Elkan 1894? Finns här något samband med konflikten och gränsöverskridandet i novellen »Dunungen» från samma år? Är det kanske rimligt att ställa denna fråga genomgående till författarskapet, alltså ända från början? Det inleds ju med majorskans förbjudna – och gränsöverskridande – kärlek till Alt-ringer i *Gösta Berlings saga*. Och den som kysser Gösta Berling riskerar att bli en utstött. I bok efter bok tornar hindren upp sig mot kärleken. I *Bannlyst* (1918) är Sven Elversson, just det, en bannlyst, som ändå till slut får möta kärleken.

Historikern Svante Norrhem har visat på journalisters, kulturskribenters och litteraturvetares ovilja eller oförmåga att seriöst ställa nya frågor till Selma Lagerlöfs författarskap utifrån de nya perspektiv offentliggörandet av breven till Sophie Elkan och Valborg Olander öppnat.³² Selma Lagerlöf-sällskapets årsbok 1997, *Selma Lagerlöf och kärleken*, följer i en rad intressanta uppsatser kärlekstemat i författarskapet. Men inte i någon av uppsatserna görs en ansats till en nyläsning av Selma Lagerlöf utifrån teorier som under 1980- och 1990-talen utarbetats inom Lesbian and Gay Studies och Queer Theory.³³

Endast *dunungen* talar uttryckligen om »Det, som hon inte törs nämna vid namn», men kanske brottas hela författarskapet – utöver alla andra stora frågor, som Lagerlöfforskningen redan behandlat – också med just det förbud, som ledde till fängelse för Oscar Wilde. Till skillnad från i England och Tyskland omfattar i Sverige förbudet mot homosexuella handlingar, 18 kap. 10 § i 1864 års strafflag, också kvinnor:

Övar någon med annan person otukt, som emot naturen är, eller övar någon otukt med djur; warde dömd till straffarbete i högst två år.³⁴

I svensk rättspraxis drabbade denna lag emellertid så gott som uteslutande män.³⁵ Men även lagar som sällan tillämpas påverkar det allmänna rättsmedvetandet. Även om enskilda individer, t.ex. Selma Lagerlöf och Sophie Elkan, inte studerar lagparagraferna eller instämmer i dem, så lever de i ett land där dessa värderingar enligt lagens bokstav råder. Jag tror att det i alla fall är rimligt att tänka sig att de och andra kvinnor som levde i nära relationer med varandra efter 1864 kan ha känt det omgivande samhällets värderingar som ett problem. Fyra år efter Selma Lagerlöfs död ändras lagen och homosexuella förbindelser mellan vuxna tillåts i Sverige.

Med dessa reflexioner återvänder jag till »Dunungen» och ställer mig frågan om det går att läsa Selma Lagerlöf så som Judith Butler läser Willa Cather:

establishing a possibility for fiction as this displacement, reiterating that prohibition and at the same time *working, indeed, exploiting that prohibition for the possibilities of its repetition and subversion.*³⁶

I så fall skulle kanske det bärande temat i Selma Lagerlöfs författarskap, som ofta lite allmänt sägs gälla »kärleken, som övervinner allt» i stället kunna omformuleras till att gälla »det, som hon inte törs nämna vid namn». Med min läsning av »Dunungen» har jag velat visa på *en* möjlig väg in i utforskandet av detta tema.

Noter

En tidigare version av denna uppsats presenterades vid FRN:s forskarseminarium, »Makt, sexualitet och gränsöverskridanden», i Stockholm 1997-09-12-14.

- ¹ Selma Lagerlöf, »Dunungen», *Osynliga länkar*, Stockholm (1894) 1933, s.225.
- ² *Ibid.*, s.225 f.
- ³ Elin Wägner, *Selma Lagerlöf I. Från Mårbacka till Jerusalem*, Stockholm 1942, s.155.
- ⁴ Karin Petherick, »Dunungen eller att finna sig själv genom kärleken», i *Om Selma Lagerlöfs noveller. Lagerlöfstudier 1983*, utg. av Selma Lagerlöf-sällskapet och Svenska lärarföreningen, Malmö 1983, s.12. Uppsatsen, obetydligt förkortad, finns omtryckt i Selma Lagerlöf-sällskapets årsbok 1997, *Selma Lagerlöf och kärleken. Lagerlöfstudier 1997*.
- ⁵ Karin Petherick 1983, s.37; 1997, s.55.
- ⁶ Selma Lagerlöf, *Du lär mig att bli fri. Selma Lagerlöf skriver till Sophie Elkan*. Urval och kommentarer av Ying Toijer-Nilsson, Stockholm 1992, s.19.
- ⁷ *Ibid.*, s.24.
- ⁸ *Ibid.*
- ⁹ En diktad version av »Dunungens» genesis gav Selma Lagerlöf 40 år senare i *Vecko-Journalen* 1934: nr. 4. Den kommenteras av Karin Petherick 1983, s.11f; 1997, s.33f.
- ¹⁰ Selma Lagerlöf (1894) 1933, s.218.
- ¹¹ *Ibid.*
- ¹² Judith Butler, *Bodies that matter*, New York & London 1993, s.152.
- ¹³ Lisbeth Stenberg, »Text och förklädnad. En läsning av Selma Lagerlöfs novell 'En fallen kung'». *Lambda nordica* 1996: nr 2, s.34-47.
- ¹⁴ *Ibid.*, s.38 ff.
- ¹⁵ Richard Ellmann, *Oscar Wilde*, London (1987) 1988, s.403f, s.435.
- ¹⁶ Karin Petherick daterar »Dunungen», under hänvisning till Bengt Ek, *Selma Lagerlöf efter Gösta Berlings saga* 1951, till »tidigt 1894». *Osynliga länkar* utkom 9 maj 1894. Petherick 1983, s.45, not 6; 1997, s.63, not 6.
- ¹⁷ Selma Lagerlöf 1992, s.43.
- ¹⁸ Selma Lagerlöf (1894) 1933, s.219.
- ¹⁹ *Ibid.*, s.228.
- ²⁰ *Ibid.*, s.233.
- ²¹ Om konstruktioner kring kvinnlighet och manlighet i Hilda Hellwigs pjäs *Könets fångar* (1992) skriver Tiina Rosenberg i *Kvinnovetenskaplig tidskrift* 1997: nr 2, s.81-83.
- ²² Selma Lagerlöf (1894) 1933, s.243.
- ²³ *Ibid.*, s.247.
- ²⁴ Av eng. »compulsory heterosexuality», ett uttryck som präglades av Adrienne Rich genom hennes uppsats »Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence», *Signs* 1980.
- ²⁵ Lillian Faderman, *Surpassing the Love of Men*, New York 1981.
- ²⁶ Birgitta Holm, »Studentskor i Uppsala» och »'...sak samma om kvinna eller man'», i *Nordisk kvinnolitteraturhistoria*, band III, Höganäs 1996, s.276-280.
- ²⁷ Lillian Faderman 1981, s.241 ff.
- ²⁸ Se ovan, not 7.
- ²⁹ *Ibid.* Också citerat av Birgitta Holm 1996, s.278-280.
- ³⁰ Ett exempel är Lydia Wahlström på 1930-talet, se Birgitta Holm 1996, s.280.
- ³¹ *The Diary of Virginia Woolf*. Vol.III: 1925-30. Ed. by Anne Olivier Bell, Harmondsworth & New York (1980) 1982, s.206 f.
- ³² Svante Norrhem, »Hur kunde Selma skildra kärleken så passionerat?» *Lambda nordica* 1997: nr 3, s.37-51.
- ³³ Se t.ex. *The Lesbian and Gay Studies Reader*, ed. Abelove-Barale-Halperin, New York 1993. Queer theory presenteras för en svensk publik i *Lambda nordica* 1996: nr 3-4.
- ³⁴ 18 kap. 10§ i strafflagen 1864.
- ³⁵ Fredrik Silverstolpe, »Om kärlekens mångfald och Forels medvetna enfald» i *Homo-sexuella och omvärlden*, Stockholm 1982, s.223 ff.
- ³⁶ Judith Butler 1993, s.152.

Lotta Lotass

Disharmonins dialektik

– Stig Dagerman och samfärdselns problem

Stig Dagerman var under åren 1941 till 1954 verksam som journalist, kritiker och författare. Såväl hans litteraturkritiska som hans skönlitterära arbete kom, som vi skall se, att utgå ifrån en syn på texten eller ordet som kommunikation – i dess dubbla betydelse. I en sen karakteristik av sitt författarskap var det som »brobyggare» han ville se sig själv, i första hand intresserad av »samfärdselns problem», av att skapa en närhet till läsaren.¹ De problem som i huvudsak kom att sysselsätta Dagerman blev frågor kring diktens »meddelelseeffektivitet»,² dess möjlighet att medvetandegöra och, i förlängningen, förändra. Dessa frågor kom även att bidra till en tematisk eller filosofisk upplösning av genregränserna mellan litteraturkritik och skönlitteratur.

I det följande hoppas jag kunna visa hur en diskussion kring och kritik av skrivandet som samfärdsel kom att präglade Dagermans litterära verksamhet, såväl i dess journalistiska som dess skönlitterära skepnad. Jag hoppas också kunna visa på en gradvis förskjutning i författarskapet, från en uttalat politisk tidskritik till en tystnadens och förlåtelsens mystik, och hur denna förändring torde ha sin grund i ett tilltagande ifrågasättande av dikten som kommunikationsmedel och i ett sökande efter ett uteblivet gensvar.

Det dubbla samvetet

I april 1945 debuterar Stig Dagerman som poet för en större publik då de tre dikterna »Rättan i gropen», »Orm i gräset» och »Ett markdjurs bekännelse» publiceras i tidskriften *40-tal*.³ Det blir en debut som ger svallvågor och som omedelbart kommer att placera Dagerman i centrum av en diskussion om diktens möjlighet och skyldighet vilken han skall komma att föra genom hela sitt författarskap.⁴ Dikterna i *40-tal* utlöser en debatt om den modernistiska dikten och Dagerman får klä skott för anklagelser om obegriplighet och inätvändhet.⁵ Dagermans kanske starkaste inlägg i debatten blir essän »Diktaren och samvetet» som inleder *40-tals* stora sommarnummer samma år.⁶ I essän anklagas författaren av en anonym

läsar- eller kritikerröst som ställer tre krav på dikten: »Kravet på fattbarhet. Kravet på aktiv underkastelse. Kravet på harmoni».⁷ Dikten skall, säger denna röst, vara ett »muntert puzzle» försättande »läsaren i ett tillstånd av harmoni, av lycka och fridfullhet». Dagermans egna krav på dikten är snart sagt de motsatta. Dikten skall, menar han, utgöra ett socialt ställningstagande, ett framlyftande av dolda disharmonier och diktaren själv skall så långt det är möjligt undvika den etablerade författarens problemlösa existens och i stället »söka sig en lägerplats» i den »paradoxernas skog» som är den medvetna diktens landskap. Detta utgör, menar Dagerman, »författarens beredskapstjänst som människa». Dikten skall vara uttryck för ett socialt samvete och måste vara politisk i så måtto att den alltid tar de förtrycktas ställning. En 'fri' dikt, en dikt för diktens skull, ställer sig Dagerman främmande inför, för, som han skriver, »så 'fri' är ingen att han slipper att ta ställning för de undertrycktas kamp mot undertryckarna som trots alla omskrivningar dock är ett faktum så länge samhällssystemet varar». Men i sökandet efter former och uttryck för detta ställningstagande möter problem. Genom att den kritiska dikten avfärdas som obegriplig tycks det sociala och det konstnärliga samvetet hamna i en konflikt, vars natur är dubbel. De förtryckta, för vilka dikten skall sjunga, är alltför hungriga för att ha ro att läsa dikt, samtidigt som de mätta, vilka har ro att diskutera poesi, anser dikten obegriplig. Allt är således gott och väl så länge författaren författar resolutioner, gör sociala reportage, »avger tendentiösa enkätsvar och producerar förstamajdikter», men vad med det konstnärliga samvetet? Vad med den dikt som ändå kan sägas vara »fri» och ett uttryck för ett konstnärligt samvete i så måtto att den utmanar den form som traditionellt tillhört politiskt ställningstagande dikt? Diktens möjlighet till förmedling och, i förlängningen, förändring blir ifrågasatt och valet att ta ställning via denna dikt tycks därmed bli ett, som vi skall se, det 'absurda skapandets' val. Att skriva blir att skriva för omöjligheten, att skriva »trots allt» eller »som om». Att skriva blir en symbolisk handling »för att man inte skall dö av skam».⁸

Dagerman får, med debatten kring »Råttan i gropen», uppleva hur en kritisk analyserande dikt avfärdas som obegriplig. En såväl i formen som i innehållet uttryckt disharmoni, avsedd att skärpa hörseln och förnya hörandet, avfärdas som missljud. I essän »Diktaren och samvetet» går Dagerman till hårt angrepp mot den för obegriplighetskritiken grundläggande missuppfattningen att endast den dikt som förstås av alla kan kalla sig »social». Dagerman menar att de läsare eller kritiker som vill förstå dikten i ett omedelbart begripande, »utan all tankeanstängning», ser denna som »en annonstext» när dess livsluft i själva verket är att vara »ett budskap från människa till människa». Dagerman avslutar sin essä med orden:

Är dikt ett sällskapsnöje, då vill jag med svärtad fot gå ut i skymningen och göra mej till vän med ormarna och den lilla grå ökenråttan. Är dikt ett livsvillkor för någon, glöm inte sandalerna hemma, se upp för stenrösen. Nu jagar ormarna min häl, nu äcklar mej öknens rätta.⁹

Ormen: romanen som kritisk dissektion

Den dubbla konflikten kom att ligga till grund för en hos Dagerman ständigt återkommande frågeställning eller utmaning: att förena ett politiskt/socialt ställningstagande med ett personligt sökande efter uttryck. Diktens incitament blev två, en dubbelhet som bl.a. avspeglas i den självbiografiska essän »Ett barns memoarer». Dagerman anger där sorgen vid farfaderns död, och skammen och vanmakten inför den egna oförmågan att skriva en dikt till hans minne, som födelseort för »lusten att bli diktare». Denna lust var personligt motiverad och kom ur en önskan om att »kunna tala om hur det känns att sörja, att ha varit älskad, att bli ensam». ¹⁰ Med det vid samma tid etablerade engagemanget i SAC kom så denna lust att ges politisk ton då, som Dagerman berättar, det i och med detta stod klart för honom vilken hjälp han skulle ha av författarskapet, »inte som mål men som ett medel». ¹¹ Viljan till ett personligt uttryck måste alltså förenas med och bli ett medel i kampen för en uttalad politisk/social ståndpunkt. ¹²

Den lösning som Dagerman vid denna tid presenterade som svar på diktandets konflikt kom att ge författaren form av ett prisma, samlande och spridande en personligt färgad tidsanda. Författaren blev exempel, symbol och medium. Lösningen kom till uttryck och sattes på prov såväl i Dagermans skönlitterära som hans kritiska produktion. I en recension av Lillian Smiths *Sällsam frukt* (1945) ger Dagerman en antydning till en politisk poetik och arbetsmetod då han skriver att »tragedien växer ju mer synfältet begränsas, den långt drivna koncentrationen heter den procedur genom vilken ett överblickbart världsdrama kristalliseras ut till en stingande personlig skräckupplevelse». ¹³ Dagerman uttrycker i recensionen sin uppskattning av William Faulkner, Van Tilburg Clark och Lillian Smith då dessa författare »varit medier genom vilka den geografiskt lyckligt lottade europeiska människan fått kraft att tränga in i sin egen verklighet samtidigt som de med sällsam intensitet meddelat kunskap om fränstötande sidor av den amerikanska verkligheten». ¹⁴

Synen på författarens roll som anstiftare till en disharmonins dialektiska rörelse återkommer i romandebuten *Ormen* i november 1945. ¹⁵ Som romanens inledande motto finner vi samma ord som avslutade programessän »Diktaren och samvetet» (se ovan). Här attribueras de till »min vän Scriver», ¹⁶ romanens författargestalt, vilken Dagerman kallade sin »inbillade dubbelgångare». ¹⁷ För denne Scriver blir harmoniidealet ett uttryck för en ödesdiger omedvetenhet och i hans mun läggs det diktandets handlingsprogram om vilket Lennart Göthberg skrivit att det, om något, är en bild för det litterära fyrtiotalet. ¹⁸

Den stilla lyckan har dessvärre, som det visat sej, en viss benägenhet för att urarta i rarningar å övermåttnad. Å i en värld av idel rapande harmoniker är sönderslitenhet å förmåga till fruktan kanske de nödvändigaste av allt. Därför vill ja riva sönder alla hönsnät man spikat upp kring sin fruktan, öppna entréerna för ormarna i ormgården å krossa glas i badkaren hos alla dessa som säger sej ha sökt å funnit lyckan, därför att de är en obarmhärtig sysselsättning att leta efter harmoni när de finns så

många ensamma i världen. Som diktare anser ja sålunda inte att de tillhör mina plikter att lugna å bygga vägbrytare. I ställe betraktar ja de som min skyldighet att så långt de står i min förmåga oroa å riva ner fördämningar. Endast den som är förtrogen me sin fruktan är medveten om sitt värde.¹⁹

Med en fruktan och ångest som »måste vara större än alla andras», som ständigt van att umgås med denna fruktan och ångest, blir det diktarens uppgift att vara »en symbol för alla människor världen över, som inte dras med ambitionen att söka förkväva sin fruktan».²⁰ Författaren blir glaskrossare och medvetandegörare intill smärtans gräns.

Den psykologiska/filosofiska gestaltningen av ångesten, hos Scriver, speglas av en politisk/social gestaltning av densamma, hos framförallt Edmund. Edmund blir den som klarast formulerar den i romanen gestaltade bilden av staten som klaustrofobiskt rum eller tvingande tryck då han liknar denna statsapparat – »trygghetsgivaren» – och dess lagar och förordningar vid ett järnband fäst vid huvudet.²¹ Det mest hederliga sättet att reagera inför detta järnband blir även det ett uttryck för ett till smärtgränsen drivet krav på medvetenhet. Edmund avfärdar självbedrägeriet och det stilla accepterandet som handlingsalternativ och menar att det hederligaste är att slita loss järnbandet, »även med risk att svålen följer me».²² Disharmoniidealet blir här politiskt och ångesten en revoltens grund.

Dagerman skrev själv baksidestexten till romanens första utgåva.²³ *Ormen* är, heter det där, »en bok om den starkaste av alla mänskliga drifter, fruktan, som dissekteras av författaren med klar och kylig intellektualism. [...] Den tes han vill fastslå är att det främst gäller att erkänna den primitiva urångesten; den får icke förnekas. Ett samliv med ångesten är den enda livsform, som kan skänka människan åtminstone någon liten möjlighet att uppleva sig själv».²⁴ Nutidsmänniskans tragik, som den utmålats i romanen, är att hon inte längre kan leva samman med sin fruktan, att »hon har upphört att våga vara rädd». Denna rädsla för rädslan har i sin tur, sägs det, lett till ett populariserande av antiintellektualismen, av »blodsmyстик och sköteskult».²⁵ Den enda återstående möjligheten är en kritiskt analyserande intellektualism, baksidestextens dissekering »med klar och kylig intellektualism», ett arbets- eller förmedlingssätt »som kan ge åtminstone någon mod att se ångesten i ögonen i stället för att krypa undan till den infantila mystikens grottor och sängkammare».²⁶ Vad Dagerman här ville kritisera och polemisera mot var vad han kallade de »hårdkokta mystikerna», d.v.s. den »nyvitalistiska» skolan och dess sammanvävning av amerikansk hårdkokthet och en, i trettioalets (och kanske framförallt Artur Lundkvists) efterföljd, förnyad form av »primitivism».²⁷ Nyvitalisterna utsattes för hård kritik från framförallt Lennart Göthberg som såg deras »gemensamma drag» som hårdkokthet i förening med »en romantisk uppförstoring av könsextasen».²⁸ Det Dagerman här gav uttryck för var istället det Göthberg menade var det gemensamma draget hos 1940-talets »nya litteratur», d.v.s. den litteratur vars ledstjärna var intellektualismen, nämligen »medvetandet om ett konfliktläge». Paradisagenterna hade, skrev Göthberg, inte längre något att sälja.²⁹

Pessimismen som kritiskt instrument

Dagerman kom under följande år att vara en av aktörerna i »pessimismdebatten», där han bl.a. var en av fyra författare (de övriga var Lars Ahlin, Folke Fridell och Folke Ahlberg) som i tidskriften *40-tals* enkät »Pessimismen och Lundkvist» bemötte Artur Lundkvists kritik av »den nutida pessimisten». ³⁰ Det Dagerman i sitt enkätsvar främst reagerade på i Lundkvists kritik var dennes ironiserande över den svenska beredskapen och vad han kallade »neutralitetens påfrestande tvångsläge med dess karaktär av inhiberad orgasm». ³¹ Lundkvist hade ironiskt talat om »de veteraner som genomgått den svenska beredskapens inferno» ³² och Dagermans enkätsvar växte ur det faktum att han själv var en av dessa »veteraner» och att han ur detta »inferno» hämtat material till sin debutroman *Ormen*. I sitt svar till Lundkvist menar Dagerman att det var naturligt att erfarenheterna från barackerna kom i tryck hos många unga, svenska författare. Förutom att vara det enda svenska sättet att uppleva kriget var beredskapen, skriver Dagerman, »den första erfarenhet av det så kallade livet som mötte en stor del av den unga generationen utanför skolans madrasserade celler». »Beredskapsängesten var», skriver han, »ett instrument som tiden tillhandahöll», ett »instrument varmed den neutrale unge författaren försökte pejla ängesten». ³³ Nyckelordet här är *instrument* med dess betoning av metodisk analys. Stig Dagerman ställde sig, inte minst med handlingsprogrammet i *Ormen*, främmande inför pessimismen som ett kritiskt konstaterande av sakernas usla tillstånd. Den analyserande medvetenheten som kritisk metod var den enda form av »pessimism» som var tänkbar. ³⁴ Genom ett framhävande av disharmonin skulle, via den dialektiska rörelsen, människan göras medveten.

I sin syn på pessimismen som kritisk analytisk metod kom Dagerman, med en hållning lik den som skisserats av Karl Vennberg, att göra gemensam sak med en annan fyrtyotalist (och syndikalist) – Folke Fridell. ³⁵ Dennes svar på Lundkvists essä hade en rubrik i form av en fråga – »Kritisk vakenhet eller pessimism?» – och häri låg som det första ledet även det alternativ som var Dagermans. Fridell menade att diktarna stod inför ett val som var »värre än läkarens: att analysera svulsten utan att veta botemedlet eller ens operationens verkningar». ³⁶ Fridell ville, liksom Dagerman, stryka pessimismen som avfärdande samlingsnamn eller diktaretikett och istället se den unga litteraturen som kritisk och vaken. Dagerman själv ville helst tala om en »kritisk pessimism, med dubbel tonvikt på 'kritisk'», en pessimism vars huvudsyfte, som vi sett, var att utgöra en kritisk *metod*, inte en passiv åskådning. ³⁷ Denna kritiska pessimisms metodiska mål blev då att, genom sina »gälla övertoner» väcka människan till insikt om »sitt ömkliga beroende av politiska system och sin egen undertryckta vilja», ³⁸ göra henne medveten och därmed »ge henne ett instrument att skära sig fri med». ³⁹ Målet blev ett dialektiskt erövrande av frihet. Pessimismen som begrepp var, menade Dagerman, endast det samlingsnamn som »lyckans små entreprenörer» tilldelade denna medvetandegörandets metod. ⁴⁰ Den enda grund på vilken denna analytiska metod förjänade att kallas »pessimistisk» var det faktum att författaren, utövaren av metoden,

var medveten om att det metodiska resultatet eller insatsen möjligen endast fick bli symbolisk.⁴¹ Den symboliska handlingen i att skriva genomföra en analys och lämna den till läsarna blev en politisk handling i ett ständigt argumenterande för »det omöjliga», i ett ständigt vidmakthållande av ett icke-förnöjande. Dagerman skriver:

Att vara det omöjligas politiker i en värld av alltför många det möjligas är trots allt en roll som kan tillfredsställa mig personligen både som samhällsvarelse, individ och författare till »Ormen».⁴²

Dagerman ville tänka sig »ett på sitt sätt nytt tänkesätt», en, som han kallade det, »intellektuell primitivism» vilken »med skärande analys skulle röntga de viktiga konventioner filialen sexuell primitivism lämnat därhän». Genomlysning, dissektion, analys blev undersökningens tillvägagångssätt, vilket inte minst kom till uttryck i debutromanen där Dagerman sade sig vilja *analysera*, inte romantisera ångesten. Han menade att medan ångestromantikern sökte inlemma sig i och omhulda det ångestskapande systemet för att därur utvinna smärtans skaparbränsle var det ångestanalytikerns uppgift att »med sin analys som första bastion» bekämpa ångesten och »med stiletten blottlägga alla dess hemlighetsfulla förgreningar».⁴³ Pennan blev en skalpell, baksidan en röntgenplåt. På dissektionsbordet låg människans väg till frihet.

Härvid underströk Dagerman de tankegångar som förts fram av Folke Fridell i dennes artikel »Arbetarna och proletärdikten».⁴⁴ Fridell menade där att en förnyelse av proletärdikten var av nöden och att denna skulle vara en diktning som vågade »placera sig i ett förutsättningslöst centrum bland nuets problemkomplex». Fridell menade, vilket Dagerman höll med om, att proletärdiktningen »svikit sin uppgift, sin självförnyelse, sin nödvändiga anknytning till modern nutidsanalys». En ny proletär diktning efterlystes och dennas signum skulle bli radikaliteten, även på gestaltningens och analysens område. Uppgiften var, hette det hos Fridell, »att blotta en ny slags fattigdom; bristen på människovärde».⁴⁵ Den nya proletärlitteraturen måste, menade Fridell, »säga hela sanningen. Tränga till botten; blotta, dissekera, gestalta». I likhet med Dagerman poängterade Fridell vikten av en ständig medvetenhet och faran i en passiv förnekelse eller en ängslig ovilja »att se sig själv utan färgade glasögon». Lögnslöjorna som drogs runt verkligheten måste bort. Det gällde, menade Fridell, att våga »riva bindlarna även om det svider i ögonen». I drömboken läste arbetarna om tipstolvor och penninglotter med vinst och drömde om att byta klass »genom ett eller annat underverk», men när denna drömbok var slutläst återstod endast verkligheten, »den nakna skälvande verkligheten som kanske leder till målet: människovärdet».⁴⁶ Dagerman berömde Fridells artikel för att den vände sig »mot den arroganta optimism, med vilken tomteboljockans teoretiker morrar över varje ansats till tvivel på och kritik mot den moderna tillvarons form av lycka».⁴⁷ I likhet med Fridell menade Dagerman att en ny tid ställde nya krav på proletärdikten. Dagerman kritiserade Ivar Lo-Johansson för att denne ansett sin uppgift slutförd i och med statarsystemets avskaffande då

det i själva verket var i och med detta som hans, författarens, verkliga uppgift började, nämligen den uppgift som bestod i att »få dessa de plötsligt befriade att fatta vad deras befrielse betydde och hur långt denna befrielse sträckte sig».48 Dagerman ville se en ny proletärdiktning vilken skulle visa människan frihetens mening, ansvar och mål. I ett politiskt klimat karakteriserat av besvikelse och ett litterärt klimat karakteriserat av en debatt kring harmonins vara eller icke vara kom Dagerman att förorda en »hederlig pessimism», slipad »lievass av tidens brynsten».49 Det var denna pessimism som skulle få ankargrunden att vibrera där optimismen i stället gav ägaren »en angenäm känsla av moralisk förträfflighet och föredömligt samhällsansvar».50

De dömdas ö: medvetenheten som politisk handling

Efter debuten med *Ormen* kom Dagerman att uppfattas som en »ängestens diktare», ett omdöme han ivrigt bestred. I en intervju publicerad i *Husmodern* 1947 sade han sig helt ha bytt ut begreppet ångest mot begreppet medvetenhet, där denna medvetenhet skulle fungera som »försvarsbastion mot de psykosor som kan gripa omkring sig» och vara verktyget som skulle göra människan fri att vara sig själv, »vara individ i massan».51 Dessa tankar hade året innan givits skönlitterär form i romanen *De dömdas ö* (1946) där Lucas Egmont blir ett språkrör för denna den medvetna människan. Egmonts medvetenhet är såväl filosofisk som politisk. Han lyckas på samma gång stå fri inför hopplöshet och omöjlig räddning och inför den diktatur som predikas och personifieras av kaptenen Wilson.52 Dagerman närmar sig här ytterligare en ahlinisk »förebedjarestetik», vilken i debutromanen antytts i Scrivers ord om diktaren som »en symbol för alla människor världen över».53 Lucas Egmont säger sig vilja vara »ett antispiritistiskt medium för alla de andra, för frälsningssökarna som ännu inte vet var de har sin fiende»54 och han tilldelas i romanen explicit rollen av »identifier».55

Handlingens värde i sig, i ett handlande »som om», hade, som vi sett tidigare, lyfts fram av Dagerman som det enda ärliga sättet att leva eller agera. I *De dömdas ö* ökar den symboliska handlingens värde ytterligare. Den medvetenhet som skall leda människan till hennes värde blir en medvetenhet om denna handlingens ständiga möjlighet. Även ångesten ges här form av en disharmoniskt dialektisk rörelse då det hela tiden, för att parafrasera Kiekegaard, blir en fråga om att leva med en oroväckande och ständigt närvarande handlingsmöjlighet. Handlingen blir i detta en *det möjligas frihetsymbol*. Denna symboliska handling ges även politisk färg som en filosofisk motsvarighet till syndikalismens »direkta aktion». *De dömdas ö* var, som Dagerman själv beskrev den, i första hand en politisk roman där pessimismen som kritisk metod återigen, som i *Ormen*, ledde till politiska följder.56 Den ende recensent som egentligen uppmärksammade denna dimension av romanen var Stig Carlson som i sin recension skrev att »en noggrann analys av *De dömdas ö* skulle ge vid handen att Dagermans till synes bottenlösa pessimism har

ett objektivt korrelerat i ett ständigt aktuellt krav på aktiv social kamp – på anarkistiskt initiativ».57 Genom kravet på aktivitet blev den symboliska handlingen menings- och värdefull genom den *avsikt* som låg till grund för den – politisk eller filosofisk. I romanen heter det:

Är inte alla våra handlingar symboliska, finns det överhuvudtaget några meningslösa handlingar och man kan också fråga: finns det några meningsfyllda handlingar, finns det inte bara symboliska handlingar, blir inte våra handlingar hur vansinniga och hur meningslösa de än kan te sej för betraktaren fulla av mening när vi har en bestämd symbolisk avsikt med dem, när vi slår ett snöre om närmaste ek och försöker dra omkull den är det en handling som är lika meningsfull som att riva ett hus eller hänga sej på en vind därför att alla symboliserar de det meningslösa i alla mänskliga strävanden.⁵⁸

Friheten och meningen blir här snarast den frihet och den mening som ligger i medvetenheten om det absurdas absurt rofyllda meningslöshet, vilken, i sin tur, gör ett uppror möjligt.⁵⁹ Medvetenheten blir en medvetenhet om »delens oavsiktliga meningsfullhet» i »helhetens meningslöshet»,⁶⁰ där delen/handlingen inför »världens likgiltiga brottslighet» och »splitterfria orätt»⁶¹ blir meningsfull genom att den är en aktiv och avsiktlig handling. Meningen, den enda, blir att vara trogen denna avsikt, vara trogen sin rätta riktning, och envist följa den även om dess slutpunkt är en illusion eller dess mål felaktigt. Medvetenheten blir i detta »jagets stjärna, vår enda kompass» där fruktan fungerar som ett ständigt memento om vilken som är den rätta riktningen. Denna fruktan måste därför, som det sägs i romanen, hållas levande, »som en ständigt isfri hamn som hjälper oss att övervintra, den porlande bottenströmmen under vinterfloderna».⁶²

Liksom i *Ormen* framställs även här skrivandet eller skapandet som en i någon mån symbolisk och till den delen 'absurd' handling. De skeppsbrutnas diskussion kring och, slutligen, kamp om vad de skall rista in i den vita klippan de finner under sanden tar form av en gestaltning av en 'skapandets absurditet' som denna beskrivs av Albert Camus i *Myten om Sisyfos*. Kampen om den symbol som skall ristas in i klippan blir en kamp inför hopplöshet och undergång. Detta blir en bild av det skapande »för 'ingenting'» som Albert Camus beskriver som en symbol för »den svåra visdom som den absurda tanken vill lära ut»: att skapandets resultat är förgängligt, att det är »det skakande vittnesbördet om det som utgör människans enda värdighet: den sega revolten mot hennes villkor, uthålligheten i en fruktlös ansträngning».⁶³ Den fråga som inställer sig blir frågan om huruvida skapandet/skrivandet i sig då är ett tillräckligt engagemang, en tillräcklig moralisk ståndpunkt. Karl Vennberg menade, i sin inflytelserika essä om »Den moderna pessimismen» att det låg en väsentlig handling redan i själva analysen och att denna analys, avslöjande »blindheten hos oss alla» och återförande »den centrala problematiken till människan och människans beskaffenhet» i själva verket var den rätta handlingen.⁶⁴ Skrivandet kunde, med utgångspunkt i detta, vara ett engagemang, en människans essens. Då Jean-Paul Sartres *Existentialismen är en humanism* gavs ut i Sverige (1947) deltog Dagerman i debattgruppen »Il Circolo»

och diskussionen kring Sartres ställningskrav. Stig Carlson vill minnas att det Dagerman främst fascinerades av var Sartres ord om hur människan formas av den moral hon väljer och att hon i detta inte kan definieras annat än i förhållande till ett engagemang.⁶⁵ Men hur skulle skrivandet kunna bli ett tillräckligt engagemang och hur skulle engagemanget ta plats i ett konstnärligt skapande?

Det uppenbarade avståndet

Med reseskildringen *Tysk höst* (1947) och novellsamlingen *Nattens lekar* (1947) sker hos Dagerman en ytterligare problematisering av detta skrivandets värde som ställningstagande, som symbolisk handling. I essän »Litteratur och lidande», i *Tysk höst*, ljuder en författarens stumhet inför ett handfast och omedelbart lidande för vilket inga ord finns. Karin Palmkvist tycker sig i essän se en diskussion kring tre »konstnärliga» förhållningssätt till lidandet.⁶⁶ Det första representeras av den författare i Ruhr, vilken blundar för lidandet i den egna verkligheten och endast ser det historiska lidandet som verkligt. Det andra tar gestalt i målaren i Hannover som söker att skapa konst ur nuet, ur de ruiner som omger honom. Det tredje förhållningssättet kommer till uttryck hos kvinnan i Frankfurt som lever för att kunna skriva om sin mans lidande som koncentrationslägerfånge och finner att detta är för stort för att kunna avbildas, att, som Dagerman skriver, »distansen är för kort mellan dikten och det lidande som varit störst».⁶⁷ Gemensamt för dessa förhållningssätt tycks vara ett avstånd mellan lidandet och dikten och en omöjlighet att i det ena inrymma det andra. Dagerman skriver:

I tiden och rummet näraliggande exempel visar att det finns ett så gott som omedelbart samband mellan dikten och det avlägsna, det slutna lidandet, ja kanske man till och med kan säga att redan detta att lida med andra är en form av dikt, som känner en häftig längtan efter ord. Det omedelbara, det öppna lidandet skiljer sig från det medelbara bland annat därigenom att det inte längtar efter ord, i varje fall inte i det ögonblick det utspelas. I jämförelse med det slutna är det öppna lidandet blygt, tillbakadraget och tystlåtet.⁶⁸

Dagerman skulle komma att beskriva samma upplevelse efter att han sommaren 1949 av Olle Nordemar för Artfilms räkning vidtalats att skriva manuskriptet till en film om några av andra världskrigets flyktingöden. Dagerman skulle resa med lastfartyget Anna Salén från Neapel till Sydney, Australien.⁶⁹ Lasten var statslösa flyktingar. Uppdraget skulle komma att visa sig vara omöjligt. Dagerman skrev senare:

Jag befann mig på en flyktingångare destinerad till Australien. Min uppgift var att genom en så nära kontakt som möjligt med passagerarna skaffa miljö och story till ett filmmanuskript, ett problem som tycktes enkelt nog de tre första dagarna men som efter två veckor visade hela vidden av sin olöslighet. Konst är bland annat avståndets form av frihet. Men en båt är ett fängelse omgivet av vatten. Man kan inte leva fången med sitt motiv och samtidigt utnyttja det.⁷⁰

Det fanns, menar Werner Aspenström, alltid hos Dagerman, en dold polemik mot dem som skapade skön konst av »tidens och framtidens favoriter».71 Konsten var, för Dagerman, inget självändamål, den var, som vi sett, ett medel. I polemiken mot konstnären som betraktare låg även en, som vi skall återkomma till, stark självkritik, vilken till sin grund hade den ständigt återkommande konflikten mellan ett konstnärligt samvetes krav på form och ett politiskt samvetes krav på innehåll. Konstens socialitet var den drivkraft som skulle övergå författaren som individ och göra honom till ett exempel, men exemplet sökte också sin individualitet.

I *Nattens lekar* kan novellerna »Tornet och källan» och »Vår nattliga badort» sägas diskutera två möjliga författarpositioner inför en påträngande verklighet.72 Klosterguiden i »Tornet och källan» föraktar närmast sin uppgift som ledsagare och ägnar sig åt ett narcissistiskt blickande ner i klosterträdgårdens källa, vilken han knäböjer vid och ser in i »som i sitt eget öga».73 Hans »välsignade dagar» är »dagar av renhet, frid och ensamhet», utan besök av det han föraktfullt kallar »Det Allmänna», de människor vilka han är satt att visa klostret och dess källa. När han drar bort klosteridyllens slöjor från besökarnas ögon genom att berätta verkliga eller påhittade olustiga anekdoter om sevärdheterna är det för att dessa besökare skall fyllas av förakt för platsen och lämna honom i fred. Slutet av novellen finner honom också ensam och inlåst i sitt torn.

Fyrvaktaren Sisyfos i »Vår nattliga badort» river även han bort skenets och illusionens slöjor från besökarnas ögon, men där klosterguiden gör detta som en vanställandets handling syftande till ensamhet, gör Sisyfos det som en medvetandegörandets handling för att visa på en skymd verklighet.74 Denne fyrvaktare ser sig i lika hög grad som en väckare, ser det som sin uppgift att, om det så krävs, offra skönheten för sanningen.

Bränt barn: skrivandet som självbedrägeri

Sanningskravet, och detta kravs otillräcklighet inför en dubbel sanning – den egna/de andras – analyseras i romanen *Bränt barn* som utkommer i oktober 1948. Genom vad som får sägas vara en studie i självbedrägeriets mekanismer går här problematiserandet snarast över i en regelrätt kritik av skrivandet och skrivarrörelsens möjligheter och resultat. Såväl skrivandets möjlighet till gestaltande av en verklighet som dess karaktär av symbolisk handling kritiseras. Det tomma vita papper och den sönderrivna dikt som huvudpersonen Bengt i inledningskapitlet låter singla ner i sin mors grav blir en tydlig bild för diktens omöjlighet att fånga en påträngande verklighet. »Bara en visshet finns, tom som en grav, att här nere ligger ens mor och är död, oåterkalleligt borta. Borta för böner och tankar, för blommor och dikter och tårar och ord.»75

Den i *De dömdas ö* så meningstunga avsikten kritiseras i romanen som stundtals inte varande annat än en efterkonstruktion, ett rättfärdiggörande.76 De i romanen infogade breven från Bengt till Bengt blir en bild för ett skrivandets

fåfänga tröstsökande eller -givande, vilket är dömt att endast angå den skrivande själv eller, som det heter i romanen, »Till sej själv lönar det sej alltid att skriva. Nästan bara till sej själv.»⁷⁷

Detta diktens nederlag blir återigen ett nederlag inför verklighetens sanning. Romanen blir, som tidigare sagts, en undersökning av självbedrägeriets mekanismer, av vad den medvetenhet är värd som hos denne självbedragne endast har karaktär av mask eller persona. I huvudpersonen Bengts väv av livslögner blir skrivandet inte en form för analys utan snarare ett sätt att ge bedrägeriet form av objektiv påtaglig sanning. Konflikten mellan sanningarna – livets och ordens – läggs i öppen dager. Denna sannings- och gestalningsproblemets poetik utreds och teoretiseras vidare i artikeln »Entréreplik» i *Prisma*, nr 2 1948, där Dagerman skriver:

För att bli trodd måste diktaren alltså förneka det han upplevt som sant och förvandla det till något andra ska kunna uppleva som troligt, vilket är tragiskt, eller också uttömma hela verkligheten både på dess möjligheter till sanning och dess möjligheter till lögn, vilket inte är en diktargärning utan ett Sisyfos-arbete. Konflikten mellan verklighetens sanning och konstens sanning inträder naturligtvis varje gång ett verklighetsstoff skall bearbetas till dikt.⁷⁸

Avbildandets konfliktylldhet tycks plötsligt akut.

Bröllopsbesvär: tyst dikt och talande gärning

I december 1949 utkommer Dagermans sista roman, *Bröllopsbesvär*, den bok han själv kallade en »dementi av 'Bränt barn'». ⁷⁹ Om den symboliska handlingen i *Ormen* och *De dömdas ö* angavs vara den enda vägen till frihet, om den i någon mån ogiltigförklarades i *Bränt barn*, omvandlas den nu och ges handfast gestalt som den livsviktiga *gärningen*, utförd av en människa för en annan människa. Här skall endast nämnas bondhustrun Hilma vars enda hopp, »det enda hopp som finns», är »att få göra någon gott till sist». ⁸⁰ I dramat *Den yttersta dagen*, skrivet 1952, vilket i hög grad får sägas ligga *Bröllopsbesvär* nära såväl i tematik som motivval, uttrycks samma tro på den goda gärningen som människans enda giltiga handling. Att hinna göra en god gärning, tillräckligt god för att den fortfarande skall vara levande i minnet när den handlande människan sedan länge är glömd och borta, blir här en genomgående önskan. ⁸¹ Ännu starkare har detta uttryckts av Dagerman i dennes egen kommentar till dramat.

Jag är själv uppfödd med en mystisk tro på att den mänskliga handlingen har en räckvidd som når långt utanför den handlandes synkrets. »Den yttersta dagen» visar några människor som plötsligt blir besatta av den tron och deras mer eller mindre vanmäktiga försök att utföra en handling som är större än dem själva. Plötsligt ställs de inför kärnpunkten i all mänsklig moral: det är inte likgiltigt om döden avbryter oss i en god gärning eller i en ond handling. ⁸²

Den handling som beskrivs här blir långt ifrån endast symbolisk i ett handlande »som om». Den blir inget medel utan söker tvärtom ett mål i en annan människa. Det hopp som utkristalliseras här, och överlag i Dagermans senare texter, blir inte så mycket ett den insedda hopplöshetens hopp som ett hopp att finna en vän eller en förlåtelse. I sitt svar på enkäten »Tror vi på människan» i *Vi* 1950 skriver Dagerman:

Människans öde avgörs överallt och alltid och den ena människans betydelse för den andra är omätlig. Jag tror på solidariteten, medlidandet och kärleken som människans sista vita skjortor. Högst av alla dygder sätter jag den form av kärlek som kallas förlåtelse.⁸³

Om dikten som medvetandegörare underkändes i *Bränt barn* blir det i *Bröllopsbesvär* snarare diktandet som verksamhet, sökandet efter en i slutänden omöjlig meddelelse, som sätts i starkt tvivel. Dagerman har berättat att romanen från början var tänkt att heta *Svanesång* och just denna många gånger ogripbara eller stumma svanesång blir den tystnad som ljuder starkast i romanen.⁸⁴ För de stumma sångarna, de blinda vägvisarna återstår, sägs det i romanen, endast »en större stumhet, ett djupare mörker»⁸⁵ och denna diktens tystnad eller stumhet tar sig här flera uttryck. För den gamle sångaren »Sångarn» är den en in i det sista vidmakthållen omedvetenhet om att hans stämband inte längre förmår ljuda. För luffaren Filip, med poetambitioner, är den en tappad penna, en förlorad dikt – »Och vad finns det som är värre att tappa».⁸⁶ Och en litteraturens tystnad inför den verkliga ångesten möter också luffaren och f.d. spårvagnsföraren Ivar då han söker tröst efter det att han vid en olycka kört på och dödat Oskar Johansson.

Jag kände jag behövde nån att tala om det med. Så jag gick till litteraturcirkeln och talade om precis hur det låg till. Ta det inte så hårt, sa man, det var gubbens fel och spårvagnens fel. Ungefär fifty-fifty. Men i kväll ska vi syssla med Kafka. Jag vill att vi ska syssla med Oskar Johansson, sa jag. Oskar Johansson, undrade de, vad har han skrivit? Är det nånting? Jag märkte att det enda som fanns var det som var skrivet.⁸⁷

Där dikten överhuvudtaget intresserar sig för en vardag blir denna vardag ändå falsk och förskönad, romantiserad. Filip, som vill skriva dikter om luffarlivets frihet, kritiserar av Ivar för att ha svikit världen för en inbillad frihet.

Du äter dej mätt vid de ofrias bord och sover dej frisk under de ofrias tak. För vad? För att orka förakta de ofria. För att kunna skriva dina dikter om hur förbannat skönt det är att vara fri.

[---]

Jag skiter i erat Arkadien med ängar och stjärnor och ståndare och pistiller. Ni är inte märkvärdigare ni än andra. [...] Luffararkadien det finns inte. Det är den här jävla världen som finns och det är den du skulle ha möblerat med dina underbara möbler i stället för att smita.⁸⁸

I *Bröllopsbesvär* problematiseras skrivandet som återgivning och återlösning. Orden på papperet blir en klen tröst, såväl för den som läser dem som för den som

skriver dem. I ljuset av denna kritik mot skrivandet som kommunikation blir den insändare, skriven av en »Mångårig lösnummerköpare», som finns infogad i romantexten, snarast en metatextuell kommentar, ett rop på svar riktat från författaren till läsaren. Insändarens tematik speglar i mångt och mycket de problem kring författarskapets status vilka Dagerman var upptagen av vid denna tid. Den självvalda förnedringen eller nederlaget blir här det mörker i vilket ljuset eller vännen slutligen återfinns. Segern, heter det i insändaren, ger inget stöd och »upphöjelsen är en öken, i vilken vår själ försmäktar». Insändarens slutsats blir så ett den absurda filosofins credo: »Jag tror att frälsning är den process, varigenom vi plötsligt förmå bära, att detta livet är meningslöst, tomt, kallt och likgiltigt.»⁸⁹

Såväl i sin närmast mysteriespelslika form som i sitt innehåll anger romanen en ton av 'förnedringsmystik' med, som Ivar Harrie skrev i sin recension, »utsikt hän mot konkreta gudsföreställningar som ligger alldeles i närheten av Lars Ahlins teologi».⁹⁰ Frälsningen blir en personlig insikt, i alla avseenden omedelbar. Ljuset i livsbottens mörker tar form av den frälsning Ahlin diskuterade i essän »Reflexioner och utkast» där det att möta sin synd blir detsamma som att möta sin frälsning.⁹¹ Dagerman närmar sig här en syn på frälsningen som mycket liknar en kristet existencialistisk (i Kierkegaards spår).⁹² Friheten blir en erhållen, inte en tillkämpad frihet. Insikten blir personligt relevant snarare än socialt eller politiskt. Werner Aspenström menar att Dagermans »tjänst hos verkligheten» var en »skuldmättad avbön, en daglig ursäkt» för en stark och hemlig längtan efter försoning. Lika väl som Dagerman var tidskritiker var han också, menar Aspenström, en »oförlöst mystiker».⁹³ Valet att, som Hildur i *Bröllopsbesvär*, låta sig sjunka till botten blir en självförintelsens väg till en 'nåd bortom allt förnuft' eller ett ('Sisyfoskt') övervinnande av det egna ödet i ett accepterande av det. Den absurda filosofin och den kristna ligger här varandra nära. I sin essä »Myten om människan» skisserar Werner Aspenström förenande linjer mellan troheten mot det absurda valet och troheten mot en paradoxal Gud.⁹⁴ Aspenström menar att den absurda människan inte alls med nödvändighet är en oförsonad människa, vilket ju bl.a. Camus hävdade. Försoningen är, skriver Aspenström, endast klädd »i en ny dräkt av ord». Aspenström skriver:

Plötsligt kan vem som helst känna att världen är en alltför stor sak att bära på, att rannsaka, överblicka och komma underfund med. För att överhuvudtaget få fotfäste tvingas man acceptera vissa förhållanden och fakta, trots att man inte har tid eller förmåga att pröva dem: man väljer en position utan att kunna fullständigt motivera den. För att kunna andas drar man tillbaka en del av sina frågor, en del av sitt tvivel, och hoppas att världen inte för den skull skall störta samman. Det är med ett ord fråga om en akt av tro, en nödvändig tillit till och lydning inför något som man inte känner.⁹⁵

Det absurda valet tecknas av Aspenström som en akt varken ämnande till försoning eller fördömlse, varken avtecknande sig mot en fond av eviga syften eller evig tomhet. Aspenström menar att »det handlar om att fungera värdigt eller ovärdigt på en viss bestämd plats i en viss bestämd tid, att sakligt, ironiskt eller

patetiskt, allt efter vars och ens möjligheter, inrätta sig i den sociala verkligheten, där finna den relativa meningen med sitt liv, om man nu har den onda böjelsen att tala om en 'mening'». ⁹⁶ I Dagermans senare författarskap finns ett närmande till en sådan relativ mening eller relativ livstro. Oförsonad med verkligheten är konstnären fortfarande i så måtto att det, som Dagerman skriver, alltid är »av trots som den väsentliga konsten skapas, den som räddar människan åt livet». ⁹⁷ Det är fortfarande denna konsts uppgift att fortsätta en disharmonins dialektik, att trotsa »den död som ligger i drömmen om evig lycka», men den skall även trotsa »hopplöshetens död» och människans förtvivlan. Denna livstro är starkt besläktad med predikandet av det omöjliga, men tar form av ett *personligt* hopp inför en likgiltig världsordning. I radiospelet *Vår lilla sommar* (1951) blir denna livstro ett möjligt tredje vägval inför illusionens idyll och den alltför avslöjande medvetenhetens desillusion. ⁹⁸ Sommaren tas, i dramat, i beslag av Årstidskommissionen och Adamsson och Eva, som levt lyckligt ovetande om sitt brott, anhålls för sommarförbrytelser och bristande respekt för Naturlagen. Adamssons vädjande ord om allas, även åklagarens, oskuld möts av åklagarens bestridande av denna (alltså även sin egen) oskuld. Åklagaren säger: »Illusionen är ett brott, oskulden en sammansvärjning mot lagarna. Vilja vi rycka upp det onda med roten är det vår och samhällets plikt att ersätta illusion med desillusion.» ⁹⁹ Den anklagandes krav på insikt, som alltså går så långt som till ett förpliktigande av desillusionen, blir dock i dramat ekande tomma inför hoppets och kärlekens ord – om så dessa bara må vara en tillfällig tröst.

Det absurdas tyngdlösa språng

I samma andetag som en mening utanför eller bortanför orden tycks framstå som den enda tröst som är värd namnet, inställer sig självkritiken mot det egna otillräckliga mediet. Dikten som framställer kärleken och offret som väg till frälsning underkänns av sin författare som politiskt verktyg. I den skarpt självutlämnande och -kritiserande »Stig Dagerman, diktaren och människan» (postum) kritiseras »Stig Dagerman» för att denne fallit in i en etablerad författarexistens lik den Stig Dagerman varnade för i »Diktaren och samvetet». I denna skiss kritiseras »Stig Dagerman» för att denne drivits av »fruktan för att skada en litterär prestige» och »fruktan för att mista inkomster». Dagerman skriver om »Dagerman» att

Hans dröm har de senaste åren knappast varit att modigast säga sin mening, att hänsynslösast trotsa konventionerna, att vara stötesten och föregelseklippa. I förhoppningen om att det är möjligt att sälja blommor på barriaderna och bli bestseller på lätt polerade sanningar har han utfört skickliga kompromisser, inte så mycket med sitt samvete som med sitt mod och sin smak.¹⁰⁰

Men såväl det politiska ställningstagandet, det hänsynslösa illusionsdödandet, att föra talan för det omöjliga, som det krossande av jaget och den längtan efter en

försoning, en grund som avtecknar sig i det senare författarskapet, tycks leda till ett språng in i det absurda, i ett omfamnande av paradoxen. Den sanna medvetenheten om det egna jagets plats och position blir i båda fallen en väg till frälsning och båda handlingsätten blir den absurde hjälten.

Inte minst blir detta tydligt i det efterlämnade prosafragmentet »Tusen år hos Gud» där även Gud framstår som en sådan »absurd hjälte». Gud upphäver tyngd-lagen i Newtons hus och begär därmed »det gudomliga brottet» vars art är »ett fåfängt försök att ersätta Lagen med Undret». ¹⁰¹ Undret är, heter det i texten, ett undantag och detta undantag utförs av det heliga undantaget – Gud, vars lyte är undret. Men Newton, levande innanför Lagarna, ser inte »det absurdas gränslösa skönhet» som den framstår i detta under, ser inte skönheten i det brott som övergår lagens förstånd och som av de fåvitska kallas under, men som inte rubbar någonting »i Ordningen». ¹⁰² Den disharmoni som diskuteras i texten blir den disharmoni som finns immanent i förhållandet mellan skaparen och hans skapelse. Newton säger till Gud:

Skapelsen och Skaparen – båda lida vi av längtan efter varandra, men denna längtan skall aldrig uppfyllas. Sannerligen säger jag Eder: Det hade varit bättre att skapa ett bristfälligt universum, i vilket Ni hade kunnat inträda genom någon hemlig spricka såsom en av oss, än denna skapelse som för evigt utestänger skaparen. Jag säger Eder också: Endast innanför lagarna finns frid. ¹⁰³

Guds enda sätt att närma sig människan, genom undret, ökar i själva verket, säger Newton, distansen mellan Gud och människa. »Undret sårar de blasfemiska och får de troende att hoppas förgäves, men världens hjärta, Sire, lämnar det oberört». ¹⁰⁴ Newton, som lever innanför lagarna, känner och låter Gud känna »den största mänskliga smärtan, som består i insikten om kärlekens omöjlighet». ¹⁰⁵ Men Newton besegras även han av undret, av det absurda (tyngdlösa) språnget och blir, efter sin död, liggande stilla en meter ovanför marken.

Den levande tystnaden

På samma sätt som undret är utestängt ur lagarnas hus är trösten nu utestängd ur skrivandet. Skaparen är avskild från sin skapelse och söker förgäves inträde i den. När Dagerman nu, i början av femtiotalet, talar om sitt författarskap är det inte så mycket som ett politiskt medel utan, som vi sett tidigare, som en bro avsedd att bryta en egen isolering. Han säger sig bl.a. vilja »bryta min egen isolering genom en bro vars ena fäste finns hos mig själv. Det andra hos de människor, i vilkas närhet jag vill söka tröst». ¹⁰⁶ Men även i författarskapet som isoleringsbrytare ligger en konflikt eller vad Dagerman kallar ett »bittert faktum»: »jag tigger om försoning och gemenskap men allt jag skall få är estetisk värdering». ¹⁰⁷ På samma sätt som formen tilläts dominera debatten kring poesidebuten 1945 dominerar den även recensionerna av de senare verken. Misslyckande eller inte misslyckande visar

sig fortfarande avgöras av lättbegriplighet och framställningssätt, medan reaktionerna på innehållet lämnas därhän.

Sökandet efter tröst, efter bekräftelse på att världens hjärta inte är oberört, kom till starkast uttryck i artikeln »Vårt behov av tröst är omättligt», vilken trycktes i *Husmodern*, nr 13, 1952. Artikeln var svaret på tidningens begäran om »något om levnadskonst», men formade sig snarare till en uppgiven bekännelse och bön än ett erfarenhetens råd. Dagerman skriver bl.a.:

Jag kan fylla alla mina vita papper med de skönaste kombinationer av ord som tänds i min hjärna. Eftersom jag längtar efter bekräftelse på att mitt liv inte är meningslöst och att jag inte är ensam på jorden samlar jag orden till en bok och skänker den åt världen. Världen ger mig i gengäld pengar och berömmelse och tystnad. Men vad bryr jag mig om pengar och vad bryr jag mig om att jag bidrar till litteraturens förkovran – jag bryr mig endast om det jag aldrig får: bekräftelse på att mina ord rört vid världens hjärta.¹⁰⁸

Dikten blir, som vi sett i *Bröllopsbesvär*, en dålig tröstare och ett opålitligt instrument. I en recension av en uppsättning av Viktoria Benedictssons »Den bergtagna» skriver Dagerman: »Dikt är en kompromiss med livet och ett symptom på konfliktens ytlighet. Den verkliga bergtagenhetens konflikt löses inte med dikt utan med död, vansinne eller tystnad».¹⁰⁹ Till slut blir också tystnaden den kraftfullaste signalen. Dagerman skriver: »Min makt blir gränslös den dag jag endast har min tystnad att försvara min okränkbarhet med, ty på den levande tystnaden biter inga yxor.»¹¹⁰ Diktens möjlighet att förmedla denna tystnad är försumbar. Upplevelsen tar form av epifani, av *personligt* upplevt insiktsögonblick, inför vars förmedlande språket står valhänt. Förintelsen till det nya livet måste vara *upplevd*, inte läst. I en av de sista dikter Stig Dagerman skriver heter det:¹¹¹

På kvällen går man sönder, syster lilla.
När man går sönder faller blommor ut.
När man ger blommor gör man inte illa.
När man går sönder blir man gud till slut.

Noter

¹ Stig Dagerman, »Bröllopsbesvär och andra», *Morgon-Tidningen*, 19.11.1950. Omtryckt i *Essäer och andra texter*, Samlade skrifter nr 11, Stockholm, 1983, ss. 25–30. Citat s. 26ff.

² I en recension av William Faulkners *Ljus i augusti* skriver Stig Dagerman: »Först när ett stilgrepp överträffar alla andra i meddelelseeffektivitet, först när *en* verklighet, därmed ingenting sagt om alla andra verkligheter, med tillhjälp av *en* teknik låter sig avlockas största procentsatsen möjligheter är *det* stilgreppet, *den* tekniken de enda tänkbara för en verklig konstnär». – »De tidigt dödsdömda», *Arbetaren*, 10.3.1945. Omtryckt i *Essäer och andra texter*, ss. 120–126. Citat s. 126.

³ *40-tal*, nr 4, 1945.

⁴ Tom Karlsson vill i sin omfattande uppsats »Vägvisare in i natten. Stig Dagermans litterära projekt», *Meddelanden nr 21*, Åbo Akademi, Litteraturvetenskapliga institutionen, 1994, dela in Stig Dagermans författarskap i tre perioder: manifestens period – då det Dagerman ville åstadkomma med sin diktning tog form och manifesterades, problematiseringens period – då de till utgångspunkt formulerade teserna kritiserades samt förkastandets period – då Dagerman slutligen ansåg sitt projekt misslyckat och hopplöst (Karlsson, s. 11). Jag vill inte se en sådan skarp avgränsning i texterna utan menar snarare att det egna författarskapet och skrivandet som sådant hela tiden sattes under kritisk granskning. Jag vill heller inte se en sådan hopplöshet och ett sådant misslyckande vad gäller det egna skrivandet som Karlsson skisserar. Där Karlsson ser en konflikt i Dagermans författarskap mellan dikten som personlig verklighetsflykt och budskapet till läsaren om att all flykt är meningslös och förkastlig (a.a., s. 49) ser jag snarare »flykten» till skapandet som ett »absurt spräng», som en form för användandet av sig själv som exempel, vilken sedan får ge vika för ett »teologiskt» men lika-ledes »absurt» spräng där det allmänmänskliga blir exempel.

⁵ Här tillåter jag mig en längre exkurs, då denna debatt delvis torde ha utgjort grunden för Dagermans programessä »Diktaren och samvetet» (se nedan). Debatten utspelar sig på *Aftontidningen*:s insändarsida »Rakt på sak». Den tar sin början 9.6.1945 då Åke Lindquist under rubriken »'40-tal' under stark kritik» kritiserar tidskriften *40-tal* och dess publicerande av obegriplig lyrik, vilket han exemplifierar med Christian Morgensterns »Fiskens aftonsång» och Dagermans »Rättan i gropen», vilken Lindquist kallar ett »monstrum». Lindquist skriver: »Om det är meningen att tidskriften skall visa den nya utvecklingen inom lyriken, så är det fara värt, att det blir omöjligt att popularisera dikten bland de breda folklagen. Eller tror författaren till dikten 'Rättan i gropen', att en enkel arbetare förstår detta alster, som under-tecknad närmast vill framföra under rubriken, dadaism, för det är väl författarens önskan, att hans dikter skall läsas av så många som möjligt och icke av en liten klick analyseexperter eller hur?». Några dagar senare, 13.6.1945, får Lindquist medhåll av signaturen »Aramis» som under rubriken »Kritiken mot 40-tal» skriver: »Undertecknad, som är köpare av denna experimenttidskrift (man måste ju vara 'modernist', åtminstone i så mätto att man håller sig à jour med litteraturens dekadensfenomen), har läst den av eder äsyftade dikten 'Rättan i gropen', ävenså 'Fiskens aftonsång' och anser att tiden borde vara mogen även för en enkel läsare – låt vara kroppsarbetare och utan några anspråk på att försöka axla litteraturkritikerns mantel – att säga några ord om detta slag av lyrik, som vegeterar bland själens avskrädeshögar och finner sin näring i att liksom dären tära på sina egna ekskrementer». Sign. »Aramis» vill, med hänvisning till Tegnér, mena att dikterna visar ett försök att med dunkelhet skylta sin oför-måga. Samma dag träder signaturen »F. G., snickare» in till Stig Dagermans försvar under rubriken »Kritik mot kritik av 40-tal». F. G. skriver: »Det är inte alltid diktarens uppgift att bli förstadd av så många som möjligt. I främsta rummet måste han vara sig själv, omutlig, utan att snekla på ära eller materiella vinster, i sista hand får han tänka på billigt bifall. [...] Skall arbetarnas befrielseverk bli verklighet genom arbetarna själva måste också den enkla arbetaren försöka 'förstå', utan att kalla en annan för dadaist därför att han själv är tankelät. I 40-tal har jag också läst den dikt L. angriper. Jag finner den utmärkt, framfödd som den tycks vara ur en föreställningsvärld som en enkel arbetare egentligen skulle röra sig i men kanske är alltför förborgerligad för att leva i. Men den som enligt tidens lösen föredrar trygghet framför

frihet förstår naturligtvis bättre den oljetrycksmässiga stil som utmärker vissa rimmande hovnarrar och patriotiska rimsmeder. [...] 'Rättan i gropen' är besjälad av en kuslig, nästan atavistisk förbundenhet med det reala livet, med jord och arbetare, en besjälad skildring av de enklaste väsen, maskarna och den för sitt liv kämpande rättan. Den är fylld av poesi: Dof-tande hö, sjungande telefontrådar, har en egen rytm och en känslig sensibilitet. Kanske dess författare är ett framtidslofte inom svensk litteratur.» Stig Dagerman svarar den 15.6.1945. Under rubriken »Dadaismen i 40-tal» (och signaturen »Stig Dagerman», vilket möjligen kan vara ett tryckfel) definierar han begreppet dadaism samt ger en kortfattad biografi över Christian Morgenstern. Den 19.6.1945 återkom såväl signaturen »Aramis» som Åke Lindquist, den senare med en ironisk ursäkt för att han endast hade vanlig folkskola. Stig Carlson trädde in till Stig Dagermans försvar under rubriken »Debatten om 40-tal», 21.6.1945, och dagen efter, 22.6.1945, återkom signaturen »F. G., snickare» med hård kritik mot »Aramis» och Lindquist. Den 25.6.1945 kom »Aramis» med en »Slutreplik om 40-tal» där denne sade sig endast vilja fastslå »att den moderna lyriken förlorar kontakten med sin publik i samma mån den styckar och isolerar sig, eller ger sig ut på sällsamma djupvattensdykningar utan att embarkera läsaren». Detta var, menade »Aramis», ingenting för arbetarklassen. (Denna insändares kritiska ord om »sällsamma djupvattensdykningar» torde, med största sannolikhet, ligga till grund för Dagermans ord, lagda i den anonyma läsarens mun, i essän »Diktaren och samvetet». Läsarrösten säger där: »Ni är en humbug, min herre. Hur skulle man annars förklara att jag inte förstår vad ni skriver. Ni liknar för resten en undervattensbåt som kilar omkring nere på havsbotten och rotar i vegetationen. Dessvärre har ni glömt att ta läsaren, d.v.s. mej, med er och givetvis känner jag mej kränkt över en dylik behandling. Ni måste dock förstå att jag kräver att få vara ombord på varje ubåt som lämnar Strömmen, varje tåg som utgår från Centralen och varenda spårvagn som startar från Slussen. Alla ubåtar, järnvägståg och spårvagnar som jag inte har möjlighet att komma med på måste jag givetvis utdöma som mindervärdiga. De bör blockeras av alla rättänkande människor, d.v.s. alla som i likhet med mej saknar möjlighet att embarkera dem. Först när så har skett kan jag med lugnt samvete kliva ombord på den farkost som varit nog vänlig att vänta på mej». – Stig Dagerman, »Diktaren och samvetet», 40-tal, nr 6, 1945. Omtryckt i *Essäer och andra texter*, ss. 190–198. Citat s. 192f.) Den 27.6.1945 kom signaturen »A.J.» med ett mycket kort »Inlägg om 40-tal» där denne sade sig ha följt debatten och läst den diskuterade dikten, men »inte kunnat få någon reda i vad denna dikt innebär». Debatten kom så till sitt slut med Stig Carlsons inlägg »Replik till slutreplik om 40-tal», 28.6.1945, där Carlson skrev: »Litteraturen kan, lika litet som andra kulturella manifestationer, rätta sig efter fromma önskemål. Den kommer att gå sin väg oberörd av skallet från de förstående. Där inte viljan att se förefinns, där är loppet ute. Det finns en snobbism i det 'enkla', ett vulgärt proletär- och 'jag-har-bara-folkskolebildnings'-komplex som är mycket farligare än den moderna poesins förmenta obegriplighet.»

⁶ Stig Dagerman, »Diktaren och samvetet», *Essäer och andra texter*, ss. 190–198.

⁷ *Ibid.*, s. 193.

⁸ *Ibid.*, s. 195–197. – Per-Erik Ljung noterar i sin artikel »Politiskt engagemang och litterärt universum. Några synpunkter på Stig Dagermans poetik», *TFL*, nr 3, 1990, s. 31–40, att denna fras återfinns i en av de allra mest populära danska sabotageromanerna, *De röda ängarna*, som skrevs och publicerades i Sverige 1945 av en dansk motståndskämpe i landsflykt, Ole Juul» (s. 34). Ljung visar vidare i sin artikel hur Dagermans poetik kom till uttryck i reportagen från efterkrigs-Tyskland, i *Tysk höst* (1947), och hur erfarenheterna från denna resa avsatte spår i den, vid samma tid skrivna, novellsamlingen *Nattens lekar*.

⁹ *Ibid.*, s. 198.

¹⁰ Stig Dagerman, »Ett barns memoarer», *All världens berättare*, nr 3, 1948. Omtryckt i *Essäer och andra texter*, s. 11–20. Citat s. 19.

¹¹ *Ibid.*, s. 20. – Se även Karlsson, a.a., s. 3f.

¹² Karlsson menar att det hos Dagerman »fanns en djup konflikt mellan det individuella behovet av att med diktens hjälp undersöka de egna djupen och de sociala kraven att som anarkist använda dikten i den sociala kampens tjänst» (s. 13). Det blev, menar Karlsson, en »konflikt mellan estetik och revolt» (s. 13). Jag tror snarare att konflikten bestod i finandet

av en form för att sätta själva undersökningen i den mänskliga frihetskampens tjänst.

¹³ Stig Dagerman, »Fä fång flykt», recension av Lilliam Smiths *Sällsam frukt*, *BLM*, nr 10, 1945. Omtryckt i *Essäer och andra texter*, s. 140–144. Citat s. 140f.

¹⁴ *Ibid.*, s. 141.

¹⁵ Det dialektikbegrepp som här används för att karakterisera rörelsen syftande mot människans medvetandegörande är snarast det som återfinns hos Kierkegaard, d.v.s. en 'blandning' av en sokratisk samtalskonst och en framåtdrivande kraft, besläktad med en hegelisk förståelse av begreppet. Se Lars Bejerholm, *Meddelelsens dialektik. Studier i Søren Kierkegaards teorier om språk, kommunikation och pseudonymitet*, Diss. Lund, 1962. s. 17.

¹⁶ Stig Dagerman, *Ormen*, Samlade skrifter nr 1, Stockholm, 1981, s. 5.

¹⁷ Stig Dagerman, »Strövtåg i Klara», *Arbetaren*, 24.12.1952. Omtryckt i *Essäer och andra texter*, s. 38–43. Citat s. 40.

¹⁸ »Är det något som talar för att det verkligen finns ett litterärt 40-tal, så skulle det väl vara ett program som detta.» – Lennart Göthberg, »På väg mot en ny klassicism?», *BLM*, nr 6, 1946. Omtryckt i *Kritiskt 40-tal*, Karl Vennberg och Werner Aspenström (red.), Stockholm, 1948, ss. 165–188. Citat s. 183.

¹⁹ *Ormen*, s. 229.

²⁰ *Ibid.*, s. 230.

²¹ Bilden av staten som tvingande institution var en syndikalismens bild, hos Dagerman kanske främst inspirerad av Albert Jensen, chefredaktör för tidningen *Arbetaren* under åren 1928–1950. Jensen var den person som Dagerman själv sade betytt mest för honom. (Stig Dagerman, svar på enkäten »Vilken gestalt under 1900-talet har betytt mest för mänskligheten och för er?», *Dagens Nyheter*, 24.12.1949. Omtryckt i *Essäer och andra texter*, s. 247). I sin bok *Socialiseringen* (1920) beskriver Jensen staten som en »inkarnation av tvång och våld [...] frihetens negation» (Albert Jensen, *Socialiseringen*, Stockholm, 1920, s. 169ff. Se även Karin Palmkvist, *Diktaren i verkligheten. Journalisten Stig Dagerman*, Diss. Stockholm, 1989, s. 30). I en anarkosyndikalistisk statssyn var det, som Dagerman skriver, tyngden från den politiska överbyggnaden som fick individen att vackla (Stig Dagerman, »Min synpunkt på anarkismen», *40-tal*, nr 2, 1946. Omtryckt i *Essäer och andra texter*, s. 203).

²² *Ormen*, s. 182.

²³ Se Hans Sandbergs kommentarer till *Ormen*, s. 239.

²⁴ Stig Dagerman, baksidestext till originalutgåvan av *Ormen*, Stockholm, 1945.

²⁵ *Ormen*, s. 228.

²⁶ *Ibid.*, s. 231.

²⁷ *Ibid.*, s. 231f. – Dagermans kritik av den nyvitalistiska skolan kom även till uttryck i hans roll som litteraturkritiker. Se exempelvis recensionen av Märten Edlunds *Tag vad du vill ha...* där Dagerman skriver: »På baksidan av 'Tag vad du vill ha...' heter det också mycket riktigt rekommenderande, att Edlund 'tillhör den unga författargeneration för vilken den amerikanska prosan är stilmönstret'. Tyvärr har det gått så långt, att den frasen inte är rekommenderande längre. När den amerikanska prosan blir stilmönster för unga författare till den grad, att de inte vågar plocka ur kalkerpapperet en enda gång av rädsla för att det skall smyga sig in i lyrismer eller till och med en smula psykologi i välskrivningsövningen blir man ledsen och önskar, att 'den unga författargenerationen' så småningom fick reda på, att skalet på hårdkokta ägg är lika lätt att plocka av som på andra». – Stig Dagerman, »Katalog över odygder», *Arbetaren*, 17.11.1944. Omtryckt i *Essäer och andra texter*, ss. 118–120. Citat s. 119f.

²⁸ Lennart Göthberg, »Fyrtiotalistiska vittnesmål», *40-tal*, julnumret 1944, ss. 33–40. För en detaljerad redogörelse för debatten mellan en intellektualistisk och antiintellektualistisk »skola» i fyrtiotalslitteraturen se Carin Röjdalen, »Men jag ville hjälpa». *Studier i Lars Ahlins 1940-talsnovellistik*, Diss. Göteborg, 1997, särskilt ss. 22–39.

²⁹ Lennart Göthberg, »På väg mot en ny klassicism?», *Kritiskt 40-tal*, s. 188.

³⁰ Artur Lundkvist, »Pessimismen i den nya litteraturen», *40-tal*, nr 9–10, 1946. Svaren på Lundkvists essä publicerades i *40-tal*, nr 1, 1947 under rubriken »Pessimismen och Lundkvist. En enkät».

³¹ Lundkvist, a.a., s. 367.

³² Ibid., s. 367.

³³ Stig Dagerman, »Beredskapen överskattad?», *40-tal*, nr 1, 1947. Omtryckt i *Essäer och andra texter*, s. 241f. Citat s. 242.

³⁴ I sin syn på pessimismen som kritisk metod var Dagerman även inspirerad av Arthur Koestler som i sin bok *Yogin och kommissarien och andra essäer*, Stockholm, 1946, hade dragit upp riktlinjerna för ett »pessimisternas broderskap». I en kort intervju i *Aftontidningen*:s spalt »På promenaden» den 6.12.1945 säger Dagerman: »För övrigt är väl pessimismen den enda anständiga livsåskådning man kan bestå sig med. Det vill säga inte den negativa pessimismen, utan den som Koestler har, lidelsefullt kritisk». Se även *Dagens Nyheter* 2.4.19 där Dagerman under rubriken »Mordet på Europa» recenserar Koestlers *The Age of Longing*. Recensionen finns omtryckt i *Essäer och andra texter*, ss. 166–171.

³⁵ Karl Vennbergs essä »Den moderna pessimismen och dess vedersakare» publicerades i *40-tal*, nr 1, 1946. Omtryckt i *Kritiskt 40-tal*, ss. 226–241.

³⁶ Folke Fridell, »Kritisk vakenhet eller pessimism?», *40-tal*, nr 1, 1947, s. 6f.

³⁷ Stig Dagerman, »Pessimism – mod eller mode?», *Vz*, nr 16, 1946. Omtryckt i *Essäer och andra texter*, ss. 237–239. Citat s. 238.

³⁸ Ibid., s. 238.

³⁹ Stig Dagerman, »Diktens uppgift att visa frihetens mening», *Folket i Bild*, nr 24, 1947. Omtryckt i *Essäer och andra texter*, s. 204–206. Citat s. 206.

⁴⁰ Ibid., s. 206.

⁴¹ »Min synpunkt på anarkismen», s. 204.

⁴² Ibid., s. 204.

⁴³ Ibid., s. 203–204.

⁴⁴ Folke Fridell, »Arbetarna och proletärdikten», *Folket i Bild*, nr 20, 1947, ss. 13 samt 32–34. Artikeln genererade en debatt med deltagande av Gustav Hedenvind-Eriksson (nr 21), Jan Fridegård, Albin Lind, Ivar Lo-Johansson (nr 22), Gunnar Hirdman och Stig Dagerman (nr 24), vars debattinlägg var artikeln »Diktens uppgift att visa frihetens mening» (se ovan not 34).

⁴⁵ Ibid., s. 13.

⁴⁶ Ibid., s. 32–34.

⁴⁷ Stig Dagerman, »Diktens uppgift att visa frihetens mening», s. 205.

⁴⁸ Ibid., s. 205.

⁴⁹ Stig Dagerman, »Hederlig pessimism», recension av Karl Vennbergs *Tideräkning*, *Aftontidningen*, 9.11.1945. Omtryckt i *Essäer och andra texter*, ss. 131–135. Citat s. 131.

⁵⁰ Ibid., s. 131.

⁵¹ Sune Stigsjö, »Jag mötte den dödsdömda på Drottninggatan!» – intervju med Stig Dagerman», *Husmodern*, nr 35, 1947, ss. 19 samt 28–30. Citat s. 29.

⁵² Hans Sandberg har diskuterat gestalten Wilson som en symbol för fascismen och därmed för allt det som syndikalismen avskydde. Sandberg menar att Dagerman, i beskrivningen av denna karaktär, var inspirerad av Ingjald Nissens bok om nazismen som psykologiskt problem, *Psykopaternas diktatur*, vilken gavs ut i Sverige under 1945. Se Hans Sandberg, *Den politiske Stig Dagerman. Tre studier*, Stockholm, 1979, s. 67ff.

⁵³ *Ormen*, s. 230.

⁵⁴ Stig Dagerman, *De dömdas ö*, Samlade skrifter nr 2, Stockholm, 1981, s. 211.

⁵⁵ Ibid., s. 262. – Dagerman var mycket inspirerad av Lars Ahlin, vilket bl.a. Olof Lagercrantz vittnat om i sin bok *Stig Dagerman*, Stockholm, 1991, s. 116 (orig. 1958). (Se även not 91 nedan.) Ahlin hade i sin essä »Om ordkonstens kris» talat om hur författaren måste »göra sin kunskap om sig själv och sin tid produktiv» och hur denne i stället för att utnyttja konsten för självrealisation och verklighetsförvandling skulle nyttja uttrycksmedlen till identifikation och verklighetsgestaltning. Författaren skulle vara *creator* endast i estetisk mening, den roll som räknades var den som *identifier* eller *förebudjare*. Se Lars Ahlin, »Om ordkonstens kris», *40-tal*, nr 1, 1945. Omtryckt i *Kritiskt 40-tal*, ss. 9–14. För en diskussion kring relationen Dagerman-Ahlin och (bl.a.) identifierrollen se Claes Ahlund, »Förklaringsögonblickets förvandlingar. Om Dagermans transformation av en ahlinisk epifanimodell».

Tidskrift för litteraturvetenskap, nr 1, 1998, ss. 25–44.

⁵⁶ Hans Sandberg diskuterar *De dömdas ö* som politisk roman. Sandberg skriver bl.a.: »Vi har noterat hur för syndikalismen *handlingens* betydelse var en självklarhet. Den direkta aktionens metod var helt enkelt det konkreta uttrycket för tanken att arbetarklassens frigörelse måste vara dess eget verk. Syndikalisterna ville inte vänta på historien, förklarade de, de ville *göra* historia.» (Sandberg, a.a., s. 103)

⁵⁷ Stig Carlson, »Den unga svenska prosan 1946», *Clarté*, nr 1, 1947, s. 8–13.

⁵⁸ *De dömdas ö*, s. 261.

⁵⁹ Georges Perilleux menar att en huvudskillnad mellan Stig Dagermans och Albert Camus skildringar av det absurda valet är att det hos Dagerman är friheten som möjliggör revolten, medan det hos Camus är revolten som gör människan fri. Georges Perilleux, *Stig Dagerman et l'existentialisme*, Liège, 1982, s. 166.

⁶⁰ *De dömdas ö*, s. 213.

⁶¹ *Ibid.*, s. 257 resp. 266.

⁶² *Ibid.*, s. 283–284.

⁶³ Albert Camus, *Myten om Sisyfos*, Stockholm, 1987, s. 92f. (orig. *Le mythe de Sisyphe*, Paris, 1942. Första svenska utgåva 1947.) – Huruvida ett mer eller mindre *direkt* inflytande från Camus föreligger är svårt att säga. (Se vidare Thure Stenström, *Existentialismen i Sverige. Mottagande och inflytande 1900–1950*, Stockholm, 1984, särsk. s. 268). Dagerman själv talar om Camus som en stor diktare i en intervju med Helge Åkerhielm, »Kan ängesten hjälpa oss?», *Idun*, nr 21, 1947 och han satt även med i redaktionen för *40-tal* då Camus' »Sisyfosmyten» publicerades där, i nr 8, 1946.

⁶⁴ Karl Vennberg, »Den moderna pessimismen och dess vedersakare», *Kritiskt 40-tal*, s. 241.

⁶⁵ Stig Carlson, »Konfrontationer med ett minne», *Studiekamraten*, nr 9–10, 1964, s. 182–184. Citat s. 183.

⁶⁶ Karin Palmkvist, a.a., s. 148ff.

⁶⁷ Stig Dagerman, *Tysk höst*, Samlade skrifter nr 3, Stockholm, 1981, s. 145.

⁶⁸ *Ibid.*, s. 133.

⁶⁹ Se vidare Gösta Werner, *De grymma skuggorna. En studie i Stig Dagermans författarskap och dess relationer till filmen som medium*, Stockholm, 1986, s. 85.

⁷⁰ Stig Dagerman, »Bröllopsbesvär och andra», *Essäer och andra texter*, s. 25ff.

⁷¹ Werner Aspenström, »Diktaren och döden», *Vi*, nr 3, 1955. Omtryckt i *40-talsförfattare*, Lars-Olof Franzen (red.), Stockholm, 1965, ss. 172–175. Citat s. 172.

⁷² För en analys av »Vår nattliga badort» som en tolkning av Sisyfosmyten, se Karlsson, a.a., s. 46f.

⁷³ »Tornet och källan», *Nattens lekar*, Samlade skrifter nr 4, Stockholm, 1981, s. 182.

⁷⁴ »Vår nattliga badort», *Nattens lekar*, s. 257f.

⁷⁵ Stig Dagerman, *Bränt barn*, Samlade skrifter nr 5, Stockholm, 1982, s. 19.

⁷⁶ *Ibid.*, s. 98.

⁷⁷ *Ibid.*, s. 29.

⁷⁸ Stig Dagerman, »Entréreplik», *Prisma*, nr 2, 1948. Omtryckt i *Teater 1*, Samlade skrifter nr 6, Stockholm, 1982, s. 382.

⁷⁹ »Bröllopsbesvär och andra», *Essäer och andra texter*, s. 30.

⁸⁰ Stig Dagerman, *Bröllopsbesvär*, Samlade skrifter nr 8, Stockholm, 1982, s. 63.

⁸¹ Stig Dagerman, »Den yttersta dagen», *Teater 2*, Samlade skrifter nr 7, Stockholm 1982, s. 274.

⁸² Stig Dagerman, kommentar till »Den yttersta dagen», *Röster i radio*, nr 39, 1952. Omtryckt i *Teater 2*, s. 339.

⁸³ Stig Dagerman, »Tror vi på människan?», *Vi*, nr 3, 1950. Omtryckt i *Essäer och andra texter*, s. 248.

⁸⁴ »Bröllopsbesvär och andra», *Essäer och texter*, s. 29.

⁸⁵ *Bröllopsbesvär*, s. 189f.

⁸⁶ *Ibid.*, s. 34.

⁸⁷ *Ibid.*, s. 198.

⁸⁸ Ibid., s. 195f. – I skildringen av luffarna finns dold en polemik mot Harry Martinson och dennes skildringar av luffaren Bolle. I essän »Bröllopsbesvär och andra» skriver Dagerman om luffarepisodernas tillkomstshistoria: »Jag såg alla barndomens luffare från 1925 till 1934. Och apropå luffare: det var andra luffare än Martinsons Bolle jag såg» (Stig Dagerman, »Bröllopsbesvär och andra», *Essäer och andra texter*, s. 29). Här skall kortfattat nämnas att även Harry Martinson hade figurerat i pessimismdebatten som en själsfrände till Artur Lundkvist. Martinson hade bl.a. gått till hård kritik mot Jean-Paul Sartre och den existencialistiska filosofin i en artikel betitlad »Övergivenhetens lära» i *Aftontidningen*, 5.II.1946. Det Sartre inte hade insett, menade Martinson, var att »varje mänska måste bära sin största hopplöshet tyst inom sig själv till dess den löses upp i sin motsats, blir frid». Existentialismen var »en ny sorts jesuitism med ångesten som drivmedel och det tomma intet som fond, och Sartre, dess profet, är en ateismens Loyola». Martinson menade att människan var »skyldig sig själv glädjen, inte ångesten eller sorgen». För Martinsons och Lundkvists gemensamma roll i pessimismdebatten se även sign. »Leng» (Lennart Göthberg), »Nordens författare skrattade ut fyrtyotalisterna. Nytt kapitel i Lasternas bok: Nerman skyllde på alkoholism», *Stockholms-Tidningen*, 26.II.1946 samt debatt mellan Göthberg och Lundkvist under rubriken »Polemik om pessimister» i *Stockholms-Tidningen*, 27.II.1946.

⁸⁹ *Bröllopsbesvär*, s. 233.

⁹⁰ Ivar Harrie, »Bröllop på landet», *Expressen*, 5.II.1949, s. 4.

⁹¹ Lars Ahlin, »Reflexioner och utkast», *40-tal*, nr 10, 1945. Omtryckt i *Kritiskt 40-tal*, ss. 15–32. Citat s. 28. Stig Dagerman har själv vittnat om sin beundran för Lars Ahlin. I den självbiografiska essän »Strövtåg i Klara», skriven 1952, berättar han om möten med Lars Ahlin i vad Dagerman kallar »Täbbs' år» och om hur denne ställde honom »inför omutliga sociala och religiösa realiteter» (Stig Dagerman, »Strövtåg i Klara», *Arbetaren*, 24.II.1952. Omtryckt i *Essäer och andra texter*, ss. 38–43. Citat s. 39).

⁹² Se även Bengt Tomson, »Gammalt tema i ny dräkt», recension av *Bröllopsbesvär*, *Svenska Morgonbladet*, 17.II.1949.

⁹³ Werner Aspenström, »Diktaren och döden», s. 175.

⁹⁴ Werner Aspenström, »Myten om människan», *40-tal*, nr 4, 1947, årg. 4.

⁹⁵ Ibid., s. 173.

⁹⁶ Ibid., s. 175.

⁹⁷ Stig Dagerman, »Inför det nya året», *Arbetaren*, 30.II.1950. Omtryckt i *Essäer och andra texter*, s. 249f.

⁹⁸ Se även Karlsson, a.a., s. 68.

⁹⁹ Stig Dagerman, »Vår lilla sommar», *Teater 2*, s. 146.

¹⁰⁰ Stig Dagerman, »Stig Dagerman, diktaren och människan». Första gången tryckt i Olof Lagercrantz' bok *Stig Dagerman*. Omtryckt i *Essäer och andra texter*, ss. 43–46. Citat s. 44.

¹⁰¹ Stig Dagerman, »Tusen år hos Gud», *Dikter, noveller, prosafragment*, Samlade skrifter nr 10, Stockholm, 1983, s. 267.

¹⁰² Ibid., s. 271.

¹⁰³ Ibid., s. 270.

¹⁰⁴ Ibid., s. 271.

¹⁰⁵ Ibid., s. 277. Se även Kai Henmark, »Gud och Stig Dagerman», *Vår lösen*, årg. 47, 1956, s. 221–230.

¹⁰⁶ Stig Dagerman, »Bröllopsbesvär och andra», *Essäer och andra texter*, s. 26f.

¹⁰⁷ Ibid., s. 30.

¹⁰⁸ Stig Dagerman, »Vårt behov av tröst är omätligt», *Husmodern*, nr 13, 1952. Omtryckt i *Essäer och andra texter*, ss. 31–36. Citat s. 33.

¹⁰⁹ Stig Dagerman, recension av »Den bergtagna», *Teater 2*, s. 345f.

¹¹⁰ »Vårt behov av tröst är omätligt», *Essäer och andra texter*, s. 36.

¹¹¹ Dikten hämtad ur Ragnar Svanström, *Stig Dagerman. Några minnesbilder*, Stockholm, 1954, s. 14.

Lars Burman

Moraltraktat på avvägar

Petrarcas och Arvidus Olai Scheningensis *Speculum morale*

Böcker har som bekant sina öden, men till skillnad från många svenska sommarstugor gör de sällan anspråk på att vara samma byggnad även efter att tak, väggar och golv bytts ut. Ett sådant sommarstugeöde drabbade emellertid en av västvärldens moralfilosofiska klassiker – Petrarca *De remediis utriusque fortunæ* – när traktaten »översattes» av Linköpingsläraren Arvidus Olai Scheningensis år 1641. Verkets väg genom Europa är receptionshistoriskt fascinerande, och i det följande undersöks produktions- och konsumtionsomständigheterna. Jag vill med detta belysa den process ett litterärt verk kan utsättas för när verket förflyttas från en historisk situation till en annan. Ett väsentligt moment i genomgången är att kort undersöka hur stoff, stil och form fungerar i relation till avnämarnas behov och önskemål.

Petrarca avslutade sin *De remediis utriusque fortunæ* (Om botemedlen mot lycka och olycka) 1366, och hade därmed skapat ett verk som minst lika mycket som *II Canzoniere* skulle befästa hans rykte. Denna encyklopediska moraltraktat har kallats för den mogna Petrarca mest betydande gärning. Verket upplevde i sin latinska originalform inte mindre än 28 editioner mellan 1474 och 1756 och har dessutom översatts till mer än 50 språk.¹ Till formen är Petrarca moralfilosofiska huvudverk uppdelat i två samlingar dialoger. I den första diskuterar Förnuftet (*Ratio*) och Glädjen (*Gaudium*) olika mänskliga lyckotillstånd, och i den senare granskas i dialoger mellan Förnuftet och Smärtan (*Dolor*) de olyckor som kan drabba människan. Lyckans oberäknlighet är verkets grundtema och Glädjens tillfredsställelse över exempelvis kvinnors skönhet, en adlig härkomst, böckers myckenhet och en lycklig seglats mals strax ner med förnuftsargument. I verkets andra del söker Förnuftet ge tröst vid motgångar som sjukdom, död och röveri. Här finns till och med trösteord när hustrun är otrogen och eleverna oläroaktiga. I sin filosofiska grundhållning har *De remediis* starka inslag av stoicism. Med förnuftets hjälp skall de lidelser och affekter som plågar människan betvingas och sinneslugn uppnås. Det eftersträvade inre lugnet förutsätter emellertid rätt förståelse av dygd och moral. En morallära är därför oundgänglig och för Petrarca erbjuder kristendomen en sådan.² Den ursprungligen antika föreställningen om

Fortuna som en blind makt, som slumpartat drabbar, står emellertid i konflikt med kristen tro på gudomlig försyn. Första delen av *De remediis* avvisar även den goda lyckan, och som Nicholas Mann påpekar har Petrarca därigenom givit den urgamla diskussionen en ny dimension. Petrarca lanserar en stoisk hållning som är acceptabel för kristna läsare.³

De remediis är ett mycket omfattande arbete. I sin helhet omfattar verket 254 dialoger (122+132) och räknar i tryck ungefär 800 tättryckta duodessidor.⁴ Den svenska editionen bär titeln *Francisci Petrarchæ Speculum Morale, Thet är: En kort Skådespegel/ Som lærer Huru en Menniskia i thenne Werlden sig förhålla skal [...]*. Petrarcas prosadialoger uppträder här som latinska distika följda av parrimade svenska knittelverser, fyra för varje dialog. Därmed har verket på ett obegripligt sätt krympt till 78 mycket spatioöst satta små oktavsidor. Det latinska versparet över »Berömlige Scribenter» lyder:

SCriptorum tot sunt monumenta quot aurea coelo
Sidera, at in paucis stat tibi vera salus. (*Speculum*, s. 14)

I Arvidus Olais svenska tappning lyder dessa:

Hwad är många Böker skrifwa
Och sielff ogudachtigh blifwa/
Wil tu wara rätt wijs och klook/
Leff wäl/ så haar tu altijd nogh. (*Speculum*, s. 14)

Exemplet torde räcka för att ge en bild av den förändring, eller om man så vill för-
enkling, som *De Remediis* undergått. Medan ursprungsverket är kristet stoiskt och
bäst karaktäriseras som pessimistiskt argumenterande domineras Arvidus bok av
en starkt fostrande grundton. Men inte bara tankeinhållet – som delvis har röt-
ter hos Seneca – har förändrats utan även formen.

Petrarcas latinska dialoger hade till sin form inspirerats av Ciceros *Disputationes
Tusculanae*, men av den klassiska dialogformen återstår ingenting. Likaså saknas i
den svenska versionen Petrarcas mer än femhundra *exempla* – moraliskt förebild-
liga gestalter. Det verk som bär Petrarcas författarnamn har genomgått en genom-
gripande metamorfos på sin väg till Sverige, och främst har det antikiserande
inhållet väsentligt minskat. Skälen till detta är två. Dels har verket fallit offer
för ett missförstånd och en receptions-historisk reduktion och dels har översätta-
ren valt att anpassa verket efter en ny produktions- och konsumtionsmiljö. Till
detta återkommer vi strax. Först måste verkets märkliga väg till Sverige klarläg-
gas.

Speculum morale är ingen översättning av Petrarcas *De remediis*, trots att den
ännu idag betraktas som sådan i svenska bibliografiska och litteraturhistoriska
verk. Det tycks som om den ende som anat oråd var den amerikanske språk-
forskaren Willard Fiske. Denne konstaterade redan år 1881 i sin bibliografi över
De remediis-editioner att det rör sig om en pseudoöversättning.⁵ Petrarca har
faktiskt inte skrivit ett enda ord i den svenska versionen trots att boken bär hans

författarnamn. En anakronistisk läsare skulle kalla den svenska översättningen för ett litterärt svartbygge.

Hur hänger nu det hela ihop? *De remediis* var som nämnts en förläggarsuccé. Boken översattes till en rad språk: tjeckiska (1501), spanska (1510), franska (1523), italienska (1549), engelska (1579), holländska (1606) och så vidare. I vårt sammanhang är emellertid den äldre tyska receptionen av särskilt intresse. Dels har verket en omfattande tysk receptionshistoria och dels var Tyskland under den äldre stormaktstiden den naturliga kulturbryggan mellan Europa och Sverige, i all synnerhet för den lärda/andliga världen.⁶ Den allra äldsta tyska översättningen är från första hälften av 1400-talet och endast bevarad i fragmentarisk manuskriptform. År 1478 utnyttjade en tysk översättare mindre avsnitt ur *De remediis* i andra verk, och år 1516 separattrucktes några dialoger översatta av Adam Werner von Themar. Av särskild vikt blev emellertid en praktfull folioedition förberedd redan på 1520-talet men tryckt först 1532. Den innehåller inte bara en fullständig översättning gjord av Peter Stahel och Georg Spalatin utan också 266 träsnitt av mycket hög kvalitet. Upphovsmannen till illustrationerna är forfarande okänd och har gått till den tyska konsthistorien som »der Petrarca-meister». Illustrationerna är förmodligen en viktig nyckel för verkets fortsatta framgång i den germanska kulturkretsen. Tryckblocken såldes vidare och *Trostspiegel in Glück und Vnglück* upplevde rader av upplagor, först 1539 i ny översättning av Stephanus Vigilus och sedan ytterligare ett antal gånger under 1500-talet.⁷ Det är i Vigilus edition från 1539 som de latinska verspar som vi känner från Arvidus översättning uppträder för första gången, och de beledsagas av tyska dikter om fyra verser. Det är alltså dessa Petrarca-dialogernas tyska »sammanfattningar» som Arvidus Olai har översatt, ibland ganska fritt, ibland närmast ordagrant, som till exempel verserna under temat »Förstånd» (dialog I:7):

Arvidus Olai:

Wara illklook medh hinderlist/
Är off t en Root till kijff och twist/
Förständigheet är altijd godh/
Listigheet gör bedröfwat modh. (*Speculum*, s. 3)

Trostspiegel:

Witzig seyn mit hinderlist/
Der boßheit off ein anfang ist.
Fürsichtigkeit ist allweg gut/
Spitzfündig macht betrübten muth.

Författaren till både de latinska och tyska verserna i Vigilus översättning 1539 var den protestantiske humanisten Johann Pinicianus (1478–1542). Denne författare och översättare var liksom Vigilus lärare i Augsburg och verksam i kretsen kring Konrad Celtes, centralgestalt i den tidiga tyska humanismen.⁸ Pinicianus har knappast blivit mer än en randanmärkning i litteratur- och kulturhistorien, men hans verser till *De remediis* gav honom en viss anonym popularitet. Verserna

trycktes om i de många följande tyska utgåvorna av *Vigilius*-översättningen, och Pinicianus latinska distika förekommer även i ett antal utgåvor på originalspråket.⁹ De hade helt enkelt kommit att betraktas som en organisk del av *De remediis*.

Med den tyska *Vigilius*-översättningen 1539 hade Petrarcas *De remediis* alltså genomgått en kreativ bearbetning, bestämd av sin tillkomstmiljö, nämligen de humanistiska kretsarna i Augsburg. Tidigare översättningar var föråldrade eller hade vilat tungt på den latinska förlagans språk. *Vigilius* förmådde ge verket en effektiv folkspråklig avfattning som var i samklang med de tyska nationalspråkliga strävandena. Bakom dessa stod bland andra Luther. Pinicianus kreativa bidrag var de latinska och tyska distika, som kom att fylla en pedagogisk roll som versifierade sammanfattningar. Även när det gäller illustrationerna spelar det tyska reformationstidevarvets syn på det humanistiska bildningsgodset en viktig roll. Petrarcamästaren hade tagit intryck av kanslern i Strassburg Sebastian Brant, författare till *Narrenschiiff* (1494). Brant var en ivrig förespråkare för illustrerade böcker, och han strävade efter att göra humanistiska grundtankar tillgängliga inte bara på tyska utan även för en mindre läsvan publik. Han menade förhoppningsfullt att illustrationer därvid skulle vara ett verksamt pedagogiskt medel.¹⁰

Exemplet visar hur genrekrav och genreupplevelse genomgått väsentliga förändringar från verkets senmedeltida tillkomstmiljö till reformationstidens Augsburg ett och ett halv sekel senare. Förändringen kan med en kemisk bild ses som en process av filtrering och kontaminering, där filtreringen är den språkliga överflyttningen och kontamineringen består av de nya beståndsdelar som tillförts av de tyska humanisterna. Den produkt som lämnade laboratoriet hade andra kemiska egenskaper än ursprungsprodukten och skulle delvis fylla andra syften. Gruppen av tänkbara nyttjare hade breddats väsentligt, både genom den tryckta formen och den folkspråkliga avfattningen, men Petrarcas humanistiska styrkedryck hade fått en annan sammansättning och etikettens användningsföreskrifter var nya. Bearbetningens resultat bestämdes av en historisk situation. *De remediis* är i den form verket fick av den främst augsburgska gruppen av humanister ett arbete mitt i de tyska reformationstvisternas litterära miljö. Didaktiska överväganden hade ändrat verkets uppbyggnad och funktion. Ändringen har delvis skett direkt genom att stoffet bearbetats, men i ännu högre grad har den nya inplaceringen skett indirekt. Verkets balans har ändrats genom en ny yttre form.

Ungefär åttio år efter utgivandet av *Vigilius* illustrerade *Glücksbuch* utspelades i Frankfurt a.M. en förläggar- eller boktryckarstrid kring den tyska *De remediis*. Denna belyser dels hur bokmarknaden hade blivit en allt viktigare receptionsfaktor och dels hur ett väsentligt verk kunde omgestaltas vad gäller genre och struktur. Båda momenten hänger intimt samman med Petrarcamästarens illustrationer. År 1620 utgavs i Frankfurt inte mindre än tre tyska upplagor av Petrarcas arbete. Den siste ägaren till tryckblocken, förläggaren Vincenz Steinmeyer, utgav dels en fullständig version som väsentligen överensstämmer med 1539 års utgåva, dels ett planschverk som bland annat omfattar Petrarcamästarens träsnitt ur den tyska editionen av *De remediis* (samt ytterligare några dussin av hans träsnitt). Det senare bär

titeln *Nerwe Künstliche/ Wohlgerissene/ vnnd in Holtz geschnittene Figuren [...]*.¹¹ Här saknas Petrarcas dialoger och istället har bilderna tryckts tillsammans med de latinska och tyska distika av Pinicianus som vi nu känner igen. Samma år och i samma stad trycktes även *Noua Philotheca Petrarchiana* av den konkurrerande förläggaren/tryckaren Johann Carl Unkel. Detta arbete omfattar 124 bilder som plagierats ur första delen av *Trostspiegel* av kopparstickaren Eberhard Kieser. Även i denna utgåva återfinns Pinicianus verser. Steinmeyers, Unkel och Kiesers kommersiella satsningar torde spegla intresseglidningen från Petrarcas ganska krävande text till bilderna, en glidning som tog sin början i illustreringen av 1532 års edition. Det belärande växelspel som i den äldre editionen uppstod mellan Petrarcas texter och Petrarcamästarens illustrationer har i de två bildverken gjorts mindre krävande. Tyngdpunkten har skjutits över till bilderna, och Pinicianus beledsagande texter förser läsaren med en snabb moralisk-didaktisk uttydning. Därmed integreras bildmaterialet lättare och får ett pedagogiskt berättigande.

Men i problemkomplexet ingår förmodligen också vissa nya genreförväntningar. Den formidabla bilderbok som den tyska *De remediis* är spreds under emblematikens första storhetstid. Bakom emblemgensrens explosionsartade utveckling ligger delvis föreställningar om det didaktiska värdet av konstarnernas samarbete. Det snabba genomslaget för genren skedde redan med publiceringen av den första egentliga emblem-boken, Andreas Alciatis *Emblematum liber*. Banden mellan de tyska utgåvorna av Petrarcas *De remediis* och Alciatis verk kan i förstone tyckas svaga, men redan det faktum att Alciatis emblemverk trycktes 1531 hos Augsburgförläggaren Heinrich Steyner tvingar till en närmare undersökning. Inte bara Augsburg är därmed en gemensam nämnare utan även Steyner, vilken året efter succén med *Emblematum liber* utgav den av Stahel/Spalatin översatta *De remediis*-editionen. Att en ny översättare anlätades inför nästa edition 1539 berodde, som redan har framgått, på att den äldre versionen redan var språkligt föråldrad. Men varför inkluderades Pinicianus verser? Emblemgenren kan möjligen ge en ledtråd.

Grundstrukturen i 1500-talets emblem är tredelad: *Inscriptio*, *pictura* och *subscriptio*, och genren kom att normeras redan med Alciatis emblem. *Inscriptio* var ett kortare motto som i koncentrerad form – ofta på latin – beskrev emblemets tankekärna. Bilden (*pictura*) följdes av ett epigram (*subscriptio*) som uttydde emblemet och bidrog till lösningen eller uttydningen av tankestoff och förhållandet mellan *inscriptio* och *pictura*. Emblemkonsten är alltså i sin renaste form en intellektuell och kreativ associations- och gåtkonst. 1532 års edition av *De remediis* är i strikt mening inget emblematiskt verk, särskilt inte som texterna är dialoger i obunden form. Dessutom saknas det ömsesidiga beroendet av text och bild, som är konstitutivt för emblemgensren. Denna senare invändning har även gjorts mot Sebastian Brants redan nämnda *Narrenschiff*, vilket ibland har betraktats som en del i den emblematiska traditionen.¹² De bilder som beledsagar den versifierade texten illustrerar visserligen textinnehållet, men texten skulle, utan betydelseför-luster, kunna stå för sig själv.¹³

I och med 1539 års tyska edition av *De remediis* hade läget emellertid förändrats. Med Pinicianus verser kunde verket läsas emblematiskt, antingen genom att det latinska versparet tolkas som *inscriptio* medan de tyska fyrradingarna fyller rollen som *subscriptio*, eller kunde de latinska och tyska distika tillsammans ses som motto eller *inscriptiones* och Petrarcas dialoger därvid spela rollen av *subscriptiones*. Det förefaller alltså som om Petrarcas *Trostspiegel* i Tyskland fick en roll som moralfilosofiskt bildverk, där Petrarcas texter inte bara samverkade med illustrationerna utan där också Pinicianus verser kom att stå i ett spänningsfyllt förhållande till träsnitten.

Pinicianus verser ger – sedda som emblematiska *inscriptiones* – en nyckel till dialogens tankeinhåll och budskap, men utan att uttömma betydelsepotentialen. Att *Trostspiegel* inte helt låter sig fångas i emblemgenrens struktur beror delvis på att genren på 1530-talet ännu inte slutgiltigt fått sin form men framförallt på den förvirrande överlagringen av å ena sidan koncisa emblematiska moment i form av bilder och epigram och å den andra en moralfilosofisk traktat i klassisk dialogform. Att det är rimligt att se Pinicianus verser i ett emblematiskt förhållande till Petrarcamästarens bilder visar sig inte minst i de redan diskuterade bildverken tryckta i Frankfurt a.M. 1620. Kopparstickaren Kieser försäkrar i sitt förord till *Noua Philotheca Petrarchiana* att han inte vill göra våld på Petrarcas verk utan har bifogat de latinska och tyska verserna »damit ein jeder/ der solche siehet/ also bald den Inhalt der Figuren vernemmen und verstehen könne». ⁴ Ett inbördes beroende av text och bild upprättas därmed, och även om *in-/subscriptio* och *pictura* inte i samma grad står i spänningsfyllda förhållanden som i många emblematiska verk, finns i Petrarcamästarens bildmaterial starkt associativa, symboliska och allegoriska moment.

Frågan är vad som ur genre- och receptionshistorisk synpunkt hände när Pinicianus verser både bröts loss från sitt textsammanhang och sitt emblematiska förhållande till Petrarcamästarens träsnitt. Detta är nämligen vad som skedde i Arvidus Olai Scheningensis svenska bearbetning.

Det är omöjligt att avgöra var Arvidus mötte Petrarcas, eller snarare Pinicianus texter. Helt säkert trodde han att de latinska verserna var av Petrarcas hand. Detta framgår inte bara på titelsidan utan också av hans lovprisande av Petrarca i verkets förord. Att utge ett moraliskt verk av en italienare tycks under det svenska 1600-talet ha krävt vissa säkerhetsåtgärder. Arvidus Olai lutar sig mot tyska protestantiska auktoriteter när han lägger fram verket för en svensk publik. Dels hänvisar han till filologen och skolmannen Josef Lang vilken enligt Arvidus Olai i sitt *Florilegium* flitigt skulle ha citerat Petrarca och dels till *Institutiones catecheticae* skrivna av professorn i Giessen Conrad Dieterich, senare superintendent i Ulm. Att Lang i sin sentenssamling skulle ha infört Petrarcastycken »mest allestedes» tycks emellertid vara en överdrift. Däremot har de protestantiska teologerna i Giessen, vilka undertecknar förordet till Dieterichs verk, uttryckligen räknat Petrarca till de människor som tagit avstånd från katholicismen. ⁵

Arvidus Olai Scheningensis (1609–1663) skrevs in som tjugotvåring vid Uppsala Universitet, men återvände efter tre år till Östergötland och Linköping. Han blev lärare vid skolstadens gymnasium 1634, prästvigdes 1639 och blev kyrkoherde i Gryt 1648. Hans verksamhet som översättare infaller helt under studie- och läraråren och omfattar förutom *Speculum morale* sju andliga verk.¹⁶ Utöver dessa publicerade Arvidus Olai några predikningar, ett tal och en latinsk grammatik. Hans översättningar ligger, som Stina Hansson har påpekat, »i linje med hans yrkesarbete».¹⁷ Det ligger nära till hands att anta att hans litterära verksamhet tillhörde meriteringen för ett prästämbete, inte minst som *Speculum* dedicerats till Arvidus »patron», nämligen biskopen i Linköping, Jonas Petri Gothus.¹⁸ Men det är reducerande att se översättningsverksamheten som endast karriärmässigt betingad. Arvidus Olai var en praktisk skolman och *Speculum* skall ses i en tradition av humanistisk pedagogik.

Speculum morale är en skolbok. På titelsidan anges den vara skriven »Vngdommenom til nytta» och i förordet menar Arvidus att verket är nyttigt, särskilt för skolgossar, i synnerhet som »*Francisci Petrarchæ, Baptistæ Mantuani*, och andre sådane gamle *Authorum Verser* esomofftast *in repetitionibus Scholasticis*, såsom *Loci Communes morales* intolkas och övas». Petrarca betraktas alltså som en poet men lika mycket som en orator, och verserna i *Speculum morale* skall således inte bara vara moraliska tänkespråk, utan repeteras, inläras och bli en citatskatt vid utarbetandet av till exempel värtalighetsprov. Stina Hansson har noterat bokens funktion som retorisk loci-samling.¹⁹ I sammanhanget är florilegiet som litterär/pedagogisk genre väsentlig och kräver en kort presentation.

Ett centralt moment i den humanistiska bildningen var att förmedla kunskap i en så genomarbetad form att den var praktiskt hanterlig för eleven. Detta kunde ske genom att eleven själv uppmuntrades samla värdefulla citat och sentenser i så kallade florilegier, där de ordnades under skilda *loci* (orter), det vill säga rubriker eller stickord.²⁰ Tanken var att den studerande genom det systematiska arbetet med sitt florilegium inte bara bidrog till sin egen etiska fostran utan även byggde upp en skattkammare av användbart material för framtida offentlig verksamhet. Vid sidan av det mödosamma hopsamlandet av goda citat fanns också genvägar, främst tryckta loci-samlingar, som den ovan nämnda av Josef Lang. När det gäller svenska förhållanden har Leif Åslund placerat in Aegidius Girs adelstraktat *De vera nobilitate libellus. Thet är Om San Edelheet en liten tractat* (1627) i florilegietraditionen. Sentenstänkandet är för Girs centralt, och de latinska citaten har försetts med översättningar. Åslund konstaterar att nationalspråket höll på att vinna terräng men »kanske ännu inte på latinets bekostnad utan snarare med latinets hjälp».²¹ Även *Speculum morale* hör hemma i florilegiernas historia, och Petrarcas omfattande och argumenterande moralfilosofiska traktat har alltså här kunnat samlas i en mnemotekniskt fattbar form, tillgänglig på svenska och avsedd för skolgossars retoriska utbildning och etiska fostran. Men liksom hos Girs är fortfarande latinet bildningsbasen.

Petrarcas diskursiva humanistiska grundtext har i sin svenska form institutionaliserats och förvandlats till en lärobok som drillar ungdomen i en sen humanistisk-protestantisk tradition. Förvandlingen från moralfilosofisk traktat till en samling av *loci communes* speglas inte bara i det att Arvidus föredrog att översätta de moraliskt-didaktiska verserna framför de filosoferande dialogerna. De utförliga kapitelrubrikerna har hos Arvidus Olai förvandlats till stickord eller *loci*: »Friheet», »Store Panketer», »Godh Lucht», »Kärlighe Syskion», »Oächta Födelse» eller »ömkeligh Wädeldznödh» vilka alla är förtecknade i bokens register. Idén till sammanställningen av Pinicianus verser är förmodligen Arvidus egen, även om möjligheten finns att han har följt en utländsk förebild. Någon sådan är emellertid inte känd.²² Genom sin bearbetning har han, utan att vara medveten om det, slutgiltigt skilt verket från dess textmässiga ursprung.

Vi har här ett exempel på ett receptionshistoriskt »kreativt missförstånd». Verkets väg från latin till svenska och från Italien till Sverige är vindlande och går över fjortonhundralets tyrolska gränsområden till det tidiga femtonhundralets humanistiska kraftcentrum i Augsburg. Men viktigare än den geografiska och språkliga vägen är verkets genremässiga metamorfoser från ciceroniansk dialog över emblematiske bildtext till retoriskt-didaktisk sentenssamling. I sentenssamlingen *Speculum morale* återstår slutligen ingenting annat av ursprungsverket än Petrarcas författarnamn och en vag humanistisk grundton.

Av Pinicianus verser till Petrarcas 254 dialoger har Arvidus Olai översatt 249. Att han utelämnat fem tycks ha föranletts av bokens anpassning till en ny avnämargrupp, men även av hänsyn till överheten. Verserna till dialog I:116, »Eines Fürsten und Hofs gehoffte zukunfft» lyder i den tyska tappningen:

Wann ein Fürst einreitten thut/
So hab dein Haußgsind wol in hut.
Dann wann dir solch Leuth zukommen/
Bringens der frombkeit wenig frommen.

Diktens innehåll passar dåligt samman med Arvidus roll som statstjänare. Inte heller stämmer det med hans servila lovprisande av tacksamhetens dygd i förordet till *Speculum morale*. Vidare har verserna till dialogerna över »Lendensucht/ Gicht/ oder Därme wehe» och »Von Belästigung der Rauden/ Grind/ Kretz vnd Schebigkeit» utgått (II:85 & II:113). Med tanke på de många andra verser som behandlar människokroppens skröplighet så tycks den moraliska vinklingen av gikt och magsmärtor mistlig, i all synnerhet som översättningen riktas till en ungdomlig publik med ringa förståelse för åldrandets besvär. Slutligen saknas II:18 »Von absterben einer ehelichen haußfrawen» och I:76 »Von zweyter Ehe/ wie grosse Thorheit es sey/ nach erster verstorbenener Haußfrawen ein andere nemmen». Här tvingas man tillgripa biografiska förklaringsmodeller. Kyrkoherde Arvidus Olai Scheningensis gifte sig först vid 48 års ålder, så det faktum att han inte vill skriva om äktenskapets elände kan väl inte skrivas på hans eget erfarenhetskonto. Utelämnandet av verserna om det äkta ståndets nackdelar måste emellertid ha

haft ett skäl, och förmodligen dikterades det av hänsyn, kanske till Arvidus patron, biskopen i Linköping Jonas Petri Gothus. Denne man – som hade Arvidus framtida öde i sina händer – levde i sitt andra äktenskap med en hustru som hunnit avverka tre tidigare äkta män. Man får ett intryck av att Arvidus sökt tona ner det misogynna och delvis äktenskapsfientliga draget i *De remediis*. Detta intryck förstärks av II:52 som på tyska bär titeln »Von dem Todt eines guten Freundts». Denna rubrik blir på svenska »En Ächta Maka eller eliest en god Wen död blifwin». Arvidus Olai har alltså här inkluderat hustrur bland goda vänner. Han har också gjort verserna innerligare och saknaden större än i den tyska förebilden:

Tu miste itt stoort stycke Guld/
När tin Wen dogh som tigh war huld/
Trösta tigh/ han war Gudi kär/
Warachtigh stadh haar ingen här. (*Speculum*, s. 54)

Utnyttjade editioner av Francesco Petrarca's *De remediis*:

Von der Artzney bayder Glück/ des guten vnd Widerwertigen, hrsg. & komm. von Manfred Lemmer [faks.] ([Augsburg] Leipzig, [1532] 1983)

DAs Glücksbuch/ Beydes deß Guten unn Bösen [...], övers. Stephanus Vigilius (Augsburg, 1539)
Trostspiegel in Glück vnd Vnglück [...] (Franckfurt am Mayn 1584)

De Rimedi [...] (Venetia, 1584)

De Remediis utriusque Fortunæ ([Genf], 1595)

Trostspiegel in Glück vnd Vnglück [...] (Frankfurt a.M., 1596)

TrostSpiegel/ in Glück vnd Vnglück [...] (Franckfurt a.M. 1604)

TrostSpiegel/ in Glück vnd Vnglück [...] (Franckfurt a.M. 1620)

De Remediis [...] (Genevæ, 1628)

TrostSpiegel/ in Glück vnd Vnglück [...] (Lüneburg, 1637)

[Pseudoöversättning av *De remediis [...]*, eg. förf. Johann Pinicianus] *Francisci Petrarche Speculum morale*, Thet är: En kort Skådespegel/ Som lærer Huru en Menniskia i thenne Werlden sigh förhålla skal/ at hon sigh aff Medgång icke förhäfwer/ och i Mootgång icke öfvergifwer: Vthan Måtteligheten achtar/ Enden betäncker/ och sitt hopp til Gudh setter (Linköping, 1641)

De Remediis utriusque fortunæ, Zweisprachige Ausgabe in Auswahl, übersetzt und kommentiert von Rudolf Schottlaender (München, 1975)

De exemplar av *De remediis*-bearbetningar som utnyttjats finns på Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel, Staatsbibliothek Berlin [am Potsdamer Platz] Preußischer Kulturbesitz, eller Uppsala universitetsbibliotek.

Trostspiegels erste Buch/ Von oberfluß/ menge vnd viele der Bücher.

C A P. XLIII.

Res bona librarium, si quis bene nouerit vni
Benig kunst vnd Bücher viel/
Das ist der Narren freundschaft.

Copia, sed fatuas copia sepe facit.
Der darff nicht viel der Bücher hon/
Der Christlich lebt vnd recht will thun.



Freud.

Ich freud mich/ das ich so ein köstliche Liberey hab/ mit allerley besten vnd erlesensten
Büchern/ die man je vnd je bekommen mögen.

Vermunfft.

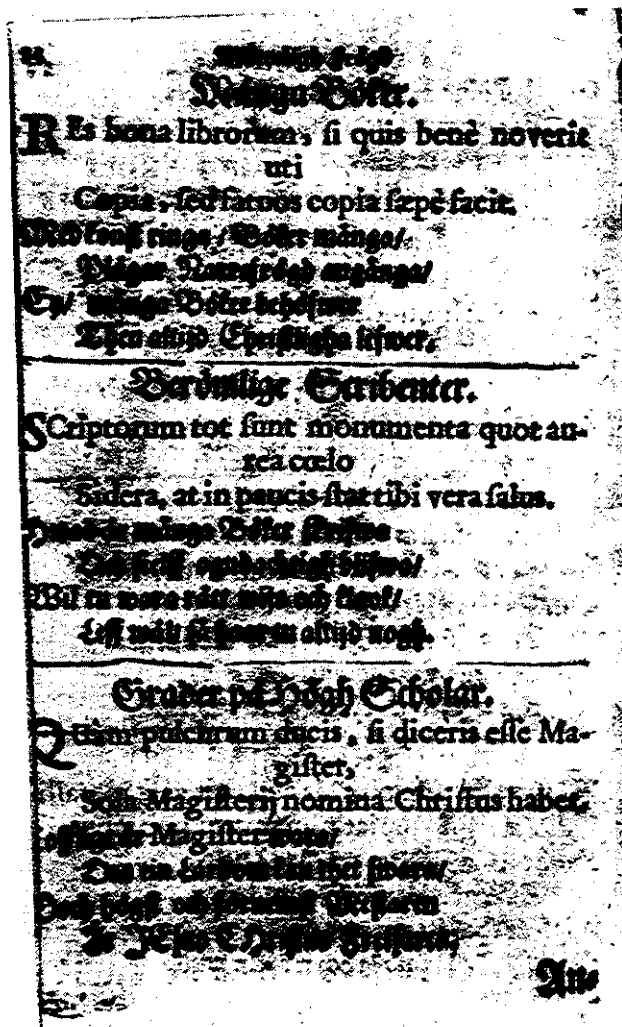
Bücher hof-
fart.

Hie kompt mir eben recht/ dann ein grosse Thorheit hie sich begibt/ Etliche meynen/ man soll darumb desto mehr von in halten/ das sie viel Bücher haben/ Etliche setzen in jr Schloßkammer sein hüttsch nach einander her / soltens das für in ire Herzen setzen/ da schaden recht wol / gebrauchten sich der Bücher gleich wie jene Narren der jrdinen Weisheit/ gemalter Taffeln/ geschmühter Bilder vnd andern/ davon gesagt/ das sie die angaffen/ wie ein Raib ein Thor. Hast du kein andere ergetligkeit an den Büchern als diese/ so ist es mehr ein last/ vnd verhandlung am guten Gemüth/ must arbeyt haben hin vnd wider zu lesen/ tragen/ setzen/ würde auch dein Gedächtnis beschwert. Bücher haben wol etliche einen zur kunst gebracht/ haben aber widerumb auch einen wol doll gemacht. Wann einer mehr studieren wil/ dann er erwegen mag/ so gibts solchen lohn.

David studi-
ren ist unge-
fund.

Dem Verstand vnd Kopff ist eben wie dem Magen/ wann mans überfüllt/ überfüllt/ vnd übertreibt/ so kompt vnd doring/ widerwill/ gram vnd eckel dar auß/ Widerwillen des Kopffs/ schadet dem Magen mehr dann der hunger / Dad wie einer Speise braucht/ also braucht man auch Bücher. Es muß sich einer nach gelegenheit seines lebens hütten halten. In allen dingen ist ein ding schädlich dem andern nützlich/ Was wil der weise Mann in allen dingen haben. Die Sachen übermachen/ ist allweg schädlich/ maß halten/ ist allweg gut. Zumächlichen hauffen der Bücher vber noch außlesen/ kompt selts

Ur Trostspiegel in Glück vnd Vnglück [...], Frankfurt a.M., 1596. Originallets satsyta 24,5 x 15,7 cm. (Uppsala universitetsbiblioteks exemplar.)



Ur *Speculum Morale*, 1641. Originallets satsyta 12,8 x 8,0 cm.
(Uppsala universitetsbiblioteks exemplar.)

Noter

¹ För förteckningar av utgåvor se Willard Fiske, *Francis Petrarch's Treatise De remediis utriusque fortunæ. Text and Versions* (=Bibliographical Notices, 3) (Florence, 1888) och *Petrarch. Catalogue of the Petrarch collection in Cornell university Library* (New York, 1974). Kort om verkets spridning i Ulrich Prill, »De remediis [...]», *Kindlers neues Literaturlexikon*, 13, utg. W. Jens (München, 1991), s. 172-174.

² Om lycka och dygd hos Petrarca se Klaus Heitmann, *Fortuna und Virtus. Eine Studie zu Petrarcas Lebensweisheit*, Studi Italiani, Band I (Köln und Graz, 1958).

³ Nicholas Mann, *Petrarch* (Oxford & New York, 1984), s. 78.

⁴ Den latinska Genèveeditionen från 1628 omfattar 728 sidor+index medan en tysk edition från 1637, tryckt i Lüneburg, räknar 842 sidor+index.

⁵ *Speculum morale* förtecknas bibliografiskt som en översättning efter Petrarca i Isak Collijn, *Sveriges bibliografi. 1600-talet. Bidrag till en bibliografisk förteckning*, 1-2 (Uppsala, 1942-1944, 1946), s. 699, i Tönnes Kleberg, *Italien i svensk litteratur. Bibliografisk förteckning, Acta bibliothecae Gotoburgensis II* (Göteborg, 1944), s. 20, och hos Stina Hansson, »Afsatt på svensk». *1600-talets tryckta översättningslitteratur*, [Skrifter utgivna av litteraturvetenskapliga institutionen vid Göteborgs universitet 5] (Göteborg, 1982), s. 268. Verket är dock korrekt beskrivet i Fiske, 1888, s. 45. Även det exemplar som finns på British Library beskrivs som en översättning efter Johann Pinicianus. *The British Library General Catalogue of Printed Books to 1975*, vol. 256, s. 246.

⁶ Se Joachim Knappe, *Die ältesten deutschen Übersetzungen von Petrarcas 'Glücksbuch'. Texte und Untersuchungen*, Gratia 15 (Bamberg, 1986).

⁷ Jag citerar efter en edition som Arvidus Olai mycket väl kan ha kommit i kontakt med: *Petrarca, Trostspiegel in Glück und Vnglück [...]* (Frankfurt a.M. 1596).

⁸ Om Pinicianus se Heinrich Wilhelm Rotermond, *Fortsetzung und Ergänzungen zu Christian Gottlieb Jöchers allgemeinem Gelehrten-Lexiko*, Bd. 6, (Bremen, 1819), sp. 236 f. samt Georg Ellinger, *Geschichte der neulateinischen Literatur Deutschlands im sechzehnten Jahrhundert*, I, *Italien und der deutschen Humanismus in der neulateinischen Lyrik* (Berlin & Leipzig, 1929), s. 463. För en snabb översikt av den tyska humanismen se James Overfield, »Germany», *The Renaissance in National Context*, eds. R. Porter & M. Teich (Cambridge etc., 1992), s. 92-122.

⁹ T.ex. Petrarca, *De Remediis [...]* (Genevæ, 1628).

¹⁰ Lemmer i efterskriften till Petrarca, *Von der Artzney bayder Glück/ des guten und Widerwertigen*, hrsg. & komm. von Manfred Lemmer [faks.] ([Augsburg] Leipzig, [1532] 1983), s. 199.

¹¹ Verket har inte varit mig tillgängligt men förtecknas i *National Union Catalogue*, vol. 417, s. 74. Det kommenteras kort i Lemmers efterskrift till Petrarca, 1983, s. 197.

¹² Praz förtecknar *Narrenschiff* bland emblematiska verk men han betonar samtidigt att det formellt inte är ett sådant. Mario Praz, *Studies in Seventeenth-Century Imagery*, 2:nd ed. (Rom, 1964), s. 286.

¹³ Holger Homann, *Studien zur Emblematik des 16. Jahrhunderts. Sebastian Brant. Andrea Alciati. Johannes Sambucus. Mathias Holtzwardt. Nicolaus Tawrellus* (Utrecht, 1971), s. 22 f. Sebastian Brants *Narrenschiff* behandlas ibid. s. 13-23.

¹⁴ *Nova Philotheca Petrarichiana* innebär även konstnärligt en uttunning av 1500-talshumanisternas vackra Petrarca-utgåva. Kopparstickens kvalitet är förhållandevis låg, och karakteristiskt nog har bilderna spegelvänts för stickarens bekvämlighets skull. Underhållningsvärdet har ökat genom att bildernas ramar ornamenterats, inte sällan med grotesker. *Nova Philotheca Petrarichiana [...]* *Das ist/ New Stammbuch. In welchem CXXIV. künstliche Figuren/ so auss Francisci Petrarchæ Buch [...]* begreiffet (Frankfurt am Meyn, 1620).

¹⁵ När det gäller Langs samling *loci communes* har jag varken i originaleditionen (1598) eller editionen från 1631 kunnat identifiera citat från Petrarca. I förordet till Dietricus arbete omnämns Petrarca på följande sätt: »Alios ex hoc ordine transiliemus, & ex doctorum classe

addemus Franciscum Petrarcham [...] & alias, quæ in Idolomanias & superstitiones Romanenses non consenserunt.» Cunradus Dietricus [Conrad Dieterich], *Institutiones catecheticae, à B. Lutheri catechesi de promtæ & variis notis illustratæ*, 4:e ed. (Giessæ, 1620), præfat. s. 7^f.

Petrarcas moraliska fördömanden av sedeförfallet inom den katolska kyrken utnyttjades i tysk protestantisk propaganda. Ett intressant exempel är den skrift som Matthias Flacius Illyricus utgav med titeln *Das der Pabst mit seinem hoffe die rechte Babilon vnd Babilonische Hure sey. Durch den hochgelarten Franciscum Petrarcham einen Welschen/ der für 250. jar gelebet hat*. Flacius var Luthers nära medarbetare och en av den tidiga evangeliska kyrkans viktigare teologer. Petrarceskriften trycktes vid mitten av 1500-talet, och inte minst titelbladets datering visar att Flacius, trots studier i Italien, knappast kan ha varit närmare bekant med Petrarces författarskap.

¹⁶ Om Arvidus Olais verksamhet som översättare se Hansson, 1982, s. 40 & 268. Om hans biografi se Johan Alfred Westerlund och Johan Axel Setterdahl, *Linköpings stifts herdaminne*, III (Jönköping, 1919), s. 625 ff.

¹⁷ Hansson, 1982, s. 40.

¹⁸ Om »vitter meritering» se främst Bo Bennich-Björkman, *Författaren i ämbetet. Studier i funktion och organisation av författarämbeten vid svenska hovet och kansliet 1550–1850*, *Studia litterarum Upsaliensia* 5 (diss., Uppsala, 1970), men även Hansson, 1982, s. 36 f. och Lars Burman, *Den svenska stormaktstidens sonett*, *Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Uppsala universitet* 25 (diss., Uppsala, 1990), s. 162 f. och där anförd litteratur.

¹⁹ Hansson, 1982, s. 268.

²⁰ Översikten över florilegietraditionen bygger på Leif Åslund, *Magnus Gabriel De la Gardie och vältaligheten*, *Studia Rhetorica Upsaliensia* 1 (diss., Uppsala, 1992), särskilt s. 35–39.

²¹ Åslund, 1992, s. 39.

²² Fiske noterar att Emil Weller i *Annalen der Poetischen National-Literatur der Deutschen* I (Freiburg im Breisgau, 1862, s. 435) under rubriken Petrarca förtecknar en bok med titeln *Zwei schöne neue vnd gar edle Trostbüchlein in latein. Carmin. vnd deutsche Reymen* (Cöln, 1573) som enligt Fiske knappast kan vara något annat än en edition av Pinicianus verser. Fiskes försök att belägga bokens existens var emellertid förgäves. Fiske, 1888, s. 35. Den finns inte förtecknad i *NUC* eller *BLC* och inte heller jag har påträffat den i tyska bibliografier eller bibliotek. Fiske påpekar att Arvidus Olai kan ha följt Köln-trycket från 1573 men menar också att svensken mycket väl själv kunde ha fått idén att extrahera verserna ur en tysk edition av *De remediis*. Fiske, 1888, s. 45. En ytterligare möjlighet är förstås att Arvidus Olai kommit i kontakt med något av bildverken med Pinicianus verser, men inte Petrarces dialoger.

**Trostspiegels ander Buch/
Von vnbeständigkeit des irigen vnd
zweiffelhaften Gemüths.**

C A P. LXXV.

Si dabitur animo vita que fata sequetur.
Ist dir dein Gemüth also gespalten/
Dus zweiffelst was dir sey zuhalten.

Elige & offerua quod melius fuerit.
So sey standhaft/ erwehl ein Ding
Zuthun/ so wurd dir alles ring.

Schmerz.

Ich bin mit mir selbs vnruhm / kan mein Gemüth weder zu still noch zu fröhlicher ruff
bringen.

Vernunfft.

Es ist kein bösser Krieg/dann dieser/ auch ärger/dann der bürgerlich/ Dann den
bürgerlichen Krieg haben die Bürger gegen / vnd wider einander / aber diesen hat ein

Zerung des
Gemüths.
gemüths



Wensch mit sich selbs/ der
bürgerlich Krieg ist wider
den Fürstendpöbel/
er ist der besten der Stadt
aber diesen Krieg ist ein
Krieg der Eitel/ vnd in den
mit sich selber vnd Es
ten der Eitel/ vnd weißer
Krieg wachet/ kanst mag
sein Nam/ Eitelheit mag
fröhlich dem Gemüth sein.

Wann aber ein mensch
zuhalten in demselben
so ist die Vernunfft die
die dem Gemüth ist
so wird es ein mensch
wider einander/ vnd der
kommen/ dann so werden
die wider einander
deines Herzes/ in einem
Wille/ gleich nachfröhl
liche Bürger/ können zu
sagen vñ gemüth/ Es ist
eben als wider einander vnd
bese fröhlich sein mag
sichem/ Lebe/ das ist
vnd andere Eitelheit was
ther/ also werden die mit
vernunfftige Reichtigkeit vñ
Zunehmigkeit/ dem Ge
müth auch ein Fieberlein
bringen / das so gescheh
etern sein wurd/ wie edler das Gemüth ist dann der Leib / vnd erschrecklicher der ewig
dann der zeitliche Lode.

Doch wann man an beyden orten gute maß halt / so ist ein richtiger Weg zur
sundheit des Leibs vñ des Gemüths/ Du mußt/ wie gesagt / ein einigen Weg für dich
wähl

Ur Trostspiegel in Glück vnd Vnglück [...], Frankfurt a.M., 1596.
(Uppsala universitetsbiblioteks exemplar.)

Olle Widhe

Att se Dagen

Skuggans figurativa språk i Gunnar Ekelöfs diktning

Hos Gunnar Ekelöf finns det en oförtröttlig vilja att nå utöver den vardagliga erfarenheten. I stora delar av sitt författarskap försöker han gestalta något som finns bortom sinnenas verklighet; det som finns i »overkligheten» som han själv en gång uttryckt det. Följer man skuggan i Ekelöfs författarskap blir det tydligt hur detta bortom framställs som en dubbelexponerad bild av både ett transcendentalt gudomligt vara och ett mörkt inre omedvetet. Skuggan blir en gestaltning av båda dessa okända regioner, det inre okända och det yttre översinnliga, och fungerar på så sätt även som en inspirationskälla för diktjaget/diktaren.¹

Det är uppenbart att skuggmotivet har genomgående drag, en tematisk konstans, som gör att flera olika dikter med fördel kan läsas parallellt. Med detta erhålls förhoppningsvis en fullständigare förståelse av skuggans komplexa metaforik. I skuggmotivet sammantvinnas flera olika teman och det är framförallt närvaron och dess relation till det konstnärliga skapandet som tas i beaktande i den här studien. I exempelvis dikterna »Nattvandring» i *Sorgen och stjärnan* och »eklips» i *Sent på jorden* iakttas en närvarotematik som har en stark samhörighet med skuggan. Det finns någonting som är närvarande men ändå utom räckhåll, något som svårligen låter sig betecknas. Men närvaron rör även diktjaget, ett jag som känner sig isolerat och utestängt från verkligheten. Känslan av att det finns någon annan närvarande är i Ekelöfs diktning också en av det konstnärliga skapandets drivkrafter. Det är i mörkrets tystnad diktjaget söker sina ord, det är där hans penna finner sin kraft. Skuggan och mörkret blir en *talande* tomhet och tystnad, där diktjaget kan höra och känna den osynliga närvaron och genomgå en utveckling. I skuggan och mörkret finner han en väg ut ur den kvävande ångesten eller den förblindande förvirringen som omgivningens ljus innebär. Samtidigt som det närvarande finns långt bortom diktjaget finns det också inom honom och i detta nattmörker, som Ekelöf skriver i dikten »Gud», kan diktjaget/diktaren doppa sin penna.²

Det ligger naturligtvis nära till hands att ta Platons distinktion mellan ljusets eviga transcendens och skuggans mimesis i beaktande vid en analys av skuggmotivets figurativa språk. Den platoniska tråden fortsätter ju också, genom en

romantisk tradition via Schelling och Kandinsky, in i den moderna synen på konsten som en i det närmaste gudomlig kraft. Det är tydligt att Ekelöf genom sitt användande av skuggmotivet på flera sätt anknyter till denna långa och mångfacetterade tradition.

Den tacksamt mångtydiga bild som Ekelöf använder sig av för att skapa skuggans betydelse i »eklips», »Gud» och *Sagan om Fatumeh* är dess direkta beroende av ljuset. I de västerländska språken kan solen och ljuset alltsedan Platon betraktas såsom tecken vilka indirekt bär en metaforisk betydelse som alluderar på ett avlägset metafysiskt vara och en idealvärld. Som bekant används ljuset i Platons kända grottlignelse som en symbol för de eviga och sanna idéerna medan skuggorna, på grottans vägg, får symbolisera jordens ofullkomliga förgänglighet. I den romantiska traditionen förläggs ofta den skapande kraftens ursprung till en absolut position utanför jaget. Det är inte ovanligt att man i denna tradition betraktar solen och ljuset som en grundmetafor för det poetiska skapandet. Solen anses i detta sammanhang vara en symbol för att diktaren står i kontakt med högre makter.³

Att Ekelöf inte var främmande för en romantisk syn på konsten och den konstnärliga visionen framgår som vi skall se i hans diwandiktning. Carl Fehrman skriver upplysande i *Diktaren och de skapande ögonblicken* om de biografiska omständigheterna vid diwandiktningens tillkomst. Ekelöf greps enligt Fehrman av en inspirationsväg som i förhållande till Ekelöfs tidigare erfarenheter tydligen framstod som enastående. Ingrid Ekelöf berättar: »Han satt rakt upp /.../ skrev utan att tveka, papper efter papper, 17 dikter nästan utan några ändringar».⁴ Den citerade händelsen inföll på natten och har uppenbara drag av den romantiska idéen om geniets inspiration. En idé som blir ännu mer framträdande när Fehrman beskriver hur Ekelöf vid tiden för diwandiktningens tillkomst kände det som om han blev befalld av en ängel att skriva. I ett yttrande nedtecknat av Ingrid Ekelöf lär Ekelöf ha sagt: »Jag är besatt av en ängel, det är inte klokt, det kan inte fortsätta längre». Även i Ekelöfs dikter omtalas denna ängel med liknande formuleringar: »En ängel har besökt mig / i ett mänvarv har han (eller hon) / befallit mig / att inte lyda var otänkbart».⁵ I diwandiktningen och skuggmotivet manifesterar sig denna inspirationsväg. Skuggan och ängeln framstår som en länk mellan konstnären och visionen, mellan den sinnliga världen och en överklighet. Liksom ängeln i diwandiktningen talar till diktjaget/diktaren och förmedlar den konstnärliga visionen är skuggan en figur parallell med entusiasmen, den översinnliga inspirationen. Men även i de tidiga dikterna »Nattvandring» och »eklips» innebär mötet med mörkret ett möte med ett bortom, en vision av det i tystnaden och tomheten dolda.

För Ekelöf är poesin naturligt nog ofta ett medel för att utforska det som ligger bortom vår direkta verklighet. I diwandiktningen varieras detta tema i ett antal dikter. Men även långt tidigare, i en artikel publicerad i *Konstrevy* 1946, formuleras konstnärens »verklighetsstudium» av Ekelöf som en väg mot den okända verkligheten, mot gränslandet där verkligheten framstår som något okänt. Ekelöf tar svenska målare som Hill och Aguéli för att beskriva vad han kallar »den tragiska

konst- och verklighetsuppfattningen». Den beskrivning som Ekelöf här gör av målarnas sökande efter en oåtkomlig verklighet utsäger säkerligen en del om hans egen syn på konsten och dess förhållande till verkligheten. De båda konstnärernas önskan och innerliga bemödande om att lära känna verkligheten i alla dess former, både utifrån och företrädesvis inifrån, fick enligt Ekelöf en motsatt effekt. Deras strävan distanserade och isolerade dem istället ifrån den verklighet de sökte: »De ville väl bli verkliga själva. Så blev de 'overkliga', lärde känna 'overkligheten'.»⁶ Även Ekelöfs diktning vittnar om ett diktjag som upplever sig vara avskärmad och isolerad, utan kontakt med verkligheten, samtidigt som det finns ett sökande efter en osynlig närvaro, en overklighet. I *Sagan om Fatumeh* gestaltas isolationen metaforisk av en mur eller en urnas vägg som håller kroppen och själen i åtskildhet, en åtskildhet som skuggan och den transcendentala erfarenheten utplånar. Men att konstnärligt undersöka, beskriva och förmedla denna »overklighet» är inte alldeles oproblematiskt. Det finns inga termer för att beskriva gränslandet till det okända. Det utsägliga är för Ekelöf det som måste sägas men samtidigt är ju detta också de facto det utsägliga:

Vad jag menar med dikt – och min dikt – är nog något alldeles särskilt, jag menar klart, tydligt, entydigt, men jag kan inte säga vad det är. Det jag menar och vill är just och enbart *det som man inte kan säga vad det är*. Och detta alldeles osägbara är det som håller livet igång.⁷

Det entydiga som Ekelöf vill förmedla är det ständigt frånvarande; men visionen och den konstnärliga upplevelsen kan vara påtagligt fysisk. I en anteckning om svensk skulptur framlägger han att konstens väsen liksom fysiken är fyrdimensionell, den är rund och därför åskådlig från alla håll, samtidigt som den har en tidsdimension.⁸ Den konkreta gestaltningen av konstens väsen återkommer som vi skall se i Ekelöfs skuggmetaforik, speciellt i den så kallade diwandiktningen. Här berättas det om en rund skulptur av mörker, en skugga, som i en metapoetisk läsning kan knytas till den konstnärliga visionen.

Före diwandiktningen

I *Sorgen och stjärnan* finns dikten »Nattvandring» som berättar om en ytterst obehaglig vandring.⁹ Här jagas ett skräckfyllt diktjag av en hotfull okänd gestalt genom mörka dungar och svagt upplysta parker. Förföljelsen sker i en verklighet isolerad från övriga människor, i en dimension dit ljuset inte längre når. Det framgår i texten att handlingen framförallt utspelar sig i diktjagets inre psykiska rum:

Och Någon Annan satte foten för min fot
och varje sten i vägen kom mitt mod att brista...
Jag ville vända om till människor och ljus
men överallt tog vägarna och ljuset slut...
Och under stjärnorna som blänkte ont
och under blixterna som stelnade

i ilning efter ilning inom mig
stod striden mellan mig och Ingenting
som stängde alla vägar till mig själv...¹⁰

Gestalten som benämns »Någon Annan» och som motarbetar diktjagets framfart identifieras längre fram i dikten som en skugga. Mer exakt är förföljaren nattvandrarens egen skugga och den framstår som en projicering av diktjagets/nattvandrarens inre psykiska tillstånd, ett okänt inre något som uppfattas som någon. Här använder sig således Ekelöf av en poetisk teknik som försöker göra det inre själstillståndet sinnligt förnimbart genom att låta naturen och det yttre landskapet symbolisera och beskriva de inre känslorna. Men projiceringen i »Nattvandring» är inte enbart riktad från subjektets inre ut mot ett yttre landskap. Man kan urskilja en dubbel rörelse där känslan översätts till det konkreta planet samtidigt som de yttre sinnliga elementen tränger in i subjektets psykiska rum. Vi ser himlens dubbelexponerade blixtrar som stelnar i »ilning efter ilning» inom subjektet och med detta uppenbarligen är lokaliserade i sinnevärlden samtidigt som de speglar diktjaget/nattvandrarens inre verklighet. På liknande vis projiceras skuggan ur subjektets själsliv i en utgående rörelse för att längre fram i dikten bokstavligt talat konfrontera och nu genom en inåtgående rörelse göra inbrott i samma subjekts psykiska rum.¹¹

En läsning av »Nattvandring» tillsammans med C G Jungs teorier om skuggans arketypiska betydelse blottlägger ett intressant intertextuellt samband.¹² I Jungs psykodynamiskt orienterade psykologi symboliserar skuggan den del av det omedvetna som utgörs av personlighetens bortträngda och obehagliga sidor, samtidigt som den kopplas samman med individens kreativa och konstnärligt skapande impulser.¹³ Den bortträngda och omedvetna delen består av de sidor hos det egna jaget som individen vet mycket lite eller ingenting om, men som lika gärna skulle kunna vara helt medvetandegjorda. Skuggan kan även utöver detta bestå av kollektiva faktorer från källor som ligger utanför individens eget psykiska liv, element som lätt dukar under för »kollektiv smitta». Dessa kollektiva element kan i sin tur förvandla människorna till en oberäknelig massa utan individuella viljor.¹⁴

Att möta sin skugga är ett steg i vad Jung kallar individuationsprocessen, vilket betyder att individen gör ett medvetet försök till samförstånd med sitt eget inre centrum, ett försök att finna sig själv. Människans möte med sig själv måste börja i mötet med den egna skuggan. Konfrontationen med skuggan medför en befrielse från omedvetna och främmande kollektiva faktorerers hämmande inflytande. Detta möte är konfliktfyllt och innebär att individen inledningsvis förlorar förmågan att differentiera sig från omgivningen. Med Jungs eget bildspråk medför konfrontationen med skuggan att individen passerar en port där det inte existerar någon skillnad mellan det inre och det yttre. I och med detta möte kan individen ta sig upp ur den »djupa brunnen» som det omedvetna utgör, och på så sätt befria sig från dess destruktiva påverkan.¹⁵

Det är tydligt att Ekelöfs dikt följer detta mönster. »Nattvandring» delas naturligt in i fyra delar, i texten åtskilda av asterisker. Den första delen kan ses som en

prolog som illustrerar diktjagets isolation från omvärlden och hans strävan efter att nå sitt inre centrum; men alla vägar dit, »till mig själv», är som vi såg i citatet ovan här ännu stängda. Den andra delens scen utgörs av den egentliga nattvandringen där solitären förföljs av den projicerade skuggan. Mötet med den mörka förföljaren framstår som handlingslinjens första stora brytpunkt. Här avstannar den pågående rörelsen in mot subjektets centrum och färden ner i det inre djup som diktens första och andra del åskådliggjort. I och med subjektets konfrontation med skuggan övergår förföljelsen i en ångestfylld kamp på liv och död med en osynlig fiende, ett möte med det okända inre mörkret:

Jag vände mig mot ingenting
men skuggan flydde då jag vände mig
och bytte hastigt plats i tysta blixters sken:
Då kände jag en trolsk och dunkel kraft
som mötte min, en mördare som provade
var fog med dolska pilar i min rustning...¹⁶

Samtidigt som diktjaget konfronteras med sin skugglika förföljare bryts alltså diktens handlingslinje och skugggestalten försvinner från diktens scen. Vi befinner oss nu i den tredje delen. Scenen med den förföljande skuggan har ersatts av ett expressionistiskt, odifferentierat känslolandskap där det inte längre existerar några gränser mellan det inre och det yttre. De stängda vägarna är nu öppna och spänningsförhållandet mellan vandraren och skuggan upplöses i ett kaotiskt känslotillstånd. Det projicerade själslandskapet bryter igenom alla barriärer likt en hemlig vibrerande växelström som tränger sig in i diktjaget och saxar sönder hans inre:

Och tusen stjärnors nålstyg, n,
jordens kula kedjad fast
vid foten... Och från varje snår
en hemlig växelström, vibrerande
som syrsans djävulsdrill
Den skär sig in i hjärtat
och saxar sönder själens rötter¹⁷

Efter solitärens möte med den egna skuggan övergår diktjaget i citatet ovan till ett tillstånd där det liksom hos Jung inte längre finns några gränser mellan det inre och det yttre. Efter att ha genomlidit detta odifferentierade och kaotiska tillstånd utvecklas diktjaget, hans sinnen förfinas och han får lära sig »skilja tystnad / från tystnad, lära sig förnimma klangen / av dova klockslag ur det fjärran landet». Som vi skall se är detta en bild som med variation återanvänds för att visa konstnärens förmåga att erfara det som finns bortom vår direkta verklighet, ett centralt inslag i skuggmotivets metapoetiska tematik. Efter att diktjagets sinnen förfinats frågar han om någon kommer att tro på hans ord, poetens ord. Om ingen tror »tror jag mig själv och går / mot gryningen, från alla!»¹⁸

Konfrontationen med den egna skuggan, och den påföljande odifferentierade ångestupplevelsen, medför en förändring hos diktjaget som lämnar den kollektiva

massans inflytande vilket leder till den andra stora brytpunkten och diktens fjärde del. Efter den fulländade inåtgående rörelsen och det inre mötet startar nu en utåtriktad rörelse upp ur den djupa brunn som den omedvetna regionen av psyket utgör:

jag trängde mig förbi, jag flöt
genom det mörka mörkret, upp ur skrällen,
upp mot det ljusa ljuset! Räddad!¹⁹

Mötet med skuggan innebär alltså både hos Jung och i »Nattvandring» en befrielse från det omedvetnas destruktiva inflytande. Jaget genomgår en rörelse »från alla», från den obestämda massan av människor som är helt utan individualitet, upp ur det omedvetna mörkret. I samband med individuationsprocessen genomgår diktjaget som vi har sett en personlig utveckling, där egenskaper medvetandegörs, samtidigt som han kan lämna kollektivets förlamande inflytande och gå outsiderns/konstnärens egen väg. I en anteckning från samma tid skriver Ekelöf, kanske inspirerad av Jungs teorier om vikten av att befria sig från det omedvetnas destruktiva inflytande, att det är människans livsuppgift att finna friheten: »Och människans frihet är att bli kvitt sitt sämre jag, sitt undermedvetna.»²⁰

Solitärens interaktion med skuggan medför att dennes sinnen förfinas, att han lär sig att erfarå någonting »ur det fjärran landet». Ordet »ur» för tankarna till »ur det omedvetna» men alluderar samtidigt även på någonting bortom vår faktiska verklighet, något som diktjaget/solitären inte tidigare haft förmågan att förnimma. Att den nya perceptionen sker parallellt med förmågan att urskilja en ny tystnad för oss fram till nästa avsnitt och dikten »eklips».

*

I den tidiga diktsamlingen *Sent på jorden* finns ett antal prosapoetiska dikter som med ett kontemplativt tonfall erinrar om någonting bortom och avlägset. Dikten »eklips» utspelar sig under solförmörkelsen då solen för en kort stund döljs bakom månen och dikten förtjänar att här citeras in extenso:

då tiden var inne tystnade fåglarna en efter en och i tystnaden stannade människorna och lyfte huvudet som om de väntade någon. och mörkret föll i skuggan av solen, i solens skugga som ett ögonlock för ljuset och i mörkret blev stjärnornas ödesdigra inflytande märkbart. och mörkret föll i skuggan av solen eller skymningen av en värld utan horisont vars ödesdigra inflytande förlamade naturen som tycktes lyssna efter någon osynlig närvaro ... och mörkret föll sakta i skuggan av solen och tystnaden öppnade de fem sinnen för stjärnornas ödesdigra inflytande medan den förtätade skymningen sakta började regna ner i solens skugga som svarta snöflingor och förlamade naturen. men mörkret som fåglarnas tystnad väntade snuddade bara vid jorden med sin vinge för att försvinna i världsrymden, och i ljuset blev allting förvirring som förut.²¹

Prosodikten »eklips» sönderfaller i tre delar. Dikten börjar, om än implicit, i tillståndet före solförmörkelsen, då det i ljuset uppenbarligen råder en påtaglig

förvirring. Så plötsligt döljs solen bakom månens skiva och i solförmörkelsen upphör den förvirring som tidigare rådde. En tystnad lägrar sig nu över jorden och i denna tystnad lyfter människorna sina huvuden som om de väntade på att »någon» skulle infinna sig. Slutligen då solen åter träder fram är vi inne i ett tillstånd liknande diktens ursprungliga. Återigen dominerar solens ljus och »allting är förvirring som förut».

Tillståndet »i skuggan av solen» har som en naturlig följd att solens bländande ljus plötsligt upphör. Stjärnorna och deras »ödesdigra inflytande» framträder i mörkret som en vision och en uppenbarelse av den evighet som alltid funnits och omslutit subjektet. Metaforen »i skuggan av solen» konstitueras framförallt av skuggans beroende av det ljus den är en motsats till. Skuggan är en avsaknad av ljus, ett mörker och en tystnad, som alltid finns parallellt med ljuset. Detta förhållande mellan skugga och ljus är ett fysikaliskt faktum som Ekelöf tar fasta på och som han senare skall komma att utveckla i sin diwandiktning. Uppenbarligen knyter bildspråket även an till Platons grottlignelse där solens betecknar det godas idé, filosofens slutgiltiga mål. Hos Ekelöf sker däremot en vändning som istället fokuserar på mörkret i »skuggan av solen», ett mörker som är påtagligt närvarande men som samtidigt visar på solens existens. Liksom hos Platon, där solen och det godas idé inte kan erfaras med sinnen, är det endast skuggan, orsakad av solen, som finns tillgänglig för subjektets sinnen. Det är där i mörkret stjärnorna och vägen till överkligheten uppenbarar sig, det är i skuggan det sanna ljuset blir närvarande.

Skuggmetaforen i »eklips» dubbelexponerar diktjagets inre och yttre verklighet genom att solförmörkelsens primära orsak, månens skiva, liknas vid »ett ögonlock för ljuset». Här upprättas en koppling mellan månen och ögonlocket som också innebär en expansion av diktjagets inre. Ögonlockets metonyma samband med den mänskliga kroppen sammanflätar subjektets inre psykiska rum med en yttre verklighet av kosmiska dimensioner: ögats lock blir en gräns mellan två världar som smälter samman. På samma sätt som i »Nattvandring» ser vi en interaktion mellan en inre och en yttre verklighet. Men i »eklips» sammanlänkas det inre psykiska rummet med en större evig dimension. Stjärnornas koppling till kosmos och den alltid närvarande oändligheten får utgöra strukturen i en metafor som alluderar på en osynlig evig närvaro, en överklighet som under vissa omständigheter kan förnimmas.²² Det är »tystnaden» som öppnar solitärens sinnen och liksom i »Nattvandring», där ångesten tvingade fram ett möte med det okända mörkret, finner sig tystnaden i mötet med skuggan. I mörkret kan ett befriat diktjag förnimma den osynliga närvaron och uppleva en värld fri från den »förlamande» horisonten. Harmonin som infunnit sig i »skuggan av solen» är däremot endast tillfällig. Mörkret och tystnaden som möjliggjorde perceptionen av detta bortom, som i samband med solförmörkelsen »snuddade» vid jorden, försvinner på nytt ut i världsrymden och allting blir återigen »förvirring».

I den korta dikten »Gud», som tillkom vid ungefär samma tid som »eklips», sammanlänkas stjärnorna och mörkret med poetens skapande. Liksom i »eklips»

skapas ett nytt tillstånd genom att solen »blundas» till skuggor över jorden. Också i »Gud» vändes perspektivet mot diktjagets inre psykiska rum genom att »natten som faller» kopplas samman med diktjagets eget ögonlock. I det inre mörkret skriver poeten sin dikt:

Natten som faller är mitt ögonlock
och stjärnorna flyga ut ur min hjärna
Jag doppar min penna i nattmörkret och skriver
Det mörkblå bläcket gnistrar av konstellationer
Jag hör stjärnljuset klinga i fjärran²³

Vi ser hur stjärnorna på ett expressionistiskt manér »flyga ut» ur poeten och med detta antyder en kosmisk dimension i diktjaget/diktarens inre. Stjärnorna framstår här som en metafor för den traditionella dubbelheten i skapelseakten. Det transcendentala varats inspiration, stjärnorna i det kosmiska mörkret, ställs parallellt med konstnärens egen inre eruption. Men det är inte otvetydigt den romantiska synen på geniet som ett omedvetet språkrör för det gudomliga som gestaltas. Poeten i Ekelöfs dikt lyssnar sökande i mörkret.

Det är uppenbart att den avlägsna närvaron, som figureras av stjärnornas klang-er i »Gud», har en intressant samhörighet med både stjärnorna i »eklips» och de »dova klockslag ur det fjärran landet» som diktjaget till följd av sin ångestupplevelse erfor i dikten »Nattvandring». Dikterna »eklips» och »Gud» gestaltar en osynlig närvaro, en transcendental position respektive ett inre psykiskt rum, som kan uppfattas först när subjektet ser bortom det som är mest framträdande och dominerande; bortom vår direkta erfarenhet existerar något med en förmåga att bringa lugn och harmoni. Hos Ekelöf är det konstnären som genom sitt konstverk har en möjlighet att förmedla en kunskap om den avlägsna överkligheten. En överklighet som förknippas både med det inre omedvetna och en avlägsen yttre position, en tematik som kraftfullt gestaltas av ljuset och dess naturliga koppling till skuggan.

Diwandiktningen

Sagan om Fatumeh är cirkulärt komponerad och cirkeln utgörs av två delar, pärlbandet och radbandet, som i sin tur är åtskilda av tre dikter vilka benämns ormhuvuden. Sagan börjar där den slutar, för varje pärla eller kula i bandet finns det alltid en nästföljande. Den sista kulan undflyr däremot alltid, den förblir ogripbar om än också ständigt närvarande.

I *Sagan om Fatumeh* finns det ett flertal metaforer för att beskriva den osynliga närvaro som vi iakttog i »eklips». Det kan vara kvisten i träet, gudsmoderns öga, dold bakom ikonens målarfärg, eller den dubbelexponerade bilden av vattenutroparens ensamma röst, som drunknar i den övriga strömmen av röster och som sammanfaller med subjektets egen inre röst.²⁴ Liksom den osynliga närvaron i

»eklips» infann sig då skuggan »snuddade» vid jorden ger sig överkligheten i *Sagan om Fatumeh* tillkänna i skuggan. Ljuset manifesterar sig i den skugga som diktjaget kan erfara med sina sinnen. Skuggan blir ett spår av ljuset, ett tecken för det ogripbara som befinner sig bortom eller på andra sidan. Det transcendentala tillståndet så att säga förvandlas och försinnligas.

I pärlbandets första dikt i *Sagan om Fatumeh* sker en sammanlänkning av ljus och skugga genom att en lykta förmedlar en skugga till diktjaget. Skuggans ursprung spåras till en yttre position i förhållande till diktens subjekt:

- Och efter solnedgången?
- Då har en vandrare två skuggor
en ifrån lyktan han just lämnat bakom sig
och en från lyktan han närmar sig,
ständigt byter de plats —²⁵

I detta brottstycke ser vi en vandrare som efter nattens inbrott finner sig placerad mellan två skenbart åtskilda poler: den främre lyktan mot vilken han är på väg respektive den bakre som han just lämnat. Att dessa båda poler oupphörligen byter plats indikerar en cyklisk rörelse utan slut. En tanke som även uttrycks mer explicit längre fram i *Sagan om Fatumeh*: »Sagan är oändlig:/ Den börjar där den slutar / I samma krets är människan fången».²⁶

Lyktan som vandraren lämnar bakom sig kan också konkretiserat ses som en bild för modersskötet med den subjektlösa gemenskapen, som den »Höga Port» genom vilken solitären föds in i jordelivet.²⁷ På samma sätt kan man se den främre lyktan som den förlösande och jagutplånande döden. Gemensamt för dessa två tillstånd är i Ekelöfs universum kroppens identitet med själen och solitärens förning med evigheten. De två tillstånden av harmoni, före födseln och efter döden, är hos Ekelöf oftast att betrakta som ekvivalenta, tillvaron i sinnevärlden ses som »en paus mellan födelse och död».²⁸ Således kan frasen »Efter solnedgången» sägas syfta till det tillstånd av isolation från helheten som vandraren befinner sig i. Diktjaget är nu ensam i natten och plågas av den inre brist och det begär helhetens frånvaro skapar.

Rent fysikaliskt kan skuggornas ursprung i den ovan citerade dikten spåras till lyktorna. Ljuset åstadkommer alltid en skugga som faller från det föremål som belyses. Men skuggans innebörd står även att finna som ett uttryck eller ett spår av lyktornas metaforiska betydelse, den gudomliga transcendenten. Ljusmetaforens skuggelement alluderar på den överklighet som existerar bortom vår faktiska verklighet. Den dubbelexponerade bilden, där det inre psykiska rummet sammanförs med en yttre transcendental position, manifesteras i skuggans mörker. Lyktorna gestaltar således ett absolut tillstånd där det råder en identitet mellan jag och vara, liknande tillståndet före födseln respektive efter döden. Denna överklighet ger sig i sinnevärlden tillkänna som en skugga, ljusets motsats. Ett transcendentalt tillstånd lämnar uppenbarligen ett spår manifesterat i sinnevärlden som en *motsats* till sitt eget vara, något som är en viktig komponent i Ekelöfs poetik.

I radbandets elfte dikt i *Sagan om Fatumeh* framställs ljuset som det yttre i motsatsförhållande till det svarta som är det inre. Genom att skåda in i ljuset och sedan sluta ögonen finns det en möjlighet att se sitt eget inre och dess sanna färger. Det mörker som finns inom solitären framstår som den högsta åskådningen:

Den renaste visionen
är den rena skuggan
ljusets motsats

Om du sett in i solen
eller i glödgat järn
och sluter ögonlocket efteråt
då först skall du se färg
det sanna blodets färg
som är din egen, inre²⁹

I denna dikt framstår det närvarande ljuset både som ett hinder och en nödvändighet för att den sanna visionen skall kunna erfaras. Det är en vision som framkallas genom ett skådande in i ljuset, men som uppenbarar sig först då ögonlocket sluts och det bländande ljuset stängs ute. Färgerna i det inre implicerar en närvaro som synliggörs av ljuset och dess frånvaro. Det är i skuggan, ljusets motsats, som den rena visionen blir tydlig.

Den tematiska strukturen i *Sagan om Fatumeh* byggs delvis upp av partikularitetens strävan mot en enhet. Dikotomierna själ-kropp, kvinna-man, Fatumeh-fursten, skugga-diktjag samt mörker-ljus och deras genomgående längtan efter att förenas är ett centralt tema i *Sagan om Fatumeh*. Dualiteten framstår hos Ekelöf som en sofistikerad metafor för känslan av oöverkomliga avstånd, en figur för diktjagets isolation. Men det är viktigt att notera hur dessa oppositioner inte befinner sig statiskt i sina tillstånd utan utgör en komplex väv av sinsemellan interagerande motsatsförhållanden. Om man ignorerar det inbördes samspel som finns mellan dessa motsatser förbiser man skuggans beroende av ljuset och det inflytande som skuggan utövar på exempelvis kropp och själ.³⁰

I »ett brev till en vän» skriver Ekelöf om en tid då bullret av världen utanför endast nådde honom som de obestämda ljud han kunde höra i sömnen. Hela hans liv framstod som en enda stor sömn. Detta sömntillstånd, känslan av att vara isolerad från verkligheten, gestaltas i *Sagan om Fatumeh* framförallt av dualiteten kropp-själ. Dessa två element, till sitt väsen ofta betraktade som oförenliga, har hos Ekelöf en intim samhörighet, vilken beskrivs i ett utkast till ett brev från 1966. Här tar Ekelöf avstånd från den solipsistiska världsåskådningen. Kroppen och hela omvärlden finns, skriver Ekelöf, men även själen som kroppens insida: »Utan kropp ingen själ.»³¹ Det ömsesidiga beroendet, där själen inte kan existera utan sin motsats kroppen, är ett alternativ till den kristna teologin där tanken om själens eviga liv och dess befrielse ur kroppens fångelse i samband med döden har en central plats. Märk väl att då det hos Ekelöf är i livet dissonansen och avståndet

mellan kropp och själ gör sig påmindra är det i ett *nu* denna isolation eftersträvar att överbryggas.

Förhållandet mellan kropp och själ beskriver Ekelöf i sin självbiografi som förhållandet mellan utsidan och insidan på en ihålig och tillsluten urna. När man är instängd i urnan kan man inte uttala sig om yttvärlden, även om man hör buller genom urnans vägg, och är man utanför urnan kan man inte veta om det finns en ihålighet i den. Kropp och själ är alltså trots sin intima samhörighet, där själen är att betrakta som kroppens insida, två från varandra tydligt differentierade och isolerade element. Hos Ekelöf strävar kropp och själ efter att återupprätta sin ursprungliga identitet, efter att förenas:

Gud har så att säga byggt upp en ofantlig mur och ställt själen på ena sidan och kroppen på den andra. De utvecklas mer och mer, klättra högre och högre på var sin sida om den i ett fåfängt hopp att någonsin finna ett slut på muren och nå varandra. /.../ Men för att nu återvända till liknelsen om muren vad skulle vi kunna tro att själ och kropp skulle göra om de nådde varandra?

De skulle naturligtvis bli stilla om deras begär uppfyllts.³²

Kroppens och själens strävan efter harmoni, längtan efter att övervinna det hopplösa tillståndet av isolation, åskådliggörs poetiskt i *Sagan om Fatumeh* genom återanvändandet av Ovidiusmyten »Pyramus och Thisbe». Ekelöf har i en anteckning om den ovidianska myten varierat liknelsen med urnan och ersatt urnans vägg med den kända muren. Han beskriver hur det buller och den fågelsång vi tror oss höra genom det ihåliga kärlets vägg lika gärna kan komma inifrån oss själva. Varifrån bullret kommer kan vi inte veta men vi vet, skriver han, »att vi ha ett sugande begär efter något, något som vi anta vara utanför oss själva, på andra sidan muren och att det är detta som driver oss framåt. Pyramus et Thisbe juvenum.»³³ Radbandets första dikt, som benämns »Tesbih», alluderar på Ovidius myt och har en grekisk överskrift vilken enligt en kommentar av Reidar Ekner betyder: »Jag liknar dig vid en urna.»³⁴ Det är tydligt att det finns en direkt koppling mellan Ekelöfs mur- och kärlliknelser. Denna koppling bör vi ha i åtanke då vi skall analysera de tre på varandra följande dikterna i skarven mellan pärlbandet och radbandet i *Sagan om Fatumeh*. Det är dikt nr 29 med prinsen och urnan, som följs av dikten »ormhuvud», som i sin tur följs av dikten »Tesbih» och den bekanta muren mellan det förälskade paret Pyramus och Thisbe.

I den första strofen i dikten »Tesbih» talar diktjaget från en isolerad position. Tilltalet är riktat mot ett transcendentalt bortom och läsaren är reducerad till att vara endast en utomstående betraktare. I den andra strofen riktas tilltalet mot läsaren, som nu förflyttas in i diktens rum och övertar diktjagets perspektiv som innefattar en känsla av den utanförliggande positionen:

Men när du trevar längs remnan i muren
ser du ett dunkelt Maphorion hölja
den från dig vända, skygga konturen
Liksom ett radband är den att följa
Tesbih! Ditt namn skall vara min viskning.³⁵

Genom »remnan» i den skrovliga muren mellan det inre och det yttre ser diktjaget det dunkla »Maphorion», den kvinnliga huvudbonaden, som ger en aning om det som finns utanför/innanför honom själv.³⁶ Detta Maphorion fungerar som en synekdoke för den kosmiska modern som i sin tur personifierar en evighetslängtan som är likt ett radband att följa, utan slut eller faktisk tillfredsställelse. Men genom »remnan» i muren förmedlas också det hopp om harmoni som blir den viskning med vilken diktjaget kan fortsätta leva. Även om denna viskning kanske bara är en illusion av det faktiska mötet mellan Pyramus och Thisbe, mannens möte med kvinnan, identiteten mellan kropp och själ, föreningen mellan jagets inre och yttre verklighet.³⁷

Dikotomiernas strävan efter att utplånas, att mötas över muren, illustreras tydligt i *Sagan om Fatumeh*. Den attraktion som kropp och själ utövar på varandra ställs i analogi med den attraktion som kan uppstå mellan kvinna och man, här ur radbandets sjunde dikt:

Själarna liknade kvinnor
kropparna liknade män
och den Köpman var lycklig
som kunde dra sina färde
med en själ
och en kropp
som smälte samman³⁸

Isolationen, som metaforiskt gestaltas av bland annat splittringen mellan kropp och själ, när som vi snart skall se, harmoni genom en konstnärlig vision av ett översinnligt vara. Det är erfarenheten av mörkret och skuggan som bringar harmoni till diktjaget genom att göra ljusets frånvaro närvarande.

*

Om Ekelöfs konstsyn skall diskuteras är det naturligt att ta dikten »Till det omöjligas konst» i beaktande. I detta korta poem jämförs diktarens roll med Johannes Döparen som han framställs på ikonerna: dels bärande huvudet på sina »helbrägdade skuldror» och paradoxalt nog samtidigt även framför sig på ett fat. »Den offrade framställer sig som en offrande» skriver Ekelöf.³⁹ Anders Olsson visar hur detta tema förekommer i flera varianter av dikten där exempelvis »Ett hjärta frambärs av samma hjärta som låter sig offras» och menar vidare att det »omöjliga» i dikten är att poeten/jaget befinner sig i denna tvetydiga situation.⁴⁰

Det är däremot inte endast utlämnandet av den egna personen som är det primära i konstnärens offer; i ett flertal dikter betonas själva offerakten och dess förhållande till en högre dimension. I en namnlös dikt i den postumt utgivna samlingen *Fatumeh 2*, sammanställd av Reidar Ekner, kan man urskilja en variation på offerproblematiken och temat i »Till det omöjligas konst». Den enligt seden prostituerade kvinnan får åskådliggöra bilden av den offrande som samtidigt är den offrade, hon som offerar sig själv:

Denne stinkande, som jag har ritualenligt över mig, ser jag inte
Jag vänder mitt ansikte bort, jag svarar inte
med mitt underliv på hans alltmer tafatta stötar
Jag ser ditt stränga ansikte för mig som fordrar offer.⁴¹

Kvinnan offerar sig ritualenligt åt det stränga fordrande ansikte som hon har över sig. Den offrande/den offrade vilar i ett ödesbestämt famntag, hos något som är större än henne själv. På samma sätt som den offrande sammanflätas med den offrade sker en ihopflätning mellan subjektet och den transcendentala positionen. Denna position härskar inte otvetydigt över diktjaget utan det finns en vilja hos diktjaget/poeten att behärska och beskriva den stora modern, det utsägliga bortom som alltid är osynligt närvarande. Denna maktkamp finns beskriven i en namnlös dikt i *Fatumeħ* 2 som berättar om hur »Ängeln» för fjärde gången samma natt besökte diktjaget, denna gång inte för att erbjuda »samlag» utan för att erbjuda diktjaget sina ögon. Men diktjaget vill inte, han vill »hellre vara en siare» och en härskare:

O, min herrskarinna!
Jag har vågat mitt liv
för att få bli din herrskare⁴²

Men parallellt med jagets/poetens brottning med den inspirationsförmedlande ängeln finns också ett ödmjukt offer, en tacksägelse gentemot den transcendentala positionen när den ger sig till känna: »Mitt tack skall bli större än din gåva /.../ det första bröd jag äter skall bli en Kurban [ett offer] åt dig».⁴³

För att närma oss den mångbottnade bilden av offret från ytterligare ett håll är det lämpligt att aktualisera en central dikt i *Sagan om Fatumeħ*, en dikt som målar upp en bild av en bild på en prins som famnar en urna:

En Prins vars namn bör vara onämnt
knäböjer och omfamnar mig, en urna
/.../
Nu frågar du mig vad som finns i urnan
som denna unga prins omfamnar
knäböjande som till en Kurban⁴⁴

Det är tydligt att mur- och kärlliknelsen som diskuterades i samband med dikten »Tesbih» också kan knytas till urnan som famnas av prinsen i pärlbandets tjugonionde dikt. Dessa två intimt förbundna dikter i *Sagan om Fatumeħ* åtskiljs som redan nämnts av en tredje dikt kallad »ormhuvud». I detta »ormhuvud» knyts prinsens famntag om urnan till ett ogenomskinligt vara, ett vara som senare i diktsviten kopplas till skuggan. Men först, åter till prinsen och hans urna.⁴⁵

I dikten om prinsen som famnar urnan förs en dialektik från tre positioner: en yttre och en inre och framförallt från urnan själv, vilken framstår som en mur mellan den inre och den yttre verkligheten. Dikten inleds med den tredje positionens röst: »En prins vars namn bör vara onämnt / knäböjer och omfamnar mig, en

urna».⁴⁶ Urnans inre gestaltas av en mystisk tystnad som inte ger sig till känna men som alldeles säkert finns; »vem är därinne?» klagar fåglarna frågande.

Urnan liknas i dikten vid en »kurban» vilket är det turkiska ordet för »offer». Liket det svenska ordet konnoterar »kurban» både offerandet som aktiv handling och det offerade som passivt subjekt.⁴⁷ På samma sätt som det redan nämnda brödet blev en kurban kan urnans betydelse i linje med denna kontext tolkas som konstnärens offer, där urnans oidentifierade innehåll framstår som en metafor för den osynliga närvaron. En närvaro som konstnären eftersträvar att gestalta och vilken i sin tur samtidigt är en del av den skapande/offrande konstnärens inre. Liksom i anteckningen om den ovidianska myten påminner fåglarnas sång om en annan verklighet i förhållande till urnans inre. Här råder däremot ett omvänt förhållande då prinsen inte befinner sig instängd i urnan, istället är han utanför men vet nu inte vad som gömmer sig där inne. Solitären/poeten famnar denna urna som i diktsamlingens nästföljande dikt, »ormhuvud», förvandlas till ett genomskinligt/ogenomskinligt vara:

O du okände
du ogenomskinlige i mina armar
känner du mig?
O du okända
du genomskinliga i min famn!⁴⁸

Jaget/poeten finner att han brottas med det okända, något som framställs både ogenomskinligt och genomskinligt. Denna dualitet är en bild som uppenbarligen är i analogi med det översinnliga ljuset och den förnimbara skuggan. Det transcendental, osynliga och genomskinliga kontrasteras mot det sinnliga, synliga och ogenomskinliga. Den ogenomskinliga gestalten är en återkommande figur i hela diwandiktningen, ofta som en svart skulptur eller en rund skugga vilken jaget/konstnären cirklar omkring i sina försök att förkroppsliga den konstnärliga visionen. Den ogenomskinliga skuggan och den mörka gestalten blir en kraftfull metafor för en det omöjligas poetik.

*

I ett flertal dikter i *Sagan om Fatumeh* utspelas ett scenario där en rund skugga framställs som ett ouppnåeligt ideal, som ett centrum kring vilket människorna kretsar i fåfångt hopp om att de någonsin skall kunna förenas med skulpturen »av mörker». Gestalten som diktjaget cirklar omkring, för att se från alla håll, framställs tredimensionellt medan det upplevande subjektets verklighet är platt som muren. När diktjaget erfar den runda skuggan medvetandegörs han om en existerande dimension utöver hans egen empiriska verklighet.⁴⁹ Den ouppnåeliga skulpturen knyts längre fram i diktsamlingen till att vara Fatumehs skugga men också bitvis till Fatumeh själv. I en metapoetisk läsning av dessa dikter framstår skuggan som en konkret bild av den upplevelse konstnären försöker förmedla, här ur radbandets tjuugoåttonde dikt:

O tvilling med ljuset! Du mörka!
Jag lärde mig gå runt omkring dig
se dig från alla sidor
överallt rund som en kvinna
Ljuset, som gjorde dig svart
och kom silvret att glittra omkring dig
det ljuset var i mig som kärlek^o

Förnimmelsen av skuggan blir en förnimmelse av den osynliga närvaron, den blir för konstnären vad den älskade är för älskaren, någonting att försvinna i och att sammansmälta med. Detta är en av de bärande betydelseerna hos skuggan som i denna läsning blir en suggestiv bild av den transcendentala position mot vilken längtan efter oändligheten för konstnären. Skuggan reflekterar ljuset som är bortom vår empiriska verklighet på samma sätt som dikten speglar det utsägliga genom att uttala dess motsats:

Så verkar konstnären
med det mörka
det ogenomskinliga
/.../
Han kan inte uttrycka detta han vill
om inte motsatsen finnes
alltså avbildar han motsatsenst

Som framgår av detta citat som är taget ur *Fatumeb 2* måste konstnären arbeta med motsatserna då han inte förmår att direkt uttrycka och gestalta det han vill. Istället för att verka med det ogripbara ljuset tvingas konstnären att arbeta med dess motsats: det *ogenomskinliga* mörkret.

I dikten »Djävulspredikan» i *Vägvisare till underjorden*, som i det närmaste kan benämnas en ekelöfsk ars poetica med ett profetiskt anslag, behandlas motsatsernas estetik ingående. Här beskrivs saknaden, tillfredsställelsens motsats, som det för konstnären anvisade uttrycksmedlet. »Djävulspredikan» tar även upp det tema som behandlades i dikten »Tesbih» i *Sagan om Fatumeb* där fullkomligheten är påtagligt närvarande men placerad på andra sidan muren, oåtkomlig. Bristkänslan som hela tiden är närvarande hos konstnären knyts som bekant ofta hos Ekelöf till en kvinnlig gestalt, en kosmisk moder, en älskarinna och en madonna. Längtan efter verkligheten, efter tillfredsställelsen, står som ett monument framför hans öga, en oåtkomlig gestalt:

Den som verkligen ser, ser bara det han är utan
vet, att hur han än ber modellen ändra sin ställning
målar han bara det saknade, kanske ett ljus som är bortast

Det saknade är något som är frånvarande och utsägligt, liksom skuggan: »ett ljus som är borta». Konstnären vet att någonting alltid fattas. Han trevar sig fram med syftlinjer för att finna konturer eller försöker uttala det utsägliga i »mellanrummen av orden». Det utsägliga som i sin frånvaro ständigt är närvarande, som en

brist och en saknad, framställs i »*Djävulspredikan*» som konstnärens mål och livets mening. »*Djävulspredikan*» avslutas med en hyllning till denna position som befinner sig utanför vår verklighet, den osynliga närvaron som här ges ett feminint epitet. Det är hon som lindrar, leder och hjälper människan att leva; konstnärens/jagets »ta fatt»-lek med henne är detsamma som livet självt: »Hon är punkten utanför, hon befäller / står du vid hennes sida vänder du världen». ⁵³ Även i den betydligt tidigare dikten »Det finns någonting som ingenstans passar» behandlas konstens och den utanförliggande positionens förmedlande av en harmoni och en frid som finns bortom, bakom och inne i allt: »Dold i pennan / Dold i bläcket». ⁵⁴

I *Sagan om Fatumeh* är det varken månen, solen eller stjärnorna som ger subjektet ljus utan mörkret och kärlekens ljus i diktjagets inre. Notera hur Fatumeh i det följande brottstycket står i analogi med lyktorna i diktsamlingens första dikt, de som överförde en skugga till vandraren:

Som vore jag ingen
gav mig Fatumeh, du, en skugga
ät min själ⁵⁵

Här i pärlbandets fjortonde dikt ges en skugga till diktjagets själ och konkret kan man se det som om Fatumeh tillför en materiell dimension till diktjaget. Själens får en skugga och sammanförs således med sinnevärlden, utan kropp ingen skugga. Men skuggan, som är sprungen ur en skenbart yttre position, är också ett spår av överkligheten bortom vår verklighet och det enda som redan i sinnevärlden kan sammanföra kropp och själ. Endast konsten/skuggan kan förmedla den frid som finns bortom och inne i allt:

Endast Din skugga
gav kroppslig närvaro
ät min själ⁵⁶

I de tre sista raderna i radbandets tjugoåttonde dikt infinner sig den efterlängta identiteten mellan kropp och själ, d v s själen blir kroppsligt *närvarande* i verkligheten. Genom konsten och skuggan reflekteras ljuset och överkligheten bortom vår verklighet. Genom konsten förenas motsatserna.

Hon, den ouppnåeliga, saknaden och tomrummet, gör livet värt att leva. Hon gör diktjaget levande: »Fatumeh /.../ jag skall inte leva / om du är död». ⁵⁷ Genom detta kvinnliga väsen, ängeln som dikterar för poeten vad han skall skriva, skuggan som förmedlar den konstnärliga visionen, blir konstnären/jaget närvarande i nuet. Ty, som Ekelöf skriver, att »Leva utan änglar är att ha nycklar i låsen / inte se Dagen». ⁵⁸

Skuggans språk

Avslutningsvis är det nu tillfälle att försöka säga något sammanfattande om skuggans underliggande grammatik. Även om skuggmotivet fungerar på olika sätt i de anförda dikterna finns det ett flertal likheter att finna.

I läsningen av dikten »Nattvandring» iakttogs ett konfliktfyllt möte med en skugga där en strid stod mellan ett diktjag »och Ingenting». Ur den ångestfyllda striden med skuggan/Ingenting växte så ett tillstånd där diktjaget utvecklades och lärde sig att urskilja en ny sorts tystnad jämte »dova klockslag, ur det fjärran landet». ⁵⁹ Också i »eklips» såg vi hur en tystnad infann sig »i skuggan av solen». Tystnaden öppnade diktjagets fem sinnen för den tidigare osynliga närvaron. ⁶⁰ I »Nattvandring» möjliggjorde mötet med skuggan diktjagets färd mot ljuset. Skuggan i »eklips» visade på det eviga ljuset i mörkret, stjärnornas ljus, samtidigt som solens skugga också påminde om solens närvaro. Stjärnmörkret i »Gud» fungerade i sin tur som poetens bläck, ett nattmörker i vilket diktjaget doppar sin penna samtidigt som han lyssnar efter stjärnljusets klanger. ⁶¹ I diwandiktningen framstod skuggan som ett spår av den osynliga närvaron, en möjlighet att genom konstverket beskriva den motsats som ständigt undflyr allt betecknande. I skuggan skapas med andra ord ett metaforiskt tomhetstillstånd, en avsaknad av ljus och en tystnad där nya dimensioner kan uppmärksammas och gestaltas av diktjaget/diktaren.

Även betraktat ur ett fysikaliskt perspektiv kan man beskriva skuggan i termer som tomhet och frånvaro. Skuggan som fenomen kan naturligtvis bara finnas i förhållande till någonting annat, nämligen ljuset. Samtidigt är skuggan motsatsen till detta ljus: en avsaknad av ljus. Man skulle kunna säga att skuggan är symptomatisk för ljusets närvaro i dess frånvaro. Eller för att uttrycka det hela i en paradoxal formulering: Avsaknaden av ljus visar på att ljuset är närvarande. Skuggmotivet interagerar på detta sätt med de metaforiska konnotationerna men tillför även ytterligare en paradoxal dimension av ett undflyende kontra ett närvarande. Skuggan är subjektets/nattvandrarens eviga följeslagare men är också alltid undflyende och ogripbar. Men skuggan kan också, speciellt i *Sagan om Fatumeh*, sägas tillföra en materiell dimension till det ogripbara ljuset samtidigt som skuggan betecknar detta sitt ursprung. På så vis är skuggan en talande figur för en dimension av sin egen metaforik: en figur för konstens förkroppsligade refererande till sin känslas ursprung, en möjlighet att med ljusets motsats uttala det utsägliga. Skuggan och det ogenomskinliga mörkret blir med detta också en figur för den omöjliga jakobsbrottning konstnären upplever i samband med skapandet. Konstnärens intima brottning med den osynliga närvaron föder fram konstverket som samtidigt är ett offer, en kurban, till den transcendentala positionen.

I den romantiska traditionen inom det västerländska tänkandet finns det en tendens att se konsten som ett förkroppsligande av ett översinnligt vara. Vad Ekelöf benämner överkligheten och det osägbara kan jämföras med Schellings det

absoluta. Det absoluta är den gudomliga position där alla motsatser är utplånade, i det absoluta råder en evig harmoni. Hos Platon är som bekant skuggan och konsten de eviga idéernas lägre sinnliga avbild. Hos Schelling är det istället endast i konsten den högsta absoluta idéen kan avbildas och upplevas i sin fullkomlighet. Konsten får sin kraft genom sin förmåga att »reflektera» den gudomliga och absoluta positionen.⁶² Beträktandet av konstverket medför i linje med detta påstående en momentan upplevelse av den högsta medvetenheten och det gudomliga. På så sätt förmedlar och skapar konsten ett lugn och en harmoni mellan livets alla motsatser och överbrygger i och med detta jagets isolation. Konsten ger, liksom i Ekelöfs poetiska universum, människan en möjlighet att befrias från sin strävan och uppleva evigheten i nuet: »nur der Kunst gegeben sein kann, unser unendliches Streben zu befriedigen und auch den letzten und äussersten Widerspruch in uns aufzulösen.»⁶³

Noter

¹ Bengt Landgren har behandlat skuggan i dikten »Nattvandring», en dikt som han ger en central placering i Ekelöfs »ängest och dödsdiktning». Även i sin analys av *Sagan om Fatumeh* behandlar Landgren vissa aspekter av »skuggsymboliken». Se Landgren, Bengt, *Ensamheten, döden och drömmarna*, akad. avh. Uppsala 1971, s.125ff & s.242. Se även Reidar Ekners essä »En skuggas liv» i *I den havandes liv*, Stockholm 1967 och Horace Engdahls essä »Skuggornas tal» i *Beröringens abc*, Stockholm 1994. Anders Olsson har behandlat den osynliga närvarons tematik och visar hur Ekelöfs »via negativa» är en väg bort »mot en erfarenhet som tangerar det osägbara». *Ekelöfs nej*, akad. avh. Stockholm, s.19 & s.117. Rörelsen mot den osägbara erfarenheten är som denna studie delvis försöker visa en central aspekt av skuggmotivet.

² Ekelöf, *Skrifter 4*, red. Reidar Ekner, Stockholm 1992, s.41.

³ Evers, Ulla, *Hettan av en Gud*, akad. avh. Göteborg 1992, s.129.

⁴ Fehrman, Carl, *Diktaren och de skapande ögonblicken*, Stockholm 1974, s.162.

⁵ Fehrman, Carl, *Diktaren och de skapande ögonblicken*, s.163.

⁶ Ekelöf, »Om Konst» i *Gunnar Ekelöf skriver om konst*, red. Ulf Thomas Moberg, Stockholm 1984, s.159f.

⁷ Ekelöf, *Skrifter 8*, red. Reidar Ekner, Stockholm 1993, s.186 (min kursiv).

⁸ Ekelöf, *Skrifter 8*, s.139.

⁹ Landgren identifierar skuggan i »Nattvandring» med döden. Han anför även biografiska fakta om erotiska misslyckanden som en möjlig tolkning. Se Landgren *Ensamheten, döden och drömmarna*, s.125ff. Jag menar att det även är möjligt att se mötet med denna »Någon Annan», d.v.s. skuggan, som ett möte med ett okänt inre. Liksom jaget i dikten »Ökenstämmingar», i samma diktsamling, upplever en förlamande ängest som tvingar honom att söka något »osynligt, utsägligt» medvetandegör det kvalfyllda mötet i »Nattvandring» ett okänt bortom. Det okända kan ses som en bärare av en känsla som undflyr allt betecknande. Se Ekelöf, *Skrifter 1*, red. Reidar Ekner, Stockholm 1991, s.95.

¹⁰ Ekelöf, *Skrifter 1*, s.75.

¹¹ Kjell Espmark analyserar Baudelairens dikt »Spleen» utifrån denna tanke om själsöversättning. I Baudelairens dikt finns det en liknande dubbelexponering och interaktion mellan

ett inre och ett yttre. Se Espmark, Kjell, *Att översätta själen*, Stockholm 1975, s.14–16.

¹² Se Mestertons analys av Ekelöfs surrealistiska dikt »översvämning i storslaget landskap» för ett tydligt exempel på den medvetna användningen av andra psykoanalytiska arketyper såsom »orm», »gravsten» och »tempel». Sverker Göransson och Erik Mesterton, *Den orörliga lågan*, Göteborg 1990, s.39–47. Denna dikt är liksom »Nattvandring» ett tydligt exempel på hur Ekelöf med arketypernas konnotationer skapar ett nytt högkoncentrerat poetiskt språk.

¹³ Jung menar att mötet med skuggan hjälper till att förlösa den konstnärliga talangen: »The shadow archetype is a powerful force in regard to the human creative capacity. When it is given an outlet for expression, it can aid in the development of many latent talents.» Tigue, John, *The Transformation of Consciousness in Myth. Integrating the Thought of Jung and Campbell*, New York 1994, s.10.

¹⁴ Jung, C G, *Man and his Symbols*, London 1964, s.168.

¹⁵ Jung, C G, *Arketyper och drömmar*, Stockholm 1995, s.118 & s.126.

Hos Artur Lundkvist finns en liknande poetisering av de psykoanalytiska begreppen. Ekelöfs »Någon Annan» uppvisar betydande likheter med den av Jan Arnauld behandlade gestalten »den andre» som är »den mörke inom oss» i Lundkvists poesi. Lundkvist skriver: »Man är inte bara den man tror sig vara. Inom en finns också alltid 'den andre', vårt inre jag, som är mer eller mindre okänt för oss själva. Först genom att i någon mån känna och förstå 'den andre' inom oss vet vi verkligen något om oss själva.» Se Arnauld, Jan, *Genrernas tyranni*, akad. avh. Stockholm 1995, s.122.

¹⁶ Ekelöf, *Skrifter 1*, s.76.

¹⁷ Ekelöf, *Skrifter 1*, s.77f.

¹⁸ Ekelöf, *Skrifter 1*, s.77 (min kursiv).

¹⁹ Ekelöf, *Skrifter 1*, s.77.

²⁰ Ekelöf, *Skrifter 8*, s.52. Att Ekelöf såg sitt eget livsöde just som ett främlingskap som han själv valt framgår av novellen »En outsiders väg». Se Landgren, *Ensamheten, döden och drömmarna*, s.14f.

²¹ Ekelöf, *Skrifter 1*, s.32f.

²² Även i dikten »Legender» i diktsamlingen *Dedikation* förknippas stjärnorna med ett evighetsperspektiv som personifieras av den kosmiska modern: »Och stjärnorna som stod var hennes silvervita mjäll / Och stjärnorna som föll var hennes blickar». Ekelöf, *Skrifter 1*, s.65. I dikten »Djävulspredikan» figurerar stjärnornas ljus i en kontext som behandlar det konstnärliga skapandet. De är den närvaro som »lyser, tränger igenom» och blir en del av konstnärens vision. Ekelöf, *Skrifter 3*, s.126.

²³ Ekelöf, *Skrifter 4*, s.41.

²⁴ Ekelöf, *Skrifter 3*, red. Reidar Ekner, Stockholm 1991, s.72 resp. s.79.

²⁵ Ekelöf, *Skrifter 3*, s.58.

²⁶ Ekelöf, *Skrifter 3*, s.86.

Jämför här hur Ekelöf inspirerats av den indiska filosofin och dess reinkarnationstanke. Jaget står i denna idétradition, liksom i den romantiska, alltid i relation till ett högre, allomfattande vara. Se Landgren, *Ensamheten, döden och drömmarna*, Kapitel 2, »Jaget och helheten», särskilt s.37 & s.62f.

²⁷ Ekelöf, *Skrifter 3*, s.59.

²⁸ Ekelöf, *En självbiografi*, red. Ingrid Ekelöf, Stockholm 1973, s.227.

²⁹ Ekelöf, *Skrifter 3*, s.81.

³⁰ Reidar Ekner vill i sin essä »En skuggas liv» knyta Fatumeh och skuggan till att vara furstens öde och själ. Ekner, *I den havandes liv*, s.150.

³¹ Ekelöf, *En självbiografi*, s.198.

³² Ekelöf, *En självbiografi*, s.98.

³³ Ekelöf, *En självbiografi*, s.89–98.

³⁴ Ekelöf, *Skrifter 3*, s.268.

³⁵ Ekelöf, *Skrifter 3*, s.75.

³⁶ Det grekiska ordet »Maphorion» förklarar Ekelöf som »den kvinnliga huvudbonaden, doket». Se Eknars kommentar, Ekelöf, *Skrifter 3*, s.269.

³⁷ Se även Landgrens analys som betonar den »ömsesidiga självuppgivelsen i kärleksextasen, vilken för ett hisnande kort ögonblick upphäver fångenskapen i jaget.» Landgren, *Ensamheten, döden och drömmarna*, s.250.

³⁸ Ekelöf, *Skrifter 3*, s.79.

³⁹ Ekelöf, *Skrifter 2*, red. Reidar Ekner, Stockholm 1991, s.91f.

⁴⁰ Olsson, *Ekelöfs nej*, s.202f.

⁴¹ Ekelöf, *Skrifter 3*, s.235.

⁴² Ekelöf, *Skrifter 3*, s.232.

⁴³ Ekelöf, *Skrifter 3*, s.70.

⁴⁴ Ekelöf, *Skrifter 3*, s.73f.

⁴⁵ Ekner uppfattar den omnämnda urnan som en symbol för Fatumehs och prinsens flydda kärlek, där endast försvinnandet är kvar, medan Landgren i sin analys behandlar diktens förhållande till Keats »Ode to a Grecian urn». Landgren menar att urnan är en bild över frånvaron och saknadens väsen och dikten framstår som ett metapoetiskt credo. Diktaren kan endast ge en antydning av den upplevelse som han försöker uttrycka och diktens tema behandlar enligt Landgren denna problematik: »distansen mellan upplevelse och konstnärlig gestaltning». Landgren, *Ensamheten, döden och drömmarna*, s.257–260. Se även Ekner, *I den havande liv*, s.143.

⁴⁶ Ekelöf, *Skrifter 3*, s.73 (min kursiv).

⁴⁷ Se art. »kurban» i *New Redhouse Turkish-English Dictionary*, red. V. Bahadır Alkim, Istanbul 1990(68), s.689.

⁴⁸ Ekelöf, *Skrifter 3*, s.74.

⁴⁹ Ekelöf, *Skrifter 3*, s.76. Se även dikten »Älskare» i *Skrifter 3*, s.237.

⁵⁰ Ekelöf, *Skrifter 3*, s.91.

⁵¹ Ekelöf, *Skrifter 3*, s.238.

⁵² Ekelöf, *Skrifter 3*, s.126.

⁵³ Ekelöf, *Skrifter 3*, s.127.

⁵⁴ Ekelöf, *Skrifter 1*, s.158f.

⁵⁵ Ekelöf, *Skrifter 3*, s.64.

⁵⁶ Ekelöf, *Skrifter 3*, s.91.

⁵⁷ Ekelöf, *Skrifter 3*, s.70.

⁵⁸ Ekelöf, *Skrifter 3*, s.123.

⁵⁹ Ekelöf, *Skrifter 1*, s.75ff.

⁶⁰ Ekelöf, *Skrifter 1*, s.32f.

⁶¹ Ekelöf, *Skrifter 4*, s.41.

⁶² Schelling, *Werke*, bd II, red. Manfred Schröter, München 1927, s.620.

Att isolera dessa idéer och knyta dem enbart till en västerländsk tradition är naturligtvis fel. Det är heller inte meningsfullt att försöka binda Ekelöf till en geografiskt begränsad strömning. I indisk filosofi uttrycks liknande tankar; även här ses konsten som en väg till ett högre vara: »Its highest business is to disclose something of the Self, the Infinite, the Divine to the regard of the soul, the Self through its expressions, the Infinite through its living finite symbols». Sri Aurobindo, *The Foundations of Indian Culture*, Pondicherry 1995(59), s.208.

⁶³ Schelling, *Werke*, bd II, s.617, »endast konsten kan upphäva vår ändlösa strävan och lösa den slutgiltiga och ursprungliga motsättningen inom oss.» (min övers.)

Beata Agrell

Genreteori och genrehistoria

Eva Hættner Aurelius & Thomas Götselius (red.),
Genreteori. Studentlitteratur, Lund 1997

Genreproblemet & genrediskussionen

Problemfältet

Genre och gender har alltid ställt till bekymmer, men för litteraturforskaren är antagligen genreproblemet mest besvärande. *Genretänkande* behövs uppenbarligen – historiskt sett är det inbyggt i varje föreställning om litteratur; men huruvida *genrer* finns och i så fall på vilket sätt och med vilken funktion – den frågan är idag lika omstridd som den om de två könen essens. Vad genreföreställningen svarar mot är inte gott att säga, och själva begreppet tycks omöjligt att teoretiskt precisera – åtminstone att döma av striderna i den teoretiska traditionen.

I *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory* från 1993 beskriver Frans de Bruyn den moderna genreteorin som ett Babel av teorier, beteckningar och begrepp:¹

Despite its long and impressive historical pedigree, the theory of genres is anything but a settled branch of criticism. The multiplicity of names that 'genre' has assumed in English – kind, species, type, mode, form – attests to the Babel-like confusion surrounding this critical discourse. Indeed, because the concept of genre raises fundamental questions about the nature and status of literary texts, there are perhaps as many definitions of 'genre' as there are theories of literature.

Forskningsfältet framställs här som på en gång överskådligt och eftersatt. Men vari består då problemet?

Utgångspunkter för vidare reflexion ges i antologin *Genreteori*, redigerad av Eva Hættner Aurelius och Thomas Götselius (Studentlitteratur, 1997). Där dokumenteras centrala nyansatser inom modern genreteori, från André Jolles och Karl Viëtor till Alastair Fowler och Michail Bachtin. Här möter idel kända namn men säkert också många olästa texter. Utöver de nämnda representeras forskare som H. R. Jauss, Tzvetan Todorov, Klaus W. Hempfer, Robert Scholes, Gérard Genette, W. D. Stempel och Jean-Marie Schaeffer. Samtliga texter presenteras här för första

gången direktöversatta till svenska – många av dem kan annars bara läsas på dagens svenskar så exotiska språk som tyska och franska. Engelskspråkiga originaltexter är naturligt nog desto färre – bara Scholes och den obligatoriske Fowler är representerade. Centrala texter som redan finns på svenska – t.ex. Vladimir Propps »Undersagans transformationer» och Jacques Derridas »Genrens lag» – har förstås inte tagits med.²

Sammantaget täcker urvalet tiden 1930–1983 – med tonvikt vid nyansatserna – och täcker den väl, med god spridning och ändå sammanhållet. En av poängerna med denna antologi är nämligen att de sinsemellan olika bidragen ändå hänvisar till varandra, uttryckligen eller i sak. Ett personregister gör det också lätt att följa enskilda forskares diskussion av föregångarnas insatser. På så vis spelas den pågående diskursen upp för läsarens ögon: hanteringen av problemen, huvudfrågorna, de teoretiska och metodiska ansatserna och – inte minst – förhållandet mellan teori, historia och text.

Just förhållandet mellan teori och historia är ett litteraturvetenskapligt grundproblem som blir särskilt kännbart i genreforskningen. En kort och effektiv inledning till *Genreteori* beskriver rent av det problemet som litteraturvetenskapens »paradox»:

Sammanflätningen av den synkrona och den diakrona aspekten märks ovanligt väl ifråga om genren. Den tycks på en gång vara det historiska i verket (traditionen) och det ahistoriska, systematiska i verket, en sammanflätning som i det litterära verket kan märkas på det att detta på samma gång visar det allmänna (genren) och förändrar detta allmänna (genren). Detta fundamentala teoretiska problem har – på olika sätt – sysselsatt den moderna litteraturteorin och detta har medfört att man teoretiskt har kunnat bearbeta de grundfrågor som genreteorin kretsar kring (s. 5f.).

Vare sig infallsvinkeln på ett verk är teoretisk eller historisk kräver den alltså en i praktiken ogörlig åtskillnad mellan det generella-varaktiga och det speciella-föränderliga – men bådadera hör till såväl verket som 'genren': genren ger sig till känna i/som unika verk, vilka i sin tur förändrar genren. Frågan är då *vad* det är som ger sig till känna och *hur* det gör det. Denna grundfråga innefattar i själva verket en hel armé av delfrågor i den genreteoretiska traditionen. De flesta är dock ontologiska och typologiska: de avser genrens eventuella 'vara' eller 'väsen' och hur ett givet verk skall klassificeras generiskt.

Bidragen i *Genreteori* ägnas åt kritisk granskning av sådana frågor, och olika försök till omformulering prövas: antropologiska, strukturalistiska, pragmatiska, textualistiska; ibland i kombination. Några bidrag avvisar hela frågekomplexet som metafysiskt – dock utan att avvisa själva genreproblemet. Men *frågorna* ställs då, som vi skall se, från andra utgångspunkter. Framför allt uppmärksammas frågan om genrebegreppets *funktion*, kunskapsteoretiskt, textuellt och pragmatiskt-historiskt. Här skall jag koncentrera mig på ontologiproblemet och klassifikationsfrågan, men den aktualiserar också förhållandet mellan teori och historia, liksom mellan genre och text.

Universaliefrågan och klassifikationsproblemet

Flera bidrag i *Genreteori* tycks skrivna i en allmän genreteoretisk nöd av samma slag som den vi just sett hos de Bruyn 1993. Tio år tidigare inleder Jean-Marie SCHAEFFER sin »Från text till genre. Anteckningar om genreproblematiken» (1983) med följande dystra betraktelse:

Av alla litteraturteoretiska områden är utan tvivel förvirringen störst inom det genreteoretiska området. Detta förefaller mig kunna förklaras med att vissa svårigheter – för att inte säga självmotsägelser – går idagen i genreteorierna. Dessa svårigheter är av ett slag som strukturerar många litteraturteorier och det sker inom genreteorin därtill på ett sätt som förvärrar dessa svårigheter. (*Genreteori*, s. 274)

Problemet gäller genreteorins metafysiska böjelser – dess fixering vid »ontologiska» frågor i stället för »kunskapsteoretiska» och textuella. Teoribildningen ställer envist frågan om vad genrer *är* utan att fråga om eller hur man kan få veta något om dem. Därmed hamnar genreteorin, enligt Schaeffer, utanför både litteraturteorin och vetenskapen överhuvudtaget, ty båda kräver ett kunskapsteoretiskt fundament (s. 275). Men genreteorin kräver också ett pragmatiskt förhållningssätt, som tar hänsyn till texternas historiska egenart (s. 289f.). Här finns en konflikt som Schaeffer söker (upp)lösa via ett s.a.s. textualistiskt angreppssätt som vi skall återkomma till.

Den genreteoretiska grundfråga Schaeffer aktualiserar gäller det s.k. *universalieproblemet*, d.v.s. genrerens ställning, inte som texter utan som allmänbegrepp eller typer. Vad *är* en genre, frågar man sig således: finns genrer och i så fall på vilket sätt, i vilken form? Problemet är urgammalt – med anor från Platons idélära – och vållade redan i medeltidsskolastiken den segdragna *universaliestriden*, som engagerade tidens alla intellektuella. I dagens filosofi och teologi är striden kanske inte lika öppen, men alls inte bilagd;³ och modern genreteori tycks alltjämt befinna sig vid krigsfronten. För en översikt kan vi gå till Klaus W. HEMPFERS mastiga »Genreteoretisk problematik» (ur hans *Gattungstheorie*, 1973).

Hempfer granskar de stridande positionerna i universaliestriden: *realisternas* ('Allmänbegreppen är reella objekt med självständig existens'); *nominalisternas* ('Allmänbegreppen är bara samlingsnamn på enskilda konkreta objekt'); och *konceptualisternas* ('Allmänbegreppen existerar i de historiskt givna enskilda objekten, men saknar självständigt korrelerat'). En delfråga gällde alltså om allmänbegreppen existerade 'före' de enskilda sakerna (*ante res*) och oberoende av dem; eller 'i sakerna' (*in rebus*), som inbyggda i dem, eller möjligen 'efter' sakerna (*post res*) (s. 122f.). Men alla dessa 'ontologiska' frågor var egentligen kunskapsteoretiskt motiverade: allmänbegreppens i *någon* mening objektiva existens ansågs i Platons efterföljd som ett nödvändigt villkor för objektiv kunskap. Vore de endast människogjorda 'namn' eller konstruktioner skulle ju hela kunskapsfältet upplösas eller åtminstone relativeras (ss. 125, 126).

Hempfers egen ståndpunkt är »konstruktivistisk» i den meningen att den ombildar frågan om vad 'genre' är till frågan om hur genrebegrepp *konstrueras* i kunskapsprocessen. Därmed menar han sig ha återfört den ontologiska huvudfrågan till dess kunskapsteoretiska grund, och samtidigt givit adekvat utgångspunkt för både studiet av historiska genrer och individuella texter. Hur han lyckas med det skall vi återkomma till – som skall framgå är varken Genette, Schaeffer eller jag riktigt nöjda.

Ännu under medeltiden var det framställningssätt (*modi*) och inte genrer (*genera*, lat. släkten) som präglade poetiken – så t.ex. i medeltidens retoriska stilhierarki (Jauss, s. 67f.). Den bäddade också för principen om *decorum* – innefattande kravet på enhet och 'renhet' och förbudet mot blandning av högt och lågt under renässansen; principen om *decorum* invaderade då även genrepoetiken. Men under medeltiden var blandningar av alla slag snarast legio, som t.ex. Jauss visar (s. 45f.).⁴ På stilhierarkins normativa grund utbildades emellertid den klassicistiska genredoktrin, som blev förhärskande fram till romantiken. Då rubbas genrehierarkin och själva genrebegreppet råkar i gungning, samtidigt som modus eller utsägelsefunktionen åter kommer i fokus (Genette, ss. 169, 179, 189). Men denna korsas då med Goethes begrepp om »naturformer» (epos, lyrik, drama), d.v.s. med vad Genette kallar *arkegenrer* och deras otaliga tematiskt definierade subgenrer och varianter – som dessutom förvandlas och förökas i det oändliga (Genette, ss. 187–189).

Universaliefrågans speciella relevans för genreteorin visar sig emellertid särskilt tydligt under renässansen. Det var först då som en genrediskussion kom igång och grunden till en normativ genrepoetik lades – men någon systematik eller sammanhängande *genreteori* i modern mening var det inte heller då fråga om (Genette, ss. 163, 166). Diskrepansen mellan genrepoetik och litterär praktik var stor: i *The Resources of Kind. Genre-Theory in the Renaissance* (1973; omnämnd med inte medtagen i *Genreteori*) visar Rosalie Colie hur krav på genrernas renhet och stilens enhet skärps, samtidigt som merparten av den faktiskt skrivna litteraturen tycks operera från en *oskriven* poetik, som synbarligen nonchalerar de nya ordningarna.⁵ Det tycks rent av vara så, enligt Colie, att även de auktoriserade genresystemen själva – som t.ex. Scaligers – på en gång bygger upp och bryter ner sin egen ordning.⁶

Klassifikationsproblemet i modern genreteori

De enkla formerna – Jolles

Går vi så till André JOLLES, nestorn i modern genreteori, så finner vi att han i sin »Inledning till enkla former» (1930) kritiserar sin tids litteraturforskning, klämd mellan senromantik och positivism som den var. Redan han saknade en specifikt litteraturvetenskaplig metodik avpassad efter sitt litterära föremål. Jolles kräver en

»metodisk omvandling» som – med stöd av den unga gestaltpsykologin – tar hänsyn till vad han ser som litteraturens egenart, d.v.s. texternas formella *gestalt*. Och denna bärs just av genrestrukturen – av vad han kallar texternas *morfologi* (s. 16f.) Den genreteoretiska uppgift han ställer blir då både formalistisk, systematisk och gestaltpsykologisk.

Till all diktningens helhet ställer vi frågan i vad mån summan av alla kända och urskiljbara gestalter bildar ett enhetligt, principiellt ordnat, inre sammanhängande och strukturerat helt – ett system.

Uppgiften för denna riktning är formbestämning och gestalttydning. (s. 17)

Uppgiften är närmare bestämt att studera hur den litterära språkgestalten uppstår ur vardagens bruksspråk: »att iaktta när, var och hur språket, utan att upphöra att vara tecken, samtidigt kan bli och blir något skapat» (s. 18). Därmed kommer vad Jolles kallar diktens »enkla former» (*einfache Forme*) i fokus, d.v.s. förlitterära och muntliga former som legend, saga, myt, gåta, anekdot, etc. Det är »de former som just trätt fram ur språket» men ännu inte fått någon färdig gestalt (s. 18). Dessa former är på en gång opersonliga och djupt mänskliga: de »tilldrar sig i språket, förvärvas ur språket självt» – »utan någon diktares medverkan» (s. 19).

De enkla formerna fungerar som en sorts litterära halvfabrikat, som strukturerar både tänkande, handlande och språk – de drar till sig andra formelement och utövar ett formande inflytande på dem (s. 22). Jolles ser dem därför som den 'högre' litteraturens generiska rötter – på en gång byggstenar, strukturer, redskap och formprinciper (s. 22f.). Uppgiften att utforska dem kallar han följaktligen *morfologisk*. Därmed anläggs ett pre-strukturalistiskt men också pragmatiskt synsätt, som skall visa sig fruktbart i senare genreteori – t.ex. i Jaus's undersökning av medeltida genrer.

Men teorin har också mött mycken kritik. Det genreteoretiska resonemanget förs från spekulativt antropologiska utgångspunkter, som närmar sig just den sorts *begreppsmetafysik* som står i centrum i klassisk genreteoretisk debatt: de 'enkla former', som bär all historiskt given litteratur, tillskrivs samtidigt en autonom existens – »egen *giltighet*, egen *bindande kraft*» – överordnad »världens virrvarr» (s. 23). De enkla formerna är alltså noga besett inte givna former, utan snarare *formprinciper* som genererar konkreta former genom språklig arbetsfördelning. Men i Jolles beskrivning framstår de också som eviga och oföränderliga – d.v.s. som ett slags fristående allmänbegrepp eller *universalia*.

Jolles genreteori är på många sätt tidsbunden och kan synas inte bara föråldrad, utan kanske också obehagligt förbunden med det tyska 30-talets *Blut- und Boden*-ideologier. Men att den ändå kan göras användbar vittnar sentida återbruk om. Ett sådant exempel är Karl-Heinz STIERLES »Story as Exemplum – Exemplum as Story. On the Pragmatics and Poetics of Narrative Texts» (1979).⁷ Uppsatsen finns inte med i *Genreteori*, men är illustrativ och belyser en hållning till tidigare forskning som jag finner föredömlig. Genom att justera Jolles begrepp om *Einfache Forme* söker Stierle komma åt berättandets grundformer från ett annat håll. Han

lyfter bort den antropologisk-metafysiska överbyggnaden från Jolles' 'former' och tar fasta på antagandet om en i språket inbyggd repertoar av 'lingvistiska gester' knutna till olika mänskliga verksamheter ('arbeten'), d.v.s. vad vi kunde kalla *pragmatiska kontexter* i vid mening. Dessa former skall alltså (som hos Jolles) tänkas som möjligheter och inte som faktiskt realiserade: de enkla formerna representerar pragmatiskt förankrade *tendenser* till olika språkliga uttryck. Stierle betonar emellertid att dessa 'former' varken är autonoma eller eviga och oföränderliga, utan underkastade historisk förändring – också fattade som blotta tendenser.

Det intressanta med de enkla formerna är enligt Stierle alltså dels deras *pragmatiska* orientering – att de är syftesbestämda; dels deras *narrativa* potential – i deras olika syftesbestämmdhet ligger att de ger upphov till flera olika typer av berättanden/berättelser. I synnerhet intressant är då att mångfalden typer visar att berättande inte är primärt knutet till den episka ursituationen (historieberättarens), utan innefattar många olika berättarroller beroende på syftet med narrationen (i domstolen, i dagstidningen, i historieboken, etc.).

Detta betyder för Stierle att undersökningen av berättelsens egenart inte kan bygga på antagandet om en definierande egenskap gemensam för allt som kallas berättelse eller »epik». Antagandet om *universalia* måste alltså förkastas. I stället måste man utgå från hur termer som berättelse och berättande faktiskt används och fungerar i olika situationer; det är alltså situationssammanhanget som ger 'betydelsen' i ett nätverk av besläktade betydelser. Det är – kunde vi med Wittgenstein och Fowler säga – fråga om *släktttycke*. På så vis räddas substansen i Jolles genreteori ur både antropologins och begreppsmetafysikens dilemma.

Naturformer och historiska genrer – Viëtor

En variant av Jolles antropologiska begreppsmetafysik möter emellertid i Karl VIËTORS undersökning av »Den litterära genrehistoriens problem» året efter Jolles bok (1931). Han utgår dock inte från Jolles »enkla former» utan från Goethes åtskillnad mellan diktens tre »naturformer», d.v.s. epik, lyrik och dramatik.⁸ Dem ser Viëtor som uttryck för »naturliga och fundamentala grundhållningar» till tillvaron i dess helhet (s. 25). Även Viëtor rör sig med tidstypiska hänvisningar – till »instinkten» och »människans elementära beskaffenhet» – som förstås markerar resonnementets idealistiska karaktär: »naturformerna» betraktas som en tidlös antropologisk förutsättning (s. 26). De motsvarar alltså allmänbegrepp med tycke av eviga och oföränderliga *universalia*. Men som konstnärliga förhållningssätt är de också generiska grundformer som frambringar »de gestaltindividualiteter som hör till de tre stora litterära områdena» (s. 26), d.v.s. litteraturen som historiskt fenomen. Därmed blir naturformerna också formande principer i litteraturhistorien och upphov till de varierade konkreta »gestaltindividualiteter» som Viëtor kallar *genrer* (s. 26).

Viëtors genrebegrepp avser endast historiska genrer. Dessa ser han som begreppsliga *konstruktioner* baserade på iakttagelser av enskilda, historiskt givna

verk. Det problem som främst upptar honom är frågan om hur det är möjligt att »skriva genrehistoria när det sedan tidigare inte finns någon definierbar genrenorm» (s. 37). Problemet gäller alltså »genreparadoxen», d.v.s. det cirkulära förhållandet mellan det allmänna och det enskilda: att det ena är det andras förutsättning och verk och genre följaktligen måste härledas ur varandra också när *genre*s historia skrivs.

Detta är en variant av universalieproblemet, och Viëtors 'konstruktivistiska' lösning liknar också här mest en konceptualistisk variant av begreppsrealismen, som knappast löser det genreteoretiska universalieproblemet. Utgångspunkten för Viëtors hela genreteoretiska resonemang – och de svårigheter han söker lösa – är ju begreppet om litterära »naturformer» som korrelerat till »människans elementära beskaffenhet», d.v.s. en antropologisk kategori, som underförstår ett ontologiskt synsätt; och detta i sin tur innefattar ett klassbegrepp styrt av en hierarkisk logik som det enskilda verket hela tiden bryter sig ur – som vore »diktarens skaparinstinkt» (s. 32) trots allt oförenlig med »människans elementära beskaffenhet»!

Teoretiska & historiska genrer – Todorov

Men vilka alternativ återstår för den som uppfattar klassifikationsproblemet som angeläget? Tzvetan TODOROV prövar i sin introduktion till de fantastiska genrer-na (1970) ett strukturalistiskt synsätt som fokuserar litteraturens egenart utifrån ett lingvistiskt perspektiv. Han avvisar genrebegrepp baserade på den sorts antropologiska och organiska förutsättningar som t.ex. Jolles och Viëtor tar för givna. Men i centrum för hans kritik står det samtida försök till strukturantropologisk syntes som Northrop Frye utarbetat i *The Anatomy of Criticism* (1967) och fått stor genomslagskraft i senare forskning (se t.ex. Scholes i *Genreteori*).

I kapitlet »De litterära genrer-na», som inleder hans bok och översatts i *Genreteori*, utgår Todorov följaktligen från en skarp distinktion mellan naturgivna fenomen och mänskliga artefakter som konst och litteratur (s. 86). Eftersom han ser verklighetsiakttagelsen som språkligt strukturerad, finner han den också programmerad med generiska begrepp. Några problem att identifiera »litteraturen» tycks han därför inte se (s. 87). I undersökningens fokus står i stället utväxlingen mellan verk och genre, element och system (s. 88).

Kritiken av Frye riktar in sig på sammanblandningen av vad Todorov kallar *historiska* och *teoretiska* genrer (s. 93). Historiska genrer baseras på *induktiv* metod, d.v.s. på observationer av empiriskt givna litterära verk; medan teoretiska genrer baseras på *deduktiv* metod, d.v.s. härleds ur en abstrakt hypotes, som inte prövas mot den empiriska verkligheten, utan mot det logiska sammanhanget inom det system den grundar. Fryes system består av teoretiskt konstruerade genrer; men dessa grundas i sin tur på ett verkbegrepp som förutsätter diverse litterär empiri som Frye hela tiden diffust hänvisar till med stöd av »ofta», »vanligen», etc. (s. 96).

Todorov konstaterar alltså att Fryes system är formellt inkoherent och att verkbegreppet är odefinierat. Men han finner också att systemets grundläggande

kategorier inte är litterära utan psykologiska och antropologiska och som sådana metodiskt ohanterliga. Det alternativ Todorov själv utvecklar grundas i stället på iakttagelser av det litterära verket som språklig struktur i en konkret social och historisk kontext. Det är i det sammanhanget som distinktionen mellan historiska och teoretiska genrer krävs: de förra härleds ur iakttagelse av litterära fakta, medan de senare härleds ur en teori om litteraturen (s. 98).

Todorovs system är alltså klasslogiskt-hierarkiskt strukturerat. Detta skall strax visa sig ställa till problem av samma slag som Viëtor brottades med (s. 37), d.v.s. genreparadoxen. En genreteori skall enligt Todorov uppfylla krav från två ordningar: den praktisk-empiriska och den teoretisk-abstrakta. Teorin verifieras genom hänvisning till historiskt givna texter, men texterna måste i sin tur undersökas med stöd av en koherent teori – »Definitionen av genrer är därför en kontinuerlig fram- och tillbakarörelse mellan beskrivning av faktum och abstrakt teori» (s. 99). Men genren 'själv' visar sig inte. En adekvat genreteori blir alltså omöjlig både att verifiera och falsifiera. Todorov finner själv att han här hamnat i »en metodologisk återvändsgränd» (s. 99).

Todorov räddar emellertid sitt projekt genom nerskruvade anspråk – inte på vetenskaplig metod men på säkerhet i resultatet: »Kunskapssökandet siktar mot ett ungefärligt vetande, inte en absolut sanning», i synnerhet vad gäller empiriska studier (s. 100). Att byta synsätt eller metod kommer däremot inte på fråga: Todorovs strukturalism är fast förankrad i en begreppsrealistisk tradition: genrer måste finnas, om än i form av språkliga strukturer; de måste vara hierarkiskt ordnade klasser och förhåller sig till varandra genom inneslutningens logik. Denna ontologiska förutsättning rubbas aldrig – Todorovs pragmatiska bekännelse till trots. Själva universalieproblemet kvarstår således.

Genreteoretisk metateori – Hempfer

På Todorovs distinktion mellan teoretiska och historiska genrer bygger Klaus W. HEMPFERS s.k. »metateoretiska» approach i »Genreteoretisk problematik» (1973). Här görs ett ambitiöst strukturalistiskt försök att lösa universalieproblemet. Efter beskt kollegialt kalfatrande och en hel del formallogiskt resonemang förordar han en »syntes av nominalistiska och realistiska uppfattningar», som skall omvandla den kinkiga ontologiska frågan till en kunskapsteoretisk »faktafråga» (ss. 121, 126). Faktafrågan avser, som framgått, kunskapsprocessen och *hur* begreppen *bildas* snarare än vad de *är*. Från den »metateoretiska» position Hempfer därigenom inrättar åt sig menar han sig också komma förbi både historiska och textteoretiska problem. För egen del blir jag dock inte övertygad: resonemanget tycks mig blanda scientism och metafysik på ett sätt som skapar fler problem än det löser.

Teorin innebär en »empiriskt grundad konstruktivism» (s. 128), som bygger på Jean Piagets strukturella utvecklingspsykologi, d.v.s. försöket att »förstå den vetenskapliga kunskapens processer såsom en funktion av deras utveckling eller

själva deras formande'» (s. 131). Detta är en »genetisk epistemologi», som beskriver »intelligensens utvecklingsprocess hos barnet» som en »konstruktion av strukturer», som utvecklas ur varandra och därför »ständigt blir mer komplexa» (s. 132). Den litteraturvetenskapliga kunskapsprocessen skall då ses som en vidareföring av den lagbundna 'konstruktivism' som redan finns inbyggd i 'det naturliga tänkandet' (*pensée naturelle*) (s. 133).

Hempfers metateoretiska position innebär en sträng åtskillnad inte bara mellan sak, begrepp och ord, mellan värld, tanke och språk, utan också mellan olika begreppsliga nivåer inom vetenskapligt språk, d.v.s. mellan *objektspråk* (som avser 'sakerna') och *metaspråk* (som avser utsagor om 'sakerna'). Genrebegreppet i Hempfers mening avser utsagor om texter och grupper av texter och tillhör därför metaspråket (s. 105). Hans genreteori innefattar därför två typer av genrebegrepp på olika logiska nivåer: »genre» används »för att tala om de olika fackspråkligt-teoretiska textgruppsbeteckningarna», d.v.s. på den metateoretiska nivån; genre däremot (utan citationstecken) »för att beteckna en specifik gruppbildning», d.v.s. på (det teoretiska och historiska) objektplanet och därmed en lägre nivå (s. 105) – att översättningen här inte konsekvent följer Hempfers bruk av nivå-skiljande citattecken vållar dock en del onödig förvirring (s. 105).⁹ Metateoretiskt sett blir då utforskning av *begreppsbildningen* den relevanta uppgiften, och den kräver den strukturella modell för analys av kunskapsprocessen som Piagets »dialektiska konstruktivism» förser med (s. 133f.): att strukturerna resulterar ur en aldrig avslutad process av samspel mellan kunskapssubjekt och det objekt som skall identifieras. Den konstruktivistiska modellen avser alltså enbart »den vetenskapliga kunskapsprocessen», inte ett systems historiska utveckling (s. 134f.).

Hempfer anser sig på detta sätt ha byggt om kunskapsteorin till en *empirisk* vetenskap, som utforskar den teoretiska begreppsbildningen (s. 128). Jag frågar mig då om inte kunskapsteorin i så fall gjort en ontologisk helomvändning: vad gäller genreteorin visar sig Hempfers »konstruktivistiska» syntes grundad i antaganden om »generiska djupstrukturer» och »kommunikativa universalialia» i den mänskliga kunskapsapparaten (s. 135f.). Syntesen blir knappast mindre ontologisk genom att vända tillbaka till Naturen, inte ens om den förläggs till experimentallpsykologins värld (ss. 132, 136). Den snarare närmar sig en teoretisk *antropologi* av i princip samma slag som den hos Jolles, Viëtor och den som Todorov kritiserar hos Frye (s. 99). Men därmed hotas den stränga åtskillnad mellan teoretiska och historiska genrer som Hempfer övertar från Todorov – i den svenska översättningen dock med begreppen omkastade (s. 109).¹⁰

Hempfer förutsätter att dessa teoretiskt konstruerade klasser kan hållas isär i en hierarki av olika logiska nivåer och därmed begreppen förbli teoretiskt 'rena' (116f.). Men är detta möjligt? Och hur är det i så fall med genrebegreppet självt – benämner inte också det en genreklass, nämligen klassen av alla teoretiska genrer? Men om genrebegreppet självt blir indraget i det system det skall benämna – mister det då inte den autonomi som Hempfers klasslogiska begreppshierarki förutsätter? En tankeväckande skandal i så fall.

Inte ens Derrida förnekar vare sig genrer eller genrebegrepp, tvärtom: de uppstår och förnyas ständigt genom att vi ständigt måste förhålla oss till (frånvaron av) dem – någon ordning måste vi ju ha, i vetenskapen som i livet. Men Derridas (föga originella) poäng, inte bara i »Genrens lag», är att instiftade ordningar lika ofta upplöses genom att vi *de facto* lika ofta måste överskrida dem – »blanda genrer», bryta Genrens lag – också på metateorins område.¹¹ Genrebegreppet – genrelagen – *konstitueras* i själva verket av en »besmittelsens princip», d.v.s. av »klassparadox-en». Men Hempfer gör anspråk på att undkomma denna 'besmittelse' – och det är hans problem. Det är därför hans kunskapsteoretiska projekt ändrar i metafysik.

Pragmatiska synsätt: text, läsart, historia

De antropologiska och strukturalistiska genreteorier jag hittills diskuterat har gällt olika versioner av frågan om vad genrer *är* och därvid förutsatt klasslogiskt definierade genrebegrepp av ett eller annat slag. Samtliga har stött sig på stöttestenen – universalieproblemet. Men det är just den klasslogiska förutsättningen som lägger ut stöttestenen. Den förutan försvinner i vart fall universalieproblemet. I stället träder annat i förgrunden: funktionella och pragmatiska problem, som uppstår när man ställer frågor om t.ex. textretorik, receptionssituation och verkshistoria. Många genreteoretiker har ställt sådana frågor – och funnit att de grundläggande genreproblemen inte alls är några universalieproblem. Till några av dem vänder vi oss nu.

Genrekonventioner & receptionshistoria – Jauss

Samtidigt med Hempfers metateoretiska arbete utkom H. R. JAUSS med sin receptionshistoriska genrestudie om medeltidens litteratur. Jauss' teori baseras på modus, inte på genre, eftersom medeltidens muntligt präglade och ytterst brokiga textmaterial inte ger utrymme för genretänkande i klasslogisk mening. Men Jauss kan ändå inte klara sig utan genrebegrepp: de behövs för att analysen skall kunna göra reda för texternas litteraturhistoriska egenart. Just det faktum att medeltida texter från modern synpunkt *blandar* 'genrer' är enligt Jauss det litteraturhistoriskt intressanta med dem. Vilket funktionssammanhang, frågar han sig, utgör det litterära systemet i en kultur som domineras av sådana texter; vilket skrivande, läsande och tänkande förutsätter det? Och inte minst: vilken »*systempräglade dominant*» styr det? (s. 50). Dessa frågor förutsätter enligt Jauss redan ett genrebegrepp – ett redskap som kan göra reda för *textfunktionen*.

Det genrebegrepp Jauss söker blir alltså receptionshistoriskt. Ty från funktionell synpunkt förutsätter texten en historisk referensram – Jauss' bekanta *förväntningshorisont* – som framställningen anpassas till. Därmed byggs också en viss läsart in i texten – »en förhandskonstruerad förväntningshorisont» – och läsarten bärs av *genren* (s. 47f.). Förväntningshorisonten utgörs av en uppsättning uttalade spelregler som

orienterar läsarens förståelse och möjliggör en adekvat reception (s. 48). Dessa spelregler kodifieras i genren; men koden ligger inte fast utan deltar själv i den historiska processen. Genren förändras alltså ständigt och kan därför endast bestämmas historiskt (s. 48). Men det betyder inte att genrebegreppet upplöses, tvärtom: det träder i funktion så snart vi uppfattar texter som likartade eller besläktade. Vad som upplöses är däremot genrebegreppets förbindelse med klassbegreppet.

Detta synsätt ger utgångspunkten för det öppna genrebegrepp Jauss utarbetar. Det korsar modala, formella och tematiska kategorier, men hålls samman genom det historiskt givna funktionssammanhang som texten i fråga deltar i (s. 51). Det är genom studium av funktionssammanhangets konventioner som genrens »systempräglade dominant» kan fastställas. Detta aktualiserar frågan om *universalialia*, eller som Jauss också formulerar det, frågan om det inte finns »återkommande funktioner» i de olika texterna från en viss period och därmed ett »litterärt kommunikationssystem», där genrer kan beskrivas som »variationer av ett grundmönster» (s. 52). Detta »grundmönster» ser Jauss dock rent pragmatiskt: som begreppsligt redskap för bestämda ändamål har det ett »heuristiskt värde».

Jauss avvisar alltså både begreppsrealistiska och antropologiska synsätt (s. 58). Detta, tillsammans med hans inriktning på hur texten förbereder receptionen, medför också att förhållandet mellan text och historia blir föremål för hans särskilda uppmärksamhet. Den historiska processen är ingen harmonisk utveckling, utan tvärtom *manipulerar* den med givna konventioner och förväntningar och *desautomatiserar* på så vis ständigt läsandet; och läsandet – receptionen – påverkar förstås också skrivandet och därmed texterna (s. 58f., 64–66). Genrens historicitet framträder då som »en processuell prägling av en struktur», som varierar, vidgas, korrigeras, trängs bort – eller kanske medför en ny genre (s. 59). Förändringarna beror här inte av genrestrukturen som sådan, utan av förhållandet *mellan* genre och social situation: genren förändras med det funktionssammanhang den ingår i, som ju också präglar receptionen (s. 61).

En särskild poäng med Jauss' genreteori är det breda litteraturbegrepp den utgår från: inte bara kanoniserade genrer eller ens kanoniserad 'litteratur', utan också bruksgenrer som i modern tid brukar räknas till helt andra kulturella fält. Det receptionshistoriska synsätt Jauss anlägger, liksom hans begrepp om förväntningshorisont, härrör ur bibelexegetikens begrepp om *Sitz im Leben*, d.v.s. den (offentliga eller privata) livssituation en text utformas för att användas i; också texter avsedda för tyst läsning och privat tillägnelse är utformade för att svara mot en viss livssituation, ett visst tillfälle. D.v.s. i Jauss' terminologi: de projiceras mot en viss förväntningshorisont.

Detta receptionshistoriska synsätt medför slutligen att själva formbegreppet historiseras: ingen genre och inget verk existerar för sig själv, utan bara i relation till ett litterärt system i historien (s. 79). Det innebär också slutet för allt universalietänkande, d.v.s. »den substantialistiska föreställningen om ett konstant antal oföränderliga väsensmärken» (s. 79). Vidare upphör det klasslogiska genrebegreppet att gälla: »föreställningen om slutna och från varandra avskärmade litterära genrer som existerar samtidigt». Jauss hänvisar här gillande till de ryska formalisternas

syn på genren som »ett historiskt koordinatsystem» i ett diskontinuerligt förlopp präglad av »kamp och brott». Men i denna kamp med det gamla ligger också kontinuiteten. Genren genomgår en ständig omvandling inom systemet: givna förslitna funktioner omfunktioneras eller byts ut – ofta just genom återbruk av äldre, glömda former: »Förskjutningen eller övertagandet av andra genrens funktioner synliggör den synkrona dimensionen i en epoks litterära system» (s. 80).

Den genreteori Jauss utvecklar är ovanligt omfattande, genomarbetad och dynamisk. Med stöd av detta receptionsorienterade synsätt kan de strukturella förhållandena mellan litteratur och samhälle, verk och publik utforskas också i en historisk dimension: det blir möjligt att rekonstruera ett historiskt normsystem med hjälp av ett genresystems förväntningshorisont, ty den har »förkonstruerat såväl verkintention som publikens förståelse» (s. 82). Och förväntningshorisonten blir åtkomlig via undersökning av de litterära konventioner som historiskt givna verk i en viss period opererar med – inte genom reflexion över universaliala.

Receptionsemiotik – Stempel

En besläktad kritik mot ontologiska och hierarkiska synsätt anför också Wolf Dieter STEMPEL i »Genre och reception» (1979). Han utgår från de svårigheter att kombinera teori med empiri och historia som illustreras i formalistisk genreteori (s. 242). Förskjutningen mellan »systemet och dess realisering» kräver enligt Stempel undersökning av läsarinstansen som en aspekt av texten (s. 242). Stempel prövar att angripa problemet med stöd av semiotiska synsätt, hämtade i synnerhet från den fenomenologiskt inriktade pragmatistiska strukturalisten Jan Mukařovský och hans tvådimensionella verkbegrepp:²² å ena sidan texten som materiellt ting och virtuell *artefakt*, d.v.s. verket före läsningen; å andra sidan det *estetiska föremålet*, d.v.s. verket efter läsningen. Först läsningen realiserar alltså verket i konstnärlig mening – »konkretiserar» det, som det heter redan hos Roman Ingarden.²³

Denna receptionsteori kan också stödja ett historiskt synsätt, enligt Stempel, och får då även relevans för genreproblemet. Ty konkretisationen är inte bara individuell och privat, utan också underställd de kollektiva kulturella kodernas komplexa system, som bestämmer mottagarens historiska situation – hans förväntningshorisont, kunde vi med Jauss säga. Det betyder att »det estetiska föremålet», d.v.s. verkets receptionsaspekt också är ett *socialt* fenomen – det etableras paradigmatiska läsararter, och det är dem *genren* kodifierar (s. 245).

Så långt är allt gott och väl. Men när Stempel skall utreda hur genren också motsvarar en »realitetsmodell» (s. 251) som förmedlar mellan konst och liv (s. 248, 252), tycks han mig ta steget från receptionsemiotik till en verk- och upplevelsemetafysik som jag finner problematisk. För Stempel blir fiktionens »realitetsmodell» det intressanta, d.v.s. textens förhållande till 'verkligheten' fattad som erfarenhetsvärld. Här åberopar Stempel Robert Scholes – i *Genreteori* företrädd med »Fiktionsberättelsens modus», ur *Structuralism in Literature* (1974). Med *modus* avser Scholes inte fram-

ställningssätt (som Genette) utan (som Frye) en fiktionell »idealtyp», som erbjuder en jämförelse mellan verkets fiktionsvärld och den empiriska verkligheten – »bättre», »sämre» eller »likadan» att leva i (ss. 140; 247). Scholes modus intresserar Stempel därför att det leder läsaren till reflexion över hans »eget liv» (s. 248). Från receptions-synpunkt tycks Stempel då snarare se texten som en möjlig psykologisk upplevelse-värld än som »estetiskt föremål» i fenomenologisk mening.

Stempels resonemang – liksom Scholes' och Fryes – rör sig alltså långt från såväl formella genreteorier hos t.ex. Todorov och Hempfer som pragmatiska hos t.ex. Jauss. Moduskategoriens förbindelse med »metafysiska kvaliteter» (s. 249) och undflyende väsenssegenskaper, liksom genrekategoriens karaktär av »realitetsmodell» för transport av moraliska budskap (s. 252), tycks mig både metodiskt svårhanterliga och genreteoretiskt oklara. Stempel verkar i praktiken röra sig inom ett slags psykologistisk universalieteori lika anfäktad av begreppsmetafysik som de formalistiska konstruktivisternas. Den pragmatiska textdimension hans genre-resonemang skall blottlägga ser jag mer av hos andra bidragsgivare i *Genreteori* – utom hos Jauss inte minst hos de fyra återstående jag nu skall kommentera.

Genrernas släktttycke – Fowlers syntes

Alastair FOWLERS »Genrebegrepp» är ett kapitel i hans genreteoretiska standardverk *Kinds of Literature* (1982). Bokens huvudtråd erbjuder ett förträffligt pragmatiskt och hermeneutiskt alternativ till klasslogiska genreteorier: genrer beskrivs där i första hand som instrument för kommunikation och tolkning; de är inte klasser av solida substanser utan snarare typer med fasta figurer (s. 258). Här anlägger Fowler det wittgensteinska synsätt enligt vilket genrerna förstås som ett slags »familjer» sammanhållna i en dynamisk struktur av »släktttycken» (s. 258f.). Det betyder att medlemskap i en genre inte grundas på en gemensam egenskap, utan på delaktighet i ett gemensamt nätverk av likhetsrelationer, som överlappar och korsar varandra (s. 259). Därmed introduceras en helt annan form av genrelogik än den traditionellt klasslogiska (s. 260).

Grunden för genrebildande likhet finner Fowler i den litterära traditionen: »en sekvens av påverkan och imitation och nedärvda koder som förbinder verk inom genren» (s. 261). Litterära relationer av detta slag formar en genre på ungefär samma sätt som släktskap bildar en släkt – men bara ungefär, för generisk släktskap är inte alltid genetisk: i genrernas fall är inte släktskap i rakt nedstigande led dominerande; man måste också räkna med polygenes och avlägsna influenser (s. 261). Här kan förstås ändå invändas, att de likhetsrelationerna inte är oproblematiska – hur identifieras sådant som »påverkan» och »influens»? Hur skiljer vi, kort sagt, den ena sortens likhet från den andra? Om synbara skillnader kan dölja likheter, liksom synbara likheter kan dölja skillnader – vilka likheter skall då betraktas som genrekonstitutiva? Fowler hänvisar här till den gällande litterära »koden» (s. 262). Koden når ofta författaren på omvägar snarare än genom krono-

logiska släktled. Det innebär att äldre paradigmer kan återanvändas – och denna möjlighet till återbruk gör litterära genrer mer koherenta än andra släkter (s. 262).

Ytterligare ett argument mot ett klasslogiskt genrebegrepp finner Fowler (liksom Jauss) i genrerens historiska instabilitet: genrer bildas och upplöses ständigt eller omgrupperas och bryter in i varandra (s. 264). Om nu alla genrer är historiska på detta sätt, så duger inte heller Todorovs distinktion mellan *teoretiska* och *historiska* genrer (som ju bl.a. Hempfer lutar sig mot): den »driver in en fatal kil mellan verklig litteratur och de rent spekulativa genrekonstruktionerna» (s. 265). Gillande anförs i stället Rosalie Colies påminnelse, att ett nytt verk kan förändra 'sin' genre – de genre-mässiga möjligheter verket utnyttjar – till oigenkännlighet (s. 266). Inte bara det ena eller andra enskilda draget förändras, skriver Fowler, utan »[h]ela repertoarer av urskiljbara drag förändras med tidens gång»; ja, även den litterära modellen kan förändras så att »hela genresystemet invecklas i en historisk omvälvning» (s. 266). Och på samma sätt har det klassiskt-retoriska stilsystemet monterats ned – numera är det fullt möjligt både att blanda stilarter och att skriva om höga ting i en låg stil (s. 267).

En viktig poäng i sammanhanget är då att *all* historiskt givna litteratur i princip är tillgänglig för genre-mässigt skapande – all litteratur är i denna mening *samtida* (som redan Eliot påpekade). Men det betyder också att ren synkroni i genre-forskningen är orimlig (s. 270). Identifikationen av genrer är, enligt Fowler, i sig själv »märkligt retroaktiv till sin karaktär»: genren är kontinuerligt verksam under verkets hela existens; den medverkar till tolkningen av verket och är i sin tur inbäddad i efterföljande tolkningar – »De på varandra följade varianterna av ett genrebegrepp är scheman som vart och ett innehåller sina föregångare» (s. 270).

Fowler varnar också för anakronismer vid undersökningen av en genres tidslinje: att varje forskare ofrånkomligen relaterar det föregivet ursprungliga genre-stadiet till situationen vid forskarens egen tid – »Detta leder oss, i vår obotliga egocentricitet, till antagandet att våra egna genre-mässiga identifieringar är universellt giltiga» (s. 271). Vi tenderar m.a.o. att behandla genrer som hade de bara en enda variant. Det är då nödvändigt att explicit bestämma observationens utgångspunkt, d.v.s. om den nuvarande eller tidigare genrevarianten avses.

Vad slutligen gäller frågan om kriterier på giltig argumentering i historiska genrefrågor, så hänvisar Fowler både till direkta belägg i historiska källor och till konstruktiva slutledningar (s. 272). Osäkerhetsmarginalen minskas här med forskarens ökade förtrogenhet med den litterära traditionen och den generiska repertoaren – d.v.s. minskas med ökad *generisk kompetens*. Genre-teori ter sig i det perspektivet mindre som en teoretisk disciplin än som en praktisk *färdighet*, och Fowlers egen genre-teori ger goda redskap att utveckla denna färdighet.

Talgenrer – Bachtin

Den praktiska färdighet som Fowlers genre-teoretiker behöver utveckla närmar sig den inövning i diskurser som Michail BACHTIN beskriver i »Frågan om talgenrer»

(1979). Ty talgenrer innefattar alla sorters diskurser, från muntlig vardagsdialog och militära kommandon till skriftlig vetenskaplig framställning och litterära genrer – talgenrer är typiskt *heterogena* (s. 203f.). Bachtin anlägger här ett konsekvent pragmatiskt perspektiv på litteraturen, baserat på postulatet att det vi kallar litteratur är särskilda former av språkliga *bruk*. Men därför är litteraturen också – likt alla andra språkliga bruk – olika former av *yttranden* (s. 203). Yttranden är alltid individuella men också förankrade i en given kommunikationsfär (en *Sitz im Leben* kunde Jauss säga): »varje sfär av språkanvändningar utarbetar egna *relativt fasta typer* av sådana yttranden, typer som vi kallar *talgenrer*.» (s. 203).

Utmärkande för yttrandet är dess *tilltalskaraktär* – dess karaktär av språklig handling inriktad på en mottagare, genomvävt av vad Bachtin kallar *adressivitet* (s. 234). Det betyder att yttrandet är ett tilltal som förbereder och även föregriper sitt svar: det utformas med hänsyn till en förväntad »aktivt svarande förståelse» hos en (faktisk eller föreställd) mottagare (s. 211) – en *förväntningshorisont* i Jauss' mening. Arten av förväntad förståelse bestämmer från vilken talgenre de konventioner som skall formge yttrandet skall tas.

Yttrandets adressivitet bestäms nu bland annat av speciella *genreformer* (s. 218). Talgenrererna är många, men relativt stabila; och vi behärskar dem i praktiken spontant, på samma sätt som vi behärskar vårt modersmål, d.v.s. *före* det teoretiska studiet. Vi tillägnar oss dem alltså som en *praktisk färdighet* (s. 220). Även vad gäller talgenrer krävs således en *generisk kompetens* i Fowlers mening; men denna kompetens utvecklas enligt Bachtin i »ständigt samspel med andras individuella yttranden» (s. 229). Yttrandet är således inte bara riktat på »sitt objekt» utan också på »andras tal om detta» (s. 234). Konstruktionen av ett yttrande styr och föregriper den andres svar; detta föregripna svar styr i sin tur konstruktionen – den inriktas på att parera tänkta invändningar, etc. Den talande tar alltså hänsyn till (vad han tror om) den andres förväntningshorisont: »den apperceptiva fonden» till den andres uppfattning av den förstes tal.

Bachtin, liksom Jauss, betonar här att uppfattningen om adressatens förväntningshorisont är av yttersta litteraturhistorisk vikt: varje epok, litterär riktning och stil, varje genre inom en epok eller riktning präglas av sina särskilda uppfattningar av verkets adressat (s. 237). Denna konkreta riktadhet – *adressiviteten* – är helt enkelt vad som i Bachtins ögon gör yttrandet till ett yttrande och vissa talgenrer till litteratur (s. 238). Med den infallsvinkeln blir såväl universaliefrågor som klasslogiker överspelade. I stället uppstår nya frågor och problem, framför allt vad gäller vilka konkreta vetenskapliga metoder det dialogiska synsättet kan, får eller bör använda.

Arketextualitet – Genette

Ett motsvarande intresse för generiska tilltal och retorisk riktadhet dokumenterar också Gérard GENETTE i sin »Introduktion till arketexten» (1979). Hans förankring

i fransk strukturalism skiljer honom dock från Bachtin – även om denne förvisso gillande åberopas (s. 149). Teorin om arketextualiteten utarbetar Genette mot bakgrund av sina tidigare narratologiska studier, och syftet är att reda ut den begreppsförvirring som enligt hans mening präglar modern genre teori. Han uppsöker då de mest åberopade källorna – Platon och Aristoteles – och finner att ingen av dem talar om genrer i betydelsen diktarter, utan om *modi*, d.v.s. framställningssätt. Men han hävdar också att redan Aristoteles misstolkar Platon, och att Aristoteles' efterföljare i sin tur misstolkar både Aristoteles och varandra. Hela den genre teoretiska traditionen – ända fram till åtminstone René Wellek, Claudio Guillén och Tzvetan Todorov – skulle alltså grundas på missförstånd av föregångarna! (Huruvida Genette själv här missförstått Aristoteles lämnar jag därhän; det just nu viktiga är den teori Genette utvecklar.)

Genettes medicin är att bereda väg för ett nytt genretänkande förankrat i ett historiskt och pragmatiskt begrepp om framställningssätt. Ty den förvirring han påtalar grundas i ett metafysiskt genretänkande, skriver han, baserat på tron på *universalia*: en begreppsrealistisk hållning medför en statisk genre teori, som alltid kommer i konflikt med empirisk historia och litterär praktik (s. 189). Det kan alltså inte finnas några genrer över eller oberoende av historien; däremot, hävdar han med Platon, finns det tre grundläggande *framställningssätt* som alla diskurser kan återföras till, nämligen »ren berättelse/blandad berättelse/dramatisk efterbildning» (s. 192). Det missstag som traditionell genre teori begår är nu att blanda samman modala och generiska kategorier, så att vissa *modi* reserveras för vissa genrer. Men relationen mellan genrer och *modi* har inte formen av enkel inneslutning: »Genrer kan tvära över modus [...], kanske såsom verk tvärrar över genrer, kanske annorlunda» (s. 193).

Den teoretiska kärnfrågan gäller då inte längre genrernas egenart utan *förhållandet mellan modus och genre*. Det förhållandet är problematiskt därför att det går på tvärs mot all hävdvunnen klasslogik, baserad på en relation av enkel inneslutning av det lägre i det högre. Genette tänker sig i stället »(åtminstone) en *dubbel* inneslutning, det vill säga korsvis sammanställning» (s. 194). Detta innebär att genre kategorin (t.ex. tragedin) är på en gång införlivad med moduskategorin (dramatisk) och objekts- eller ämneskategorin (hög): »korsande modus och teman innesluter och determinerar gemensamt genrer» (s. 195).

Den mest grundläggande kategorin är således inte genre utan *modus*, och inte heller modus är en klass. Men om modus vore en klass – som t.ex. hos Hempfer – så kan inte tematiska element blandas in. Hos Hempfer kritiseras »bristen på sammanhang hos en klass som döpts till 'skrivsätt', men där i realiteten 'konstanter' av allehanda slag förefaller kunna fösas samman utan någon som helst åtskillnad» (s. 196f.). Vad Genette i första hand vill åt är alltså textens framställningssätt, d.v.s. dess pragmatiska förmedling; och detta kan i sin tur korsas med många genrer. Detta kombinatoriska synsätt är förstas oförenligt med hierarkins renhetsprincip, men förorenar den ständigt – inte bara hos Hempfer. Även Viëtor gör sig enligt Genette skyldig till den sedan romantiken vanliga sammanblandningen av modus och genre (s. 187f.), d.v.s. å ena sidan en pragmatisk kategori som definieras formellt och teore-

tiskt; å andra sidan en litterär kategori som innefattar ett tematiskt element som undgår rent formell beskrivning och därför bara kan beskrivas historiskt (s. 189).

Genettes eget förslag till lösning av universalieproblemet går ut på att den som prompt vill bygga ett genresystem explicit måste räkna med icke en eller två, utan *tre* parametrar: tematiska, modala och formella (s. 198). De relevanta bestämningarna är inte ahistoriska, utan »*relativt konstanta och transhistoriska*» i den mening att de förändras långsammare än andra i den historiska processen och därmed bestämmer den litterära repertoaren vid en viss tidpunkt – t.ex. »det förråd av genremöjligheter ur vilket denna utveckling gör sitt urval». Därmed förskjuts fokus från genrerelationer till relationer mellan texter, d.v.s. det Genette kallar *transtextualitet*. Den grundläggande genrerelationen, som Genette kallar *arketextualitet*, blir då en underavdelning till den allmänna transtextualiteten, och den – till skillnad från andra former av transtextualitet – är verksam i *varje* text (s. 201).¹⁴

Detta textualistiska synsätt öppnar alltså för pragmatiska och historiska perspektiv som också stimulerat till ny forskning. Att det kanske ändå inte ger en definitiv lösning kan dock t.ex. Derridas underfundiga kommentar till Genette i »Genrens lag» vittna om.

Genericitet och textualitet – Schaeffer

Jean-Marie SCHAEFFERS utveckling av de möjligheter Genettes stundom något knorviga framställning erbjuder förefaller mig emellertid lovande. I »Från text till genre. Anteckningar om genreproblematiken» (1983) söker han komma förbi de läsningar i ontologi och metafysik som traditionell genreteori hamnat i genom fixeringen vid universaliefrågor och klassifikatoriska förhållningssätt. Vad han framför allt vill undvika är två klassiska genreteoretiska misstag: dels att betrakta texten som analog med ett fysiskt föremål; dels att betrakta genren som en utomtextuell storhet (s. 279).

Schaeffers kritik av Hempfer riktar sig då inte så mycket mot hans ståndpunkt i universaliestriden, som mot att han alls går in i den. Ty den striden är enligt Schaeffer en skenfäktning sammanhållen av ett metafysiskt textbegrepp: »alla tre förvandlar genrediskursen till en ontologisk diskurs» genom att »konstruera en dikotomi mellan text(er) och genre(r)». Men genreproblemet är enligt Schaeffer inte ontologiskt och metafysiskt utan textuellt och pragmatiskt. Frågorna måste då ställas helt annorlunda, d.v.s. som frågor om interaktionen mellan text och genre och textualitetens funktionssätt.

I anslutning till Genettes teori om transtextualitet beskriver Schaeffer genrerelationerna som »en samling återinvesteringar (mer eller mindre transformerade)» i bestämda textuella komponenter, d.v.s. i »en samling textuella, formella och framför allt motiviska och tematiska likheter». Genericiteten förklaras som »upprepningarnas, imitationernas, lånens etc. spel mellan en text och en annan text eller andra texter» (s. 279f.; äv. 286–292). Genrer konstrueras utifrån iakttagelser av

»ett befintligt nät» av olika slags likheter mellan en samling faktiskt givna texter (s. 283) – Fowlers wittgensteinska begrepp om släktycke ligger nära till hands.

I Schaeffers transtextuella perspektiv är texten inte ett slutet system utan en öppen betydelsekedja, som också utgör ett *kommunikativt faktum* (s. 284): texten sätter fram ett outtalat läskontrakt och tillägnas genom *läsning*. Men läsning resulterar ur två inbördes förbundna »kommunikativa strategier» – skrivandets och läsandets. De markerar tillsammans textens inneboende »intentionalitet» – inte avsiktlighet i psykologisk mening, utan en dubbel *riktadhet* (s. 285), snarast släkt med Bachtins begrepp om *adressivitet*.

Transtextuella läsarter uppmärksammar i synnerhet mellantextliga förbindelser, som t.ex. genererelationer, d.v.s. *arketextualitet* i Genettes mening (s. 286). En transtextuell läsart återinsätter alltså den enskilda texten i dess litterära sammanhang. Genericiteten underordnas då arketextualiteten, som också innefattar olika diskurstyper och utsägelsemodi (s. 288). Arketextualiteten är en textuell relation, men någon arke-text existerar inte, betonar Schaeffer. Själva genrekomponenten går inte att få tag i, ty genrekomponenten hos en text är aldrig en enkel kopia av en genremodell: »*varje text förändrar 'sin' genre*» (s. 286). Detta är genericitetens dynamiska aspekt: »genericiteten fattad i egenskap av textfunktion».

Denna dynamik styr också genretraditionen i historien. Men genremodellen för *texten* är aldrig identisk med den *retrospektiva* genremodell, som litteraturhistorikern konstruerar (s. 289f.). Genreproblematiken måste därför tacklas från två håll samtidigt: å ena sidan *genren* som retrospektiv klassifikationskategori; å andra sidan *genericiteten* som funktion i texten (s. 290). Dessa två kategorier har olika kunskapsteoretisk status: genrebestämningen beror av angreppssättet i den litteraturvetenskapliga kommentaren. För att undvika logiska oegentligheter (t.ex. att »projicera den konstruerade idealtextern på den textuella empirin») vill Schaeffer skilja mellan genericitet och genre och betrakta genre enbart som en litteraturhistorisk klassifikationskategori, som »strukturerar en viss typ av läsning» (s. 291).

Genren är i det perspektivet en *norm* för läsningen. Genericiteten är däremot ett produktivt återbruk av »skelettet» i andra tidigare texter (s. 291). Men både genericiteten och genren som retrospektiv kommunikationsnorm måste konstitueras på grundval av textuella relationer (s. 292). *Arketextualitet* kommer i det perspektivet att referera till den modell för läsning som omvandlats till en textuell räknemetod. Denna metod postuleras här som grundvalen för genericiteten fattad som textuell produktivitet. Här måste också litteraturens institutionella karaktär räknas in – den kulturella cirkulationen av texter (s. 292f.).

Genericitet innebär nu inte bara likhet och fördubbling: genretransformationen – den generiska *skillnaden* – är lika viktig; likhet och skillnad är enligt Schaeffer två sidor av samma textfunktion (s. 293). Men i genretransformationen främmandegörs de traderade dragen i en ny kombination. T.ex. *Don Quixote* är varken en pastisch eller en negativ form av riddarroman, utan något helt annat, som konstituerar sig *mellan andra texter* via en genretransformation. Genretransformationens system ser då Schaeffer som bästa fältet för studiet av *genericiteten*. Vad gäller

klassifikationen kan genren här bara fattas som en samling texter förbundna med varandra via fördubbling (s. 294).

Schaeffer vill slutligen skilja mellan å ena sidan *genericitet* och genrerna i strikt mening, och å andra sidan vad han provisoriskt kallar »förrådet av möjliga textuella relationer», av vilka genrerelationen bara är en. Men den är alltid »en konkret och unik historisk konfiguration», medan exempelvis parodin är en tidlös textuell relation (s. 295). Parodin ingår alltså inte i *genericitetens* kategorier, men dessa tillför ett kontextuellt och institutionellt perspektiv som behövs vid varje historiskt textstudium. Schaeffers kombination av textuella och historiska synsätt utgör enligt min mening ett av de mest fruktbara bidragen i *Genreteori*.

Den genreteorins moderna historia som dokumenteras i *Genreteori* klargör både genreproblemets fortsatta aktualitet och förskjutningen från hierarkisk-klassifikatoriska till pragmatisk-funktionella genrebegrepp. De enskilda bidragens relevans må växla, men den diskussion de tillsammans iscensätter i boken är både angelägen och spännande. Urvalet som helhet kan knappast ifrågasättas, även om enstaka av de mer mödosamma bidragen inte ger motsvarande utbyte, och grumliga förenklingar skymmer sikten i ett par av de mindre svårforcerade. Mest givande finner jag Jauss, Fowler, Bachtin, Genette och Schaeffer. Ökenvandringen genom Hempfer önskar jag däremot ogjord; och Scholes' stelbenta klassifikationer i »Fiktionsberättelsens modus» bytte jag gärna mot t.ex. Phyllis Frus McCords analys i »The Ideology of Form: The Nonfiction Novel» (1986). Något prov på aktuell kontinental diskussion hade inte heller skadat, t.ex. den tyska om förhållandet genre/motiv (Theodor Wolpers?) och den franska om diskursteori (Marc Angenot?).

Men detta är småsaker. Viktigare är att boken är så bra att förlaget gott kunde ha kostat på sig att göra den tjockare. I så fall hade jag gärna sett t.ex. Claudio Guilléns »Genre and Countergenre» (1971), utdrag ur Rosalie Colies *The Resources of Kind* (1973), samt Ralph Cohens »Do Postmodern Genres Exist?» (1987).¹⁵ Dessa texter är visserligen tillgängliga på engelska, men diskuterar genreteoretiska frågor som de utvalda texterna i högsta grad aktualiserar. Dit hör alltså det stridbara förhållandet mellan genrer – hur en etablerad genre föder sin 'motgenre' (Guillén), vidare diskrepansen mellan genrepoetik och litterär praktik – därtill under självaste renässansen, då den klassicistiska genrehierarkin etablerades (Colie); slutligen genreteorins uppgift och funktion vad gäller programmatiskt genreupplösande texter, t.ex. i dagens 'postmoderna' era (Cohen).

Sammantaget är *Genreteori* mycket välkomponerad – som antologi förnyar den rent av sin egen vanligen splittrade genre. Den hävdvunna spridningen på olika bidrag ger här inte främst anblicken av en rad ensamma stjärnor; vad vi får är inblick i en samlad heroisk möda utan enskilda hjältar. Det är tänkvärt: att forskningens bragder aldrig är *en* människas verk och alltid ligger i framtiden. Men redigeringen av antologin är en bragd i sig. Genreteori kan ingen litteraturvetare – grundstudent eller seniorforskare – klara sig utan; och med boken *Genreteori* har vi fått en hel redskapsbod.

Noter

¹ »Genre criticism», *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory. Approaches, Scholars, Terms*, ed. I. R. Makaryk (Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 1993, ss. 79–85), s. 79.

² För Propp, se E. Adolfsöns övers. i *Form och struktur. Texter till en metodologisk tradition inom litteraturvetenskapen*, red. K. Aspelin & B. A. Lundberg (Stockholm: Pan/Norstedts, 1971), ss. 99–122; för Derrida, se H. Engdahls övers. i *Kris* 16 (1980), ss. 4–41. För »universalies-triden», se t.ex. G. Skirbekk & N. Gilje, *Filosofins historia* (1987, 1992), övers. S. Andersson (Göteborg: Daidalos, 1995), ss. 178–180, 189–191. En teknisk granskning av ståndpunkterna ger A. Wedberg, i *Filosofins historia. Antiken och medeltiden* (Stockholm: Bonniers, 1958), ss. 171–182. För antik genrekonception, se R. Colie, *The Resources of Kind. Genre-Theory in the Renaissance*, ed. Barbara K. Lewalsky (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1973), ss. 9–13; även E. R. Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages* (1948), övers. W. R. Trask (1953; London & Henley: Routledge & Kegan Paul, 1979), s. 248f. För en presentation av Diomedes' från modern synpunkt högst ogenomskinliga 'system', se Curtius, a.a., s. 440f.; för ett komparativt perspektiv på Diomedes, se A. Fowler, *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1982), s. 219f.

³ Se t.ex. Skirbeck & Gilje, s. 178.

⁴ Se även Curtius, a.a., ss. 151f, 260, 268, 424, samt Fowler, a.a., ss. 70–72.

⁵ Colie, a.a., ss. 4, 19, 26, 103. Se även kap. »Inclusionism: Uncanonical Forms. Mixed Kinds, and Nova Reperta».

⁶ Colie, a.a., s. 27f.

⁷ K.-H. Stierle, »Story as Exemplum – Exemplum as Story. On the Pragmatics and Poetics of Narrative Texts» (1979), i *The New Short Story Theories*, ed., Charles E. May (Athens: Ohio University Press, 1994, ss. 15–43), ss. 17f., 20.

⁸ Kommenterad i många av bidragen i *Genre-teori*. Se särskilt Genette, ss. 180–183; i anslutning till Viëtor ss. 187f.

⁹ Se t.ex. ss. 105 resp. 117; ty. orig. ss. 18 resp. 27.

¹⁰ Det gäller såväl distinktionen teoretiska/historiska genrer som deduktion/induktion; det framgår vid jämförelse både mellan översättningarna och med Hempfers tyska original (Todorov, s. 93, resp. Hempfer, s. 109 resp. s. 20).

¹¹ Se här även Derridas tidiga dekonstruktion av strukturalismen i »Struktur, tecken och spel i humanvetenskapernas diskurs» (1967), övers. M. van Reis & Ch. Sarrimo, i *Modern litteraturteori. Från rysk formalism till dekonstruktion. Del 2*, red. C. Enzenberg & C. Hansson (Lund: Studentlitteratur, 1991, ss. 389–407), t.ex. s. 394–399.

¹² För Mukařovský, se t.ex. »Intensjonalitet og ikke-intensjonalitet i kunsten» (1943), övers. Jo Eggen, i *Moderne litteraturteori. En antologi* (1991), red. A. Kittang m.fl. (Oslo: Universitetsforlaget, 1993), ss. 26–55; samt »Strukturalismen i estetiken och litteraturvetenskapen» (1941), övers. T. Pettersson, i *Form och struktur*, ss. 127–147.

¹³ Se R. Ingarden, *Det litterära konstverket. Med ett supplement om funktionerna hos språket i teaterskådespelet* (1931), övers. M. Kinander ([Staffanstorpe:] Cavefors, 1976), ss. 431–442.

¹⁴ Genericiteten utgör bara en femtedel av transtextualiteten, d.v.s. motsvarar vad Genette kallar *arketextualitet*; de övriga fyra (som Genette under beteckningen *regimer* beskriver i *Palimpsestes*, 1982) utgörs av *paratextualitet* (förbindelser mellan en text och dess bokliga och litteraturkritiska kontext); *intertextualitet* (citat, allusion, plagiat); *hypertextualitet* (förbindelser mellan två texter eller stilar via imitation/transformation); slutligen *metatextualitet* (förbindelse mellan en text och dess kommentar).

¹⁵ Guillén, »Genre and Countergenre. The Discovery of the Picaresque», i *Literature as System. Essays toward the Theory of Literary History*, Princeton, N.J.: Princeton University Press 1971, ss. 135–158; Cohen, *Genre* 20 (1987: 3–4), ss. 241–257.

Cecilia Sjöholm

Nytt om Norén

Lars Nylander, *Den långa vägen hem. Lars Noréns författarskap från poesi till dramatik*. Albert Bonniers förlag, Stockholm 1997
Mikael van Reis, *Det slutna rummet. Sex kapitel om Lars Noréns författarskap 1963–1983*, Brutus Östlings Bokförlag Symposion, Stockholm/Stehag 1997 (diss.)

Hur kan man skriva om Lars Norén? Han må vara vår mest folkkära pjäsförfattare, en av våra mest betydande poeter och en kultfigur redan på 60-talet, men någonting har ändå avhållit forskare och kritiker från att närma sig honom. Tom Hedlund anmärkte på det redan på 70-talet; men inte förrän tjugo år senare har situationen förändrats.

Från att ha varit i det närmaste outforskat har Lars Noréns tidiga författarskap plötsligt blivit föremål för tre böcker under kort tid – min egen avhandling som rör den tidiga poesin, och nu två böcker som går igenom hela författarskapet från poesi till dramatik: Lars Nylanders *Den långa vägen hem* och Mikael van Reis *Det slutna rummet*. Jag slås både av likheten i de iakttagelser som görs och av olikheten i perspektiven. För Lars Nylander utgör Noréns författarskap både ett symptom på en samhälls- och en utveckling som kan beskrivas som ett jagets eller subjektets eget drama. Detta går från pre-oidipalt kaos till ett mer avklarat drama kring den sönderfallande familjen. Nylanders titel, *Den långa vägen hem*, antyder att författarskapet i själva verket kan läsas som en utveckling där det vi främst förknippar med Norén, gestaltningen av familjedramat, i själva verket är en iscensättning som erövrats under stora svårigheter. För Mikael van Reis kan vi tala om ett »Norénlandskap» vars konturer vuxit fram ur 60-talets moders kropp, 70-talets fadersmord, 80-talets kärnfamilj och 90-talets upplösning med söndrade, större sociala sammanhang. I samtliga fall blir perspektiven alltså dubbla för att söka fånga det som är så nydanande med Noréns författarskap: det är både en produkt av sin tid och ett sökande efter självuttryck.

Både Lars Nylander och Mikael van Reis undersöker författarskapet från den tidigaste lyriken till de första dramerna. Och det är intressant att se hur olika deras metoder är för hur denna utveckling ska beskrivas: om Lars Nylander ser ett allt tydligare subjekt ta form och författarskapet alltså utgör ett slags jagets skapelse visar van Reis att Noréns författarskap snarare är en kontinuerlig »avskapelse» av

jaget. Låt mig inleda med att säga att båda böckerna utgör fascinerande och lärorik läsning, förutom att de bryter ny mark på den svenska litteraturhistoriens karta med sina tolkningar av Norén. De är skrivna av två kompetenta litteraturforskare med en stor personlig investering i projektet. I synnerhet då det gäller van Reis, som skrivit och tänkt kring Norén i mer än ett decennium, är det personliga engagemanget stort. Denna investering ger också avkastning i en rik och nyanserad bok som imponerar med sin ingående kännedom om texterna. Nylander, å sin sida, tillhör de verkligt intressanta litteraturforskare som verkar ur ett psykoanalytiskt perspektiv, och använder en intelligent analysmodell för att söka fånga Noréns disparata författarskap som en hel utveckling. Böckerna har nästan kommit samtidigt, och de båda författarna refererar inte till varandras manuskript. Det hade kanske varit en god idé, men det har inte givit upphov till några större problem. Tillsammans kompletterar de varandra med sina styrkor respektive svagheter. van Reis genomgång är tematisk, intertextuell och psykoanalytiskt inspirerad. Nylanders är en psykoanalytisk undersökning av den estetiska ideologin tillsammans med textens genealogi och motiv. De överlappar alltså snarare än att motsäga varandra. För att inledningsvis ge ett sammanfattande omdöme skulle jag skulle vilja karaktärisera styrkor och svagheter på följande sätt:

van Reis gör en tematisk undersökning kombinerat med en dekonstruktiv läsning. Inom villkoren för textanalysens egna ramar är tematiken känsligt fångad och läsningarna uppslagsrika och detaljerade. I slutändan saknar jag dock perspektiv på den politiska och ideologiska eggen i Noréns poesi. Men vad gäller den omfattande analysen av dramerna är van Reis metod skarp och precis.

Vad gäller Nylander råder det omvända. Jag kan känna mig misstänksam mot en berättelse om författarskapet som självskapelse, en väg hem eller en resa mot ett allt mer integrerat jag. Men det ger en ram som låter denna till synes kaotiska textmassa bli mer än en bara en intertext eller ett collage. Nylander tydliggör författarskapets politiska och ideologiska utmaningar: det blir ett samtidsprojekt snarare än ett organiskt, litterärt universum, något som också gör rättvisa åt dess nydanande karaktär. Poesin får inte en lika detaljerad genomgång som hos van Reis, men Nylander lyckas fånga det särskilda i dess dynamik och förvandlingar. Tyvärr ägnar han bara dramerna ett par kapitel. De är viktiga, men jag kan känna att jag skulle vilja ha läst mer.

Detta sagt, låt oss börja med Lars Nylander, som beskriver författarskapet som en »identitetsproduktion». Nylander använder inte detta uttryck i någon enkel mening. Vad han syftar på är det faktum att »Noréns författarskap på ett unikt sätt inte endast uttrycker utan i sig självt fungerar som en gradvis framskriven subjektiv process, vilken inkluderar en dramatisering av själva subjektets konstitution». Noréns text är alltså inte bara »subjektiv», den hänvisar också till sig själv. Poetens identitet blir en dialektik mellan ett imaginärt jag och en problematisk social och historisk ordning. Nylander beskriver Noréns utvecklingsprocess som en dialektik i sex nivåer, till och med TV-pjäsen *Hebriana* från 1989. Han lägger stor vikt vid Noréns märkliga 60-talspoesi, också kallad schizopoesin efter en välfunnen term

av van Reis. Nylander inleder med frågan om hur man alls ska kunna närma sig Noréns text, och hittar svaret hos Jan-Olov Ullén: »Man kan egentligen bara citera den». Så extrem är den tidiga poesin att kritikerns beskrivningar av den kan bli en spak antiklimax i bästa fall och en mästrande »frisk» blick på en »sjuk» text i värsta fall. Nylander säger sig genast inte kunna beskriva Noréns text: hans metod är parafraaserande. Den motiveras av Norén själv. Poesin innehåller en självreflektion som också utsäger sin egen beskrivning.

Nylanders bok har dock en vidare ambition än att bara beskriva författarskapets utveckling: han sätter den norénska estetikens ideologiska dimension i centrum. Den familjens kris som upptar Noréns författarskap betraktas som representativ, som ett symptom på en samhällelig kris. Vi ser detta ta sig uttryck på olika sätt under författarskapets olika perioder. Nylander undersöker dess koder, tematiska förskjutningar och stilistiska förvandlingar utifrån idén att litteraturen tar hand om den rest eller det överskott som inte innehålls i det Lacan kallar det symboliska, en övergripande språklig och samhällelig ordning. Författaren blir snarare förvaltaren av de symptom som pekar på den samhälleliga konstruktionens svaga punkter.

Det mest intressanta exemplet på detta utgörs av förhållandet mellan Norén och Oidipus – samtliga Norénforskare tycks vara överens om att vi här står inför en kärnpunkt i själva författarskapet. Nylander gör en intressant och teoretiskt välinformerad analys av Oidipus som civilisationsmyt som mynnar ut i tanken att modernitetens (manliga) jag är en fiktion vars symboliska fästen lossnat från den patriarkala familjestrukturen där det hör hemma. Vi skulle, som jag förstår det, kunna tolka det som att vi upphört att tro på den fadersfiktion som upprätthåller strukturen, varför den också riskerar att raseras. Deleuzes och Guattaris bok *Anti-Oedipe*, *Anti-Oidipus*, beskriver vad det är frågan om: kapitalet ersätter lagen, begärsmaskinen ersätter subjektet. Deras analys är typisk för det intresse för schizofreni som utvecklades under 60-talet, där det schizzade görs till del i upproret mot en borgerlig kapitalism. Vi skulle kunna skriva in detta intresse som en del av den postmoderna strömningen, vilket exempelvis Fredric Jameson gör. Och även om Norén inte uttalat säger sig förespråka en schizoestetik är hans 60-talsdikt ett tydligt exempel på ett radikalt brott med en tidigare poetisk tradition som har »djup» där Norén är mångskiktad, som är svårbegriplig och metaforisk där Norén snarare är genomskinlig. Jag skulle vilja tillägga att modernismens lyrik ofta söker ett autentiskt uttryck där Norén snarare pekar ut omöjligheten av något ursprungligt och autentiskt. Nylander betraktar det annorlunda: den schizoida texten blir till en annan autenticitet, där skillnaden mellan subjektivt och universellt inte upprätthålls: »Man kan med andra ord inte göra någon klar distinktion mellan vad som här är estetisk metod och vad som är autentiskt uttryck för ett subjektivt tillstånd – och det är textens själva poäng.»

Det är i så fall en tendens som kan iakttas redan i *De verbala resterna av en bildprakt som förgår* (1964), den viktigaste samlingen i den så kallade första nivån. Denna tidiga poesi hålls samman av imaginär moders kropp, som leder regressionen mot en mer autentisk dikt. Det rena, symboliska subjektet exploderar emellertid först i

SCHIZZ (1965), en samling som van Reis låter inleda den andra nivån. Här blir poesin ett till synes kaotiskt kollage, grafiskt bearbetat så att flera skikt skrivs in i varandra, med motiv som nästan uteslutande handlar om den moderna tidens kulturella och historiska förstörelse i form av massutrotningar och övergrepp. Den brutala kraften i *SCHIZZ* lämnade de samtida kritikerna villrådiga. Både Nylander och van Reis betraktar den som ett konkretistiskt experiment som tjänar som övergång till en mer utvecklad poesi. Det är ett misstag, enligt min mening; *SCHIZZ* är inte bara överlägsen de konkretistiska experimenten från samma period, den är en unik diktsamling som definitivt spränger de modernistiska ramarna och indirekt besvarar Adornos fråga, huruvida det är möjligt att skriva poesi efter Auschwitz. *SCHIZZ* innehåller nyckeln till motivkomplexen i poesin som följer, i skuggan av det historiska traumat och förkastandet av den patriarkala ordningen.

I enlighet med sin dialektiska läsning, där jagets överbyggnad ställs mot brotten i en ordning som snarare är samhällelig kris, tolkar Nylander schizopoesins syfte som att få herravälde över jaget. Här stöter vi på ett problem som alla Norénforskare lär få brottas med, och som aktualiseras genom brytningen i van Reis och Nylanders beskrivningar. Ska schizopoesin tolkas som ett personligt krisdokument, eller snarare som ett systematiskt nedbrytande av en viss patriarkal och ideologisk beskrivning av jaget? Man kanske ska hålla sig till det senare om man vill få fram den kritiska dimensionen. Å andra sidan ser vi ju också hur Noréns författarskap tydligt utvecklas mot en identitet som tar en allt tydligare form, med klara självbiografiska referenser. Båda aspekterna måste alltså på något sätt redogöras för om vi vill göra rättvisa åt Noréns dikt. Nylanders dialektiska metod är ett analytiskt nydanande sätt att söka lösa problemet: schizopoesin blir ett steg i en utveckling där jaget konstrueras som ett slags imaginär överbyggnad i förhållande till det »rena» samhällliga subjekt som tar sig uttryck i schizopoesin. I den andra nivån, med *SCHIZZ*, *Encyklopedi* (1966), *Stupor* (1968) och *Salome, Sfinxerna* (1968) är samlingarna intertextuella collage som drivs genom olika koder: en narrativ och en psykologisk och en metapoetisk. Genom att beskriva funktionen hos dessa kommer Nylander åt den komplicerade dynamik som väver dem samman. Det särskilda för denna dikt är att språk, konst och verklighet tycks smälta samman: den refererar alltså inte till något objekt. Istället skapas en »hyperverklighet» som enligt Nylanders sätt att se är ett steg bort från den överväldigande moders kropp som upptog de första diktsamlingarna – en tolkning som enligt min mening kanske lyfter fram ett individuellt drama i allt för hög grad. Modern kanske inte är en individuell moder utan en kvinnobild som förkastas i en patriarkal ordning som befinner sig i kris (vilket jag själv skulle vilja påstå), det schizoida subjektet kanske inte är diktaren Norén utan ett sönderfallande, manligt subjekt; det är en dubbelhet som Nylander strävar att hålla i blickpunkten men som inte alltid kommer fram då perspektiven griper in i varandra.

Den inre förbrännelse som gestaltas i schizopoesin kallas ett metafysiskt Hiroshima eller Auschwitz. Genom Nylanders sätt att läsa äger denna förbrän-

nelse rum för att ge plats åt något annat, avskapelsen lämnar rum åt en ny konstruktion av jaget. På denna tredje nivå, där en separation från en kvävande moders kropp slutgiltigt äger rum, finner vi bland andra *Revolver* (1969), *Biskötarna* (1970), *Solitära dikter* (1972), *Viltspeglar* (1972), dramat *Fursteslickaren* och *Kung Mej och andra dikter* från 1973. Här kan vi se det som gör Noréns text så problematisk ur det psykoanalytiska perspektiv Nylander valt: den fadersfigur som ska göra separationen möjlig är frånvarande eller perverterad. Detta blir tydligt i romanen *Biskötarna* som utgör något av en nyckel till den tredje nivån: den oedipala problematiken spelas ut genom en huvudperson som själv är författare. Den perverterade familjestruktur och den förvirring vad gäller begär och könslig identifikation som vi känner igen från Noréns dramer får här en tydlig förlaga. Samtidigt är detta en berättelse som, liksom schizopoesin, problematiserar den litterära genren i sig. Nylander beskriver förhållandet mellan dessa båda fenomen på följande sätt: avståndet mellan det skrivande subjektet och den beskrivna världen ökar en grad, ytterligare ett steg tas i den dialektiska utveckling han vill teckna. Det är också under denna period som Norén skriver sina första dramatiska verk, som resulterar i en TV-pjäsa, *Amala, Kamala* och hörspelen *Box Ett*. Dessa försök kulminerar i *Fursteslickaren*, Noréns första berömda pjäs, som bär en tydlig oedipal problematik (1973). Detta märkliga verk, som utspelar sig vid en renässansfurstes hov, är Noréns uppgörelse med faderns dubbla roll, menar Nylander: den onde, kastrerande fadern och den goda instans som blir en modell för identifikation. Återigen ser vi hur denna nivå tar sig uttryck inom texten själv: pjäsen kan läsas som en allegori över en konstnär som under renässansfurstens maktmissbruk drivs in i lidande och galenskap genom en ond fadersfigur. Vi ser alltså hur bräckligt och farligt det litterära skapandets villkor blir i förhållande till den perverterade fadern.

Under denna period ägnar sig Norén dock främst åt poesi. Här ser vi en annan, mindre allegorisk sida som går från rolldiktning till dagbokspoesi. Schizopoesins kaos får alltså en ny tematisk struktur i vilken en tydligare Norén växer fram. Detta görs möjligt, menar Nylander, av ett stabiliserande tilltal, en iakttagelse som först gjorts i en essä av Anders Olsson. Nylander sätter in möjligheten av detta tilltal i en psykoanalytisk tolkning där det alltjämt är modersfiguren som dominerar. Vi ser alltså hur poesin kommer att bli förbunden främst med modern, medan dramatiken koncentreras kring fadern. Detta sammanhänger med att poesin enligt Nylander, genom sin mindre distanserade form, rör vid det »Ting» som pjäserna och romanerna med sin tydligare struktur sublimerar på ett mer effektivt sätt. Men också rolldiktningen och dagbokspoesin lyckas med detta. Här, menar Nylander, börjar Norén bindas vid en social och psykologisk identitet. Om skrivandet förut varit en mer eller mindre glidande mimesis i vilken författaren inte kunnat finna sin plats, börjar texten nu disciplineras. Dialektiken mellan jag och symbolisk ordning ter sig alltså mer tuktad, och författaren börjar anta en socialt accepterad roll.

En fråga som man kanske skulle vilja ställa vid denna punkt i Nylanders genomgång är vad som går förlorat på vägen, av samhällskritik, språkkritik och dialektisk

spets. Det gäller exempelvis hur utvecklingen från fadersfigurens förkastande till ett oidipalt drama egentligen ska tolkas. 60-talsdiktningens utmaning gäller ju, som Nylander visat, otillräckligheten hos en perverterad fadersfigur. Men utgör Noréns dikt inte vittnesbörden om ett vittrande patriarkat där det problematiska är den kulturellt formade modersbilden, snarare än modersbindningen hos individen Norén? Och är det isåfall inte en alldeles särskild revolt som kväses då jaget börjar hålla samman? Jag hade kanske velat se mer tankar kring detta.

Noréns nya poetiska jag »för» en dagboksdiktning som ofta tematiserar en hemkomst, till ett barndomshem eller ett samtida familjeliv. Man kan kanske tala om återerövringen av ett mer distinkt minne ur ett hallucinatoriskt kaos, en starkare jagkänsla som växer fram. Men hela tiden återfinns den spänning mellan språkets meningsbärande funktion och den risk för meningslöshet som författaren Norén ständigt kämpar med, en risk som aktualiseras exempelvis genom det fenomen som Nylander träffande kallar »anxiety of authorship». Rädslan handlar inte om virilitet och fadersmord som i Harold Blooms »anxiety of influence», utan om rädslan för förtingligande, att förlora sig i det gap mellan tecken och begär som öppnar sig då skrivandets problematik blivit mer precist. Detta gap öppnar sig för Norén i mötet med diktare som Hölderlin, Celan och Ekelöf. Den poetiska texten blir här mer en fråga om subjektets sanning, och mindre om kollektivets bortträngda trauman. På denna fjärde nivå, där den viktigaste diktsamlingen är *Order* (1978) men där vi också återfinner *Murlod* (1979), *Den ofullbordade stjärnan* (1979) och *Hjärta i hjärta* (1980) står vi i Nylanders tolkning inför en sådan renodlad motsättning mellan det poetiska ordet och författaren att den enda möjliga utvägen blir att välja en annan väg: att skriva dramatik.

Problematiseringen av den Andre, av den perversa fadersauktoriteten, ageras nu ut på ett sätt som plötsligt blir förenligt med den dramatik som gestaltats på ett symboliskt plan i poesin, alltså i förhållande till språket. Modersmord och fadersmord begås med sonen som aktör eller vittne, det symboliska dramat har lyft sig från att vara en negativ drivkraft i författarens språk till att anta en form och ett syfte. Det handlar inte om att vinna ett autentiskt minne, utan om att identifiera sig så starkt med det mimetiska rummet att det blir verkligt. Som Norén själv uttrycker det: »Att vara dramatiker är att vara i presens. [...] Det är verkligt, det jag skriver.»

Den viktigaste Norénpjäsen i detta sammanhang är givetvis *Modet att döda*, ett verk om ett fadersmord som hos Norén utlöses av en komplicerad väv av beroenden där fadern blivit son till sonen. I Nylanders läsning blir dödandet av denna negativa fadersgestalt en slutgiltig symbolhandling som signalerar modet att skriva. Det samma gäller *Orestes* (1980), en pjäs som iscensätter en modernitetens problematik inom den grekiska tragedins ramar, där den samhällsliga gemenskapens ordning faller sönder under ett moderligt-fälliskt tyranni, och återupprättas i ny form genom modersmördaren Orestes. Genom detta symboliska modersmord kommer vi så fram till ytterligare en nivå, där det underliggande »Moderstinget» sublimeras och det tragiska rummet får en hanterbar form. *Natten är dagens mor*

och *Kaos är granne med Gud* (1983) är de dramatiska höjdpunkterna i denna utveckling. Här går Norén tillbaka till det schizoida rummet och slår sig fri genom att gestalta det. Då Norén får förmåga att släppa den intensiva identifikationen med dramats karaktärer fullbordas den dialektiska processen. Vi står inför en slutpunkt på ett personligt drama, men inför början på en ny fas i författarskapet där det mimetiska rummet inte längre är en monoman fixering. Noréns skrivande har blivit både ett friare och mer kontrollerat spel med former och karaktärer i verk som *Endagsvarelser*.

*

van Reis stöter genast på samma metodiska problem som Nylander då han vill skriva om hela författarskapet. Hur ska man få fram både det disparata och kontinuiteten? Nylander löser det genom att beskriva det som en process i psykoanalytiska termer, medan van Reis hanterar det som ett poetiskt universum utan att betrakta det som en organisk helhet. Trots allt bygger ju Norén *inte* upp ett universum, utan söker snarare radera varje tillstymmelse till helhet. Noréns författarskap är så fullt av extrema brott att det tycks motsäga sig en tematisk beskrivning. Men van Reis, som varit den förste att sortera och beskriva de olika dragen i Noréns författarskap, låter oss se ett »Norénlandskap» växa fram, ett landskap där vissa teman förblivit konstanta men där fokus förskjutits. van Reis ger oss en precis beskrivning: 60-talets poesi har främst fixerats vid moderskroppen, 70-talets vid fadersmordet, 80-talets vid kärnfamiljen, medan 90-talet gestaltar dess upplösning inom en bredare social kontext.

Det som intresserar van Reis är främst de komplex som genererar texten, och dessa får stå som rubriker för den tolkande undersökningen. Läsningen är känslig och följsam. Men jag har ibland svårt att följa med i den stora samlingen av iakttagelser. Sammanhanget – eller om man så vill bristen på sammanhang – mellan de olika faserna i Noréns författarskap återstår ibland att tyda. Om Nylanders undersökning strävar efter att hålla samman en dialektisk berättelse, vill van Reis fånga författarskapets särart utan övergripande teoretisk ram. Den dekonstruktiva ambitionen gör att undersökningen blir rik och detaljerad. Men ett tätare sammanhang hade kanske kunnat vävas, inte minst för att hjälpa läsaren på vägen. Vad vi främst behöver då det gäller läsningen av Noréns svåra texter är hjälp att fånga en struktur. van Reis har hittat ett sådan, men håller den inte alltid i fokus. Hans eget språk är dessutom så rikt på metaforer och beskrivande adjektiv att man riskerar att förlora sig på vägen.

van Reis använder sig i Kristevas efterföljd av en psykoanalytisk form av tolkning. Men han vill inte kalla sin undersökning psykoanalytisk. Freuds text är, menar han, själv en form av kritik. Men någon direkt skillnad mellan psykoanalytiskt inspirerad litteraturkritik och litteraturkritik inspirerad av Freuds och Lacans texter finns ju faktiskt inte. Jag misstänker att van Reis markering handlar om vissa outtalade föreställningar om reduktionism. Det tycks alltså inte handla om psykoanalysen själv

utan det sätt på vilket den används, något som van Reis egen bok ger belägg för. Det är nämligen just i den psykoanalytiska läsningen (jag vet inte vad jag ska kalla det annars) som van Reis gör några av sina mest värdefulla iakttagelser. I synnerhet då det gäller dramatiken tillhandahåller Freud dramats nycklar, och van Reis visar skickligt hur de måste turneras för att passa tolkningen av Norén.

Det slutna rummet konnoterar en form av befrielse enligt Nylander, en möjlighet att sublimeras de fixeringar som rör sig under schizopoesin. För van Reis är det slutna rummet en huvudtrop. Det är mer eller mindre lika med textens subjekt, och van Reis ser det gestaltas i två faser: »befrielse genom inhägnad» i den tidiga poesin och »befrielse genom separation» i 70-talets poesi. I det första fallet handlar det om att en fantasmatisk rymd växer ur ett inhägnat rum, ett schizofrent bildflöde som flyter starkare ju tätare den isolerade cell är som konnoterar författarens sjukdom. I det andra fallet läser van Reis alltså Noréns utveckling på ett liknande sätt som Nylander: 70-talets nyktra »jag»-poesi möjliggörs genom separation från en kvävande moders kropp. Då det gäller dramatiken ser van Reis, liksom Nylander, hur teman från 60-talsdikten förenas med 70-talsdikten, varmed en ny syntes uppstår.

van Reis talar vidare om två former av begär som styr Noréns dikt: det ena är ett existentiellt begär, som sammanhänger med mer generella villkor för det mänskliga subjektet. Det andra är ett poetiskt begär, som handlar om möjligheten eller kanske snarare omöjligheten att ge uttryck för ett sådant begär. Detta poetiska begär är en form av sublimering, där drifter och erotiska begär finner en form. Schizopoesins kaotiska textmassa visar ju tydligt på en oförmåga att sublimeras. Återigen ser vi alltså iakttagelsen att Noréns dikt ger uttryck för en ständig kamp med det motsträviga, poetiska ordet. Hans utveckling skulle kunna beskrivas genom förhållandet till det poetiska tecknet i sig: från att vara »subjekt» i Kristevas bemärkelse i den tidiga poesin blir tecknet senare till ett redskap för identifikation.

van Reis utnämner till att börja med tre semantiska fält som kodar den tidiga poesin: födelse, död och sexualitet. De förknippas i sin tur med tre underteman: erotism, dödsfödelse, syndrift. Erotismen är, till att börja med, både en tematisk och teknisk term. Dödsfödelsen är en tidlig kontraktion, en hastig genomgång av en hel livskatalog som för från födelsen till döden. Syndriften för oss till blickens oerhört viktiga funktion hos Norén, begäret att producera bilder, från hallucinationer till fotografier.

van Reis visar först på den norénska textens genealogi. Författarskapet föds under Lundkvists vingar, i efebens upproriska omskrivning av en äldre poet som tillhandahåller inte bara poetiska influenser utan också en litterär och intellektuell bredd som Norén vill tillskansa sig. van Reis gör en noggrann och nyanserad studie av detta förhållande. Lundkvist är fadersfiguren och introduktören i debuten *Syrenen, snö*, och *De verbala resterna av en bildprakt som förgår*. Genom Lundkvist får Norén också kontakt med Federico García Lorca, som blir till identifikationsmodell för den fascinerade Norén. Viktigast i van Reis genomgång är att de tre temana: erotism, dödsfödelse och syndrift tjänar till att iscensätta en tillblivelse som är både poetisk och subjektiv. Också här är van Reis alltså inne på

samma spår som Nylander: det går inte att sära på det skrivande subjektet och textens egen gestaltning av villkoren för detta skrivande.

Då vi fortsätter in i schizopoesin känner jag mig osäker på metoden. En fenomenologisk-tematisk studie är, enligt min mening, inte det mest givande sättet att närma sig schizopoesin eftersom en sådan riskerar att missa den så kraftfulla kulturkritik som vi kan utvinna ur Noréns tidiga dikt. Snarare kräver den något som går bortom de aspekter som vi kanske bättre iakttar i en modernistisk poesi. Schizopoesin strävar ju snarare efter att riva sönder traditionella och universella, poetiska teman som födelse, död och sexualitet snarare än bygga upp ett poetiskt universum ur dem.

van Reis lyckas visserligen beskriva de schizopoetiska texternas märkliga karaktär, ett flöde som tycks fritt från betydelsebärande styrning: »Det är ett i språket frigjort liv, ett paradoxalt tomt liv, men som ändå uttrycker en märklig livskänsla genom blotta den språkliga intensiteten.» Schizopoesin tematiserar främst det slutna rummet, sjukhusrummet, gaskammaren och koncentrationslägret. Det slutna rummet är här främst förknippat med en paradoxal växling mellan avskapelse och skapelse av jaget. Det både frigör subjektet från en given jagidentitet och skapar en ny, en iakttagelse som fångar det särartade förhållandet mellan värld och tecken hos den tidige Norén. Men då det gäller det problematiska förhållande till patriarkat, faderslag och begär som schizopoesin gestaltar, får van Reis inte riktigt in det i sin tolkning. van Reis påtalar visserligen att diktningen handlar om ett större socialt medvetande, men han vill ytterst infoga schizopoesin i en övergripande utveckling av författarbegäret på en mer individuell nivå, i enlighet med den tematiska undersökningens upplägg. I en intressant iakttagelse ser van Reis att blicken i schizopoesin ofta tycks sönderstucken och brusten, något vi kan sätta i relation till blicken eller ögat som en symbol för könsorganet. Syndriften är alltså, ur detta perspektiv, störd. Modersfigurer och kvinnofigurer läses vidare som objekt för ett manligt författarbegär där förhållandet till det kvinnliga »duet» är problematiskt. Men denna problematik och dessa störda eller sargade bilder för begäret förs inte upp på en mer övergripande, kulturell och historisk nivå där den ju blir ett uttryck för den patriarkala och symboliska ordningens kris.

van Reis undersökning har å andra sidan fördelen av att nära gå in i användningen av enskilda bilder och att göra detaljerade intertextuella jämförelser även om jag ibland, som då det gäller förhållandet till Ekelöf, saknar tydliga spår eller koder som motiverar den tolkande metoden. Å andra sidan är förhållandet till exempelvis Michaux' vita fläckar, ett slags blanka och hotande tomrum, desto viktigare som fynd och övertygande utrett. Och Roussels anti-världar eller fantasi-resor till Afrika är ju förlagan till den märkliga bildvärld i *Stupor* som ställer sig någonstans mellan hallucinationer och realistiska fotografier.

van Reis räknar schizopoesins period till och med *Salome*, *Sfinxerna* och *Revolver*. 70-talets poesi, konstaterar han liksom Nylander, handlar om fadern. Ursprung, tid och kärlek utgör de nya semantiska fälten. De teman som gestaltar det slutna rummet är nu separation, erinring och skrivdrift. Det slutna rummet

utvecklas till en tematik som handlar om befrielse genom separation. Denna separation är förknippad med den oidipala tematiken. Om schizopoesin förlorat sig vid moderskroppen träder nu faderslagen in som den tredje. Vi rör oss alltså från blickens fantasmatiska värld mot ordet. Med detta kommer en ny problematik att uppträda, konstaterar van Reis: skrällen för döden och kastrationen. Det är en träffande beskrivning av nyorienteringen i författarskapet, inkarnerad framför allt genom dramat *Fursteslickaren* och romanerna *Biskötarna* och *I den underjordiska himlen* (1972). Här ser vi hur efterföljandet av en mer distinkt ordnande, språklig princip, som både van Reis och Nylander vill kalla faderlig, är förenad med ett tydligt, självbiografiskt sökande efter konturerna av en verklig fadersgestalt. De »vita fläckar» som skrivits fram i Michaux' efterföljd i schizopoesin blir till minnesbilder: »Vad som skiljer romantexten från Noréns schizopoesi är att dessa ofta svedda platser av tomhet, intensiv känsla och ljusupplevelse successivt börjar fyllas med synbara gestalter.»

Fursteslickaren förtydligar ytterligare relationen till en fadersgestalt som uppträder i flera olika skepnader. Den viktigaste är dock kompositören Andreas förhållande till den Furste som föder honom. Konsten kan bara tillkomma till priset av en underkastelse under en tyrannisk lag som här förenas med en Orfeusmyt: konsten blir i furstens-faders hus till en omöjlig balans mellan rus och form, förbländning och gestalt.

Förbländningen övergår dock till en avklarnad dagbokspoesi, symboliserad av ett återkommande gryningsjus, enligt van Reis. 70-talets poesi rör sig från rummet till en tidslig axel, med förlaga framför allt hos T.S. Eliot. Det tidiga ljuset i verk som *Viltspeglar*, *Solitära dikter*, *Kung Mej och andra dikter* och *Dagliga och nattliga dikter* förskjuts efter hand mot ett skymningsljus i *Order*, *Murlod*, *Den ofullbordade stjärnan* och *Hjärta i hjärta*. Det är en suggestiv bild för skillnaden mellan den tidiga 70-talspoesin och den sena, som van Reis kallar »Orderpoesin», och som blir allt mer ordknapp i Celans och den sene Hölderlins anda. Nyckelordet för denna 70-talspoesi är *katabasis*, en färd mot underjorden som också är en förtätad tidsupplevelse. Den orfiska figuren har framför allt sin förlaga hos Celan och Ekelöf.

Det som gör denna orfiska poesi frigörande är, konstaterar van Reis liksom Nylander och Olsson, upprättande av ett poetiskt »du», ett tilltal. Detta tilltal, menar van Reis, pekar rakt in i Noréns scenkonst, något som blir tydligt inte minst i de dialogiska dikterna i *Hjärta i hjärta*. Utvecklingen tecknas också genom jagets förvandlingar i en nomadisk lyrik, av rörlighet och mångfald, till en terapeutisk krisdiktning mot en skapelsemytisk omdiktning av jaget. Instängningens tema har nu förvandlats från att handla om inhägnad till att gå på djupet och handla om ett subjekt som sprider ut sig både tidsligt och rumsligt snarare än att flacka över bildernas ytor. Istället föds erinringen, som hos Norén visserligen blir till fragment, men som flyttas in i ett subjektivt tidsperspektiv.

Tidsdimensionen bildar alltså i van Reis läsning en väg in mot det förflutna först och främst, och är ett sätt att lysa upp de vita fläckarna. Ytterst sett används

denna dimension emellertid hos Norén till att »skriva ner sig» till ett mörkt rum, ett slags orörlighetens tillstånd där vi till slut rör vid utgångspunkten. Denna orörlighet är inte bara metaforisk utan tar sig också uttryck i att kroppen tycks förlamad och instängd. Det är, skulle man kanske kunna säga, den orfiska problematikens slutpunkt. I »Orderpoesin», menar van Reis, finns en dialektik mellan en sådan slutpunkt och en vändning mot en ny skapelse, jaget föds på nytt ur sin orörlighet. Den viktigaste förlagan för denna rörelse är Celan, som ger formen för den dikt som kan byggas upp ur sin egen förstörelse. I en lång komparativ studie visar van Reis hur byggande och rivande blir till två sidor av samma sak, hur Norén transponerar den språkliga minimalismen i Celans dikt i en egen, påtagligt fysisk framställning där separationen blir tydlig. Nyckelordet för denna dialektik mellan avskapelse och självskapelse är det »du» som leder vägen in mot dramatiken.

van Reis långa kapitel om dramerna till och med *Kaos är granne med Gud* är avhandlingens mest noggranna analyser. Här, menar van Reis, antar den litterära tematiken med det slutna rummet en fysisk form, ett naturalistiskt rum som dock också blir platsen för imaginära utvikinngar. Den inhägnade platsen blir också den befriade platsen, efter separationen möts de båda komplexen. Det maniska bildseendet från den tidiga poesin förenas med erinringen, och smälter in i teaterrummet. En sådan beskrivning pekar, liksom hos Nylander, mot att vi står inför en slutlig syntes där teatern både innesluter och fullbordar de tidigare litterära formerna. De tre skådespel som det här är fråga om, *Modet att döda*, *Natten är dagens mor* och *Kaos är granne med Gud* är därför inte bara nyskapande utan också omskapande av material som redan uttryckts i annan form.

I *Modet att döda* iscensätts det fadersmord där sonen verkligen konfronterar sin far i ett slutet rum. Intertexten är här för van Reis inte Sofokles *Kung Oidipus* utan istället *Oidipus på Kolonos*, temat är försoning inför det dubbla hotet om kastration och offer. Spelet äger rum mellan en fader som agerar som den svage, som son till sonen, och som dessutom förför sonens hustru. Spelet rör dock den döda hustrun, menar van Reis, det är hon som är den frånvarande tredje som också gör att rummets väggar här sluter sig kring de två kontrahenterna, far och son.

Natten är dagens mor, där vi ser hela familjen samlad med sina konflikter, sitt maktspel och sitt döende är därför det stora objektet för undersökningen, Noréns viktigaste pjäs enligt det paradigm som van Reis satt upp. Även detta drama tecknar en födelseprocess där sonen David tvingas göra upp med en dubbel klyvning, mellan fadersgestalten och modersgestalten, för att separationen slutligen ska kunna äga rum. Nattens kamp mot dagen är också en metaforisk kamp i familjens egen struktur i van Reis tolkning, mellan driftsliv och borgerlig normalitet. Denna skillnad ageras ut mellan moderligt och faderligt som under spelets gång blir föremål för förskjutningar: modern blir till den lagstiftande makten. I detta familjesystem får vi också en retrospektiv nyckel till den abjektala katastrof som agerats ut i schizopoesin: beröringen går mellan kärlek och våld, den blir symptomatisk för den kris som gestaltas i pjäsen. Den litterära förlaga som här finner sitt motstycke

är givetvis O'Neills *Long Day's Journey Into Night*, men också Strindbergs *Fadren* och Shakespeares *Hamlet*. Vi ser alltså att Noréns drama medvetet rör sig mellan faderspol och moderspol, mellan naturalism och klassisk tragedi. Men ytterst sett lyckas sonen aldrig ta sig förbi modersgestalten, som här alltså återvänder som den starkaste: inte med mindre än att hon själv släpper igenom honom med sin svaghet och död. Denna död, som bara antyds, fullbordas i den efterföljande *Kaos är granne med gud*, där familjens moder också dör i cancer.

van Reis avhandling är en kraftansträngning som tillkomit under lång tid. Jag finner den tidvis kanske väl omständlig, möjligen hade van Reis kunnat nöja sig med ett mindre antal tematiska fixpunkter för att tydliggöra författarskapet. Men förtjänsterna ska inte heller underskattas då det rör sig om att bryta ny mark. Jag skulle dock vilja göra en principiell anmärkning mot båda de Norénböcker som tagits upp som tycks symptomatisk vad gäller undersökningen av manliga författarskap över huvud taget: könsperspektivet reduceras eller smälter in i ett psykoanalytiskt perspektiv. Det är inte så att Nylander och van Reis saknar reflektioner om detta, men jag saknar en systematisk genomgång hos båda som går utöver Oidipus. Den oidipala tematiken är ju samhällelig-patriarkal, vilket båda är medvetna om; men det potentiellt feministiska perspektivet utvecklas inte i två annars så djupgående analyser. Ändå är ju möjligheterna för en sådan analys uppenbara inte bara i krisens schizopoesi utan också i det övriga författarskapet, ett personligt sätt att hantera en fadersidentitet och en mansidentitet som djupt ifrågasatts och utmanats.

Slutligen vill jag bara tillägga att Noréns texter ställer oss inför frågor och fenomen som gör att vi måste lämna många av de instrument som vi är vana att arbeta med då det gäller texter. Exempelvis lägger poesin till ett skikt av genomskinlighet och självreferens som vi associerar med postmodernismens reaktion mot vissa modernistiska föreställningar. Och dramat bearbetar många av de motiv som finner sina nycklar i den tidiga poesin. I inledningen till denna recension ställde jag frågan varför det tagit så lång tid för forskningen att gripa sig an Norén. Avslutningsvis skulle jag vilja konstatera: Norénforskningen har bara börjat. Det är inte menat att förta den litteraturhistoriska betydelsen av dessa båda böcker. Men så intressant och komplicerad är nämligen Noréns egen text. Den ställer oss inför unika problem vad gäller förhållandet mellan kontinuitet och avbrott, kultur och individ, historia och subjekt, familj och samhälle, problem som vi bara börjat nysta i. Både Nylanders och van Reis böcker utgör stora insatser, inte minst då man tänker på svårigheten i att skriva om Noréns författarskap. Vi behöver ställa frågor om tolkning, teori och metod som utmanar de redskap vi haft då vi tolkat modernismens poesi och drama. Därför är det bara att uppmana till efterföljd, snarare än att tala om för landets doktorander att Norén nu är »utforskad». Att arbeta med Noréns texter är både lärorikt och nödvändigt om vi vill förstå mer om förhållandet mellan litteratur och samtid.

Recensioner

CHRISTINA SJÖBLAD
Min vandring dag för dag.
Kvinnors dagböcker från 1700-talet
Litteratur teater film. Nya serien 16
Lund University Press, Lund 1997

»Nådie Gud wad har du i dit alvisa råd ok försyn beslutat mäd mig ok mine 3 systrar, du som själf har behagat at wi skulle koma i dāna wärden?» Detta citat ur Metta Lillies dagbok från 1744 fångar något väsentligt i Christina Sjöblads studie *Min vandring dag för dag. Kvinnors dagböcker från 1700-talet* (1997). Religionen visar sig där vara en viktig nyckel både för att förstå kvinnors medvetenhet och deras sätt att skriva dagbok.

Sjöblads bok är ett viktigt bidrag till den pågående utforskningen av s k »personliga genrer» som dagböcker och självbiografier. Vissa av forskningsinriktningens klassiker kom redan på 1960- och 1970-talet, men fr o m 1980-talet ökade antalet studier kraftigt, speciellt vad gällde självbiografier och inte minst av kvinnliga författare. 1980 publicerade Estelle Jellinek i USA en inflytelserik uppsats där hon hävdade att normen för självbiografen var baserad på mäns texter och att kvinnor avvek från denna. I Sverige manifesterades intresset för kvinnors texter med projektet »Kvinnors självbiografier och dagböcker i Sverige» av Christina Sjöblad, Eva Hættner Aurelius och Lisbeth Larsson. Projektet redovisades genom en bibliografi och var sin artikel av författarna. Hættner Aurelius har också publicerat boken *Inför lagen. Kvinnliga svenska självbiografier från Agneta Horn till Fredrika Bremer* (1996). En tidig studie av kvinnors självbiografier är *Det underordnade jaget* av Margareta Fahlgren (1987).

Sjöblads syfte med att skriva om kvinnliga dagboksförfattare är att kvinnors liv och tankevärld skall synliggöras: dagböckerna bör därför enligt henne studeras som »kulturella, sociala, psykologiska och biografiska

dokument». Men de betraktas också som litteraturvetenskapliga texter. Dagboksgenren är mindre utforskad än självbiografen och Sjöblad vill analysera dess framväxt och utveckling: 1700-talet är den period då genren finner sin form i Sverige, menar hon.

I fokus för undersökningen står fyra dagböcker som Sjöblad betecknar som »stora» både till omfång och innehåll: Metta Lillies, skriven 1737-1750, Christina Hiärnes från 1744-1803, Hedvig Elisabeth Charlottas, 1755-1818, och Märta Helena Reenstiernas, 1793-1839. Samtliga dessa kvinnor tillhör samhällets översta skikt. Metta Lillie (1709-1788) tillhörde en förnäm officerssläkt från Västergötland, Christina Hiärne (1722-1804) var dotter till Olof Rudbeck d.y., och gifte in sig i en annan känd ämbetsmannasläkt - hennes man bergsrådet Erland Hiärne var son till Urban Hiärne, vetenskapsmannen som bekämpade häxprocesserna. Själv blev hon såsmåningom en mycket inflytelserik person inom den herrnhutiska församlingen i Stockholm. Märta Helena Reenstierna var godsägarfru på Årsta strax söder om Stockholm, därav benämningen »Årstafrun». Finast av alla var Hedvig Elisabeth Charlotta (1759-1818) från Tyskland, som 15 år gammal blev svensk prinsessa genom giftermålet med hertig Karl, Gustav III:s yngre bror, och under en kort period i början av 1800-talet också drottning. Att det inte finns dagböcker av kvinnor från andra sociala skikt kan förklaras med att endast högreståndskvinnor hade tid och möjligheter att skriva. Kvinnor från lägre skikt var dessutom sällan skrivkunniga - läskunnigheten var utbredd i Sverige vid denna tid, men inte förmågan att skriva. Först under 1800-talet blir dagboksskrivande vanligt också i borgerliga kretsar och antalet bevarade dagböcker av kvinnor ökar.

Sjöblads ansats i analysen av de fyra 1700-talsdagböckerna är både kvinno- och genrehistorisk. Å ena sidan ger hon texterna

en kvinnohistorisk ram genom att skissera tidens lutherskt präglade kvinnosyn och kvinnors sociala villkor, å andra sidan illustrerar hon vissa genrehistoriska idéer som hon diskuterat i bokens inledande del. Denna dubbla ansats fungerar inte alltid, men när det är som bäst förenas den i analysen av textställen, som är speciellt laddade för de skrivande kvinnorna. Dessa texter ger fascinerande inblickar i det samtida kvinnolivet, men de visar också på det Sjöblad kallar den »utvecklade» dagbokens närvaro genom att där finns ett mer personligt, ofta upprört tonfall än i merparten av texten. »Dagböcker är krisböcker», hävdar Manfred Jurgensen, en av de forskare Sjöblad hänvisar till. Denna aspekt på dagboken framträder i det inledande citatet, där Metta Lillie 35 år gammal undrar vad Gud menat med att låta henne och de tre systarna gå ogifta i ett samhälle, där kvinnans sociala värdighet helt var kopplad till att vara maka och mor. Men den visar sig också när den unga Christina Hiärne kämpar mot sin ovilja att gifta sig, eller när hon med stor ångest och möda föder sitt första barn. Barnet föds med sätesbjudning och det är fara för moderns liv – det är en detaljerad och gripande förlösningsskildring, enligt Sjöblad den första i vår litteratur som är skriven ur barnafödarens perspektiv.

Hos båda dessa kvinnor väcks ett personligt och självreflekterande skrivsätt av svåra livssituationer. Och i båda fallen ger religionen dem ett språk för deras känslor och erfarenheter. Metta Lillies dagbok börjar enligt Sjöblad som en »traditionell släkthistorik», men genom dialogen med Gud i bönen får hon utrymme för det egna jagets frågor. Ännu tydligare blir religionens betydelse i Christina Hiärnes dagbok. Som herrnhutare deltar hon i en religiös gemenskap som aktivt uppmanar sina medlemmar till självanalys och skrivande i form av s k »levnadslopp». Religionen ger henne också en tolkningsram för sitt liv: den problematiske (icke religiöse) sonen blir den »förlorade sonen», och maken som hon från början inte vill ha blir den som Gud »ämnat» åt henne.

Genom att den uppmanar till självvranskan är religionen en viktig inspirationskälla för det Sjöblad kallar den »introspektiva»

dagboken. Historiskt etablerar sig denna under slutet av 1700-talet, men vissa forskare förlägger genrens födelse redan till antiken och renässansen. Den kristna traditionens betydelse för det introspektiva skrivandet har tidigare belysts av bl a Johnny Kondrup i *Levned och tolkningar* (1982), men Sjöblad – och också Hættner Aurelius vad gäller självbiografen – understryker kristendomens speciella möjligheter för kvinnors skrivande. Kvinnor har i stor utsträckning varit utestängda från de lärda universitetsmiljöer som de övre skiktens män haft tillgång till. Kvinnornas skolor har varit kloster och kyrkliga sammanslutningar; psalmböcker och andaktslitteratur har präglat deras språk och medvetenhet.

Men Sjöblad laborerar också med en annan form av dagbok, »faktadagboken», som främst är inriktad på yttre skeenden. Även denna har äldre förformer i almanackor, släktannaler och inventarietförteckningar. Från senare hälften av 1600-talet finns en hel del sådant material bevarat, inte sällan skrivet av kvinnor som t ex antecknat viktiga händelser i släktens historia eller fört bok över hushållets ekonomiska tillgångar. I sådana praktiska skrifter ser Sjöblad en annan bakgrund för kvinnors dagboksskrivande.

Det tydligaste exemplet på en faktadagbok i materialet är Årstafruns dagbok. Denna är en krönika över liv och leverne på Årsta, färgad av av Årstafruns sakliga och kärva temperament. Trots att den är skriven i slutet av 1700-talet saknar den helt den emotionalitet som ofta karakteriserar den perioden. Introspektion kan man inte heller tala om, inte ens när den siste av de åtta barnen, Hans Abraham, dör 32 år gammal genom att gå ner sig på isen. Däremot ger hon en mycket exakt beskrivning av den döda kroppen och hon erinrar sig också ofta de andra barnens dödsdagar i dagboken.

Den dagbok som inte riktigt stämmer med dessa två traditioner för kvinnors skrivande är Hedvig Elisabeth Charlottas. Den är på ett plan en faktadagbok, en hovkrönika, där de politiskt viktiga händelserna står i centrum. Men samtidigt karakteriseras den av ett sekulariserat personligt samtal, som är riktat till väninnan Sophie von Fersen. Journalen är skriven för henne, men

detta har gjorts mindre tydligt i den svenska översättningen (originalet är på franska), där en hel del av det personliga tilltalet har rensats ut. Mellan dessa båda kvinnor fanns en svärmisk vänskap, men för att få en bild av den måste man läsa Hedvig Elisabeth Charlottas personliga brev till sin väninna.

Sjöblads analys av 1700-talsdagböckerna och deras förformer visar på en möjlig tradition av tidigt kvinnligt dagboksskrivande. Här, liksom i det omfattande källkritiska arbete som hennes undersökning innebär, har hon gjort en väsentlig forskningsinsats. Mina invändningar gäller främst bredden i det analytiska angreppssättet, där balansen mellan det kvinnohistoriska och det genreorienterade intresset inte alltid upprätthålls. Ofta tar den kvinnohistoriska ambitionen över och den litteraturvetenskapliga blir lidande. Sjöblad skapar i och för sig intressanta kvinnoporträtt, men när kopplingen till genreproblematiken inte är närvarande riskerar den bärande tankegång, som jag här försökt tydliggöra, att tappas bort i det överrika materialet.

Likaså skulle bokens inledande genrediskussion mått bra av att i större utsträckning koncentreras till frågor som berör det aktuella 1700-talsmaterialet i stället för att som nu även ta upp våra dagars dagbok, representerad av Anne Frank och Anaïs Nin. Det saknas t ex en diskussion av hur Sjöblad ser på sina egna forskningsresultat i förhållande till den forskning hon refererar inledningsvis. Där antyds bl a att den utvecklade dagboken är den introspektiva och att denna är nära förbunden med ett modernt jagmedvetande. Denna uppfattning kan rimligen inte delas av Sjöblad, men hon verkar samtidigt bekymrad över att hennes skribenter inte är nog moderna. I sammanfattningen säger hon lite vilset att hon ofta haft en känsla av att de frågor om jaget och identiteten som hon ställt till texterna är »ahistoriska», »något som intresserar vår tid mycket mera än 1700-talet» (s 298). Här tror jag det skulle funnits utrymme för en kritisk distans till den refererade dagboksforskningen, men också för en fördjupad diskussion av det egna materialet. Hjälp skulle kanske kunnat hämtas från den feministiska forskningen om dagböcker och självbiografier, åtminstone i de sist-

nämnda hävdas att kvinnors jaguttryck tar sig andra former än hos männen. Den litteratur Sjöblad refererar är nästan uteslutande av män och handlar om män, den moderna kvinnoforskningen i ämnet är märkligt nog helt frånvarande i boken med undantag för en referens till Hættner Aurelius och några okommenterade titlar på engelsk och amerikansk litteratur. Det är inte bara konstigt utan också tråkigt, för visst hade det varit intressant att veta om Sjöblads slutsatser bekräftas eller ifrågasätts av kvinnovetenskaplig forskning utanför Sverige.

Ingrid Holmquist

INGEBORG NORDIN HENNEL

Mod och försakelse. Livs- och yrkesbetingelser för Konglig Theaterns skådespelerskor 1813-1863
Gidlunds förlag, Stockholm 1997

»Aktriser! Ett fördärv för familjesöner. Äro skrämmande liderliga, hänge sig åt orgier, sluta på lasarettet. Ursäkta! Det finnes även sådana som äro goda husmödrar», skrev Gustave Flaubert. Skådespelerskan som genom århundraden mot betalning exponerat sin kropp och sina känslor offentligt för en anonym publik, och detta för det mesta i erotiskt laddade betydelsesammanhang, kunde rimligen inte vara något annat än en samhällsfara. Den kvinnliga scenartisten tillhörde en i äldre tiders samhälle misstänkliggjord grupp. Hon var som skådespelerska och kvinna utsatt för en dubbel stigmatisering. Då kvinnan tidigt uteslutits från den europeiska högstatusteatern, alltifrån den grekiska teatern över medeltidens skoldramer och liturgiska spel till den elisabethanska scenen, hade hennes insatser för det mesta gällt populärteatern. Ett exempel är de sexuellt sett grova mimspelen i kejsartidens Rom. Kvinnan bereddes med andra ord tidigt plats i en mer eller mindre pornografisk nöjesindustri. Hon blev ett tecken för sexualitet som via sin kropp agerade ut tabubelagda begärrscenarier. Mot en sådan bakgrund är det knappast förvånande att motståndet mot teatern i allmänhet, och kvinnliga scenartister i synnerhet, periodvis varit hårt.

Den kvinnliga scenartisten kunde emellertid uppnå en avsevärd konstnärlig, ekonomisk och/eller informell ställning. Några gjorde en närmast spektakulär klassresa genom gynnsamt giftermål eller lämplig erotisk förbindelse. Ett hittills oöverträffat exempel på det senare är 500-talets Theodora. Hon uppträdde i frivola mimspel på Hippodromen i Konstantinopel, men gifte sig 527 med Kejsar Justinianus och slutade som medregent över det väldiga östromerska riket.

Om den kvinnliga scenartisten som en hotfull, men lockande rebell handlar Ingeborg Nordin Hennels nya bok *Mod och försakelse. Livs- och yrkesbetingelser för Konglig Theaterns skådespelerskor 1813–1863*. Ingen kvinnlig yrkesgrupp har gjort en sådan kometkarriär som den kvinnliga scenartisten – från antikens dansande slavinnor till våra dagars mediaexponerade superstjärnor. Denna, enligt Nordin Hennel, storstilade utvecklingskurva är förvisso kantad av förnedring och exploatering, men också av beundran och idolisering. Nordin Hennels bok är den första svenska teaterhistoriska studien ur ett genusperspektiv. Därmed har Nordin Hennel öppnat ett nytt forskningsområde där hon med utgångspunkt i den dåtida teatern analyserat maktrelationer mellan kvinnor och män, samt de möjligheter kvinnor hade att överskrida sin tids genuskoncept. Nordin Hennel utgår från den konstruktivistiska genusteori som betonar interaktionen mellan biologiska och sociokulturella faktorer. Detta sammankopplas med det så kallade genuskontraktet, tanken på att män under olika historiska epoker i en patriarkalt dominerad samhällsstruktur upprättar olika »kontrakt». Det rör sig om en form av regeluppsättningar för vad kvinnligt och manligt är, samt för hur kvinnor och män bör förhålla sig till varandra.

Övertygande visar Nordin Hennel i sin institutionshistoriska analys hur föreställningarna om kvinnligt och manligt, alltifrån kvinnliga scenkonstnärers syn på sin verksamhet till publikens och kritikens receptionsbeteende, var (och är) institutionellt styrda. Teaterinstitutionen levererar en uppsättning »regler» som både producer och mottagare har att förhålla sig

till, medvetet eller omedvetet. Detta regelverk är knutet såväl till samhället i stort som till teaterinstitutionens egenart, något som undersökningen vill visa historiskt. Nordin Hennel slår fast att genuskontraktet för förhållandet mellan könen inte var stabilt eller omöjligt att forcera. Skådespelerskan överskred på såväl den sociala som den sexuella nivån uppställda gränser för det tillåtna i sin epoks kvinnlighet. Detta resulterade visserligen i ett socialt utanförskap men också i möjligheten att erövra informell makt, beundran och inflytande. Aktrisen och värderingen av henne blev på det sättet en representation av såväl stabiliteten som instabiliteten i det hierarkiska könsscenario som spelades upp under den i studien aktuella epoken.

Redan vid sitt första möte med Konglig Theatern konfronterades de blivande aktriserna med en hårdare konkurrens än sina manliga kamrater då tillgången på kvinnliga aspiranter var större men teaterns behov av sådana mindre. Även som grupp betraktad var kvinnorna underprivilegerade i fråga om ekonomisk och formell makt inom teaterinstitutionen. I de allra flesta fall gestaltade de vidare roller som premierade det de själva genom sin yrkesverksamhet inte var, nämligen kvinnor i det privatanskölda. Enligt Nordin Hennel fungerade Konglig Theatern som ett forum för stockholmspubliken där det kväll efter kväll undervisades i ämnet kvinnlighet. Repertoarens kvinnobild fungerade som en indoktrineringsmaskin i överensstämmelse med 1800-talets rådgivningsböcker för unga kvinnor.

Fördelen, enligt Nordin Hennel, med att historisera och kontextualisera begreppen kvinnligt och manligt är att medvetandegöra hur det i förhållandet mellan könen alltid handlar om olika kvinnor och män i växlande och komplicerade sammanhang. Varje försök att sätta den kvinnliga scenartisten på en och samma formel riskerar att bli en förenkling. Därför är det viktigt att väga in köns- och klasstillhörighet samt andra sociala faktorer då relationer mellan kvinnor och män diskuteras.

Det är därför intressant att uppluckringen av genuskontraktet började socialt sett underifrån, då de unga flickor som sökte sig

till teatern i första hand var ute efter ekonomisk trygghet. Ett scenkonstnärligt självförverkligande var inte den främsta drivkraften. Nordin Hennel framhåller att på grund av dessa unga kvinnors svaga sociala ställning hade de knappast råd att kosta på sig några tankar kring vad som var passande för en kvinna. Först kommer käket och sedan moralen, för att tala med Bertolt Brecht.

Mod och försakelse är en gedigen genomlysning av den svenska 1800-talsteatern. Nordin Hennel förespråkar en konstruktiv hållning, där forskaren söker förståelse, öppen för det förlutnas spänningar och ambivalenser, dock utan försök till harmonisering och unicitet. Genom att inta en postpositivistisk ståndpunkt följer hon källmaterialet mycket nära och lyckas ge läsaren en bild av teaterinstitutionens egenart och dess sociala funktioner ur ett genusperspektiv. Genom sitt dubbla perspektiv lyfter Nordin Hennel fram tidigare dolda sexistiska strukturer inom 1800-talsteatern, samtidigt som hon inte reducerar aktriserna vid Konglig Theatern till hjälplösa offer för mäns diktat. Nordin Hennel påpekar att flera av dem var expansiva, självständiga och modiga. Dessa kvinnor tog sin begåvning på allvar och sitt liv i egna händer. Ett kvinnofrigörelsens avantgarde med andra ord.

Tina Rosenberg

BO GEORGII-HEMMING

*Träd. Ett försök till lacansk läsning av
Walter Ljungquists berättelser,
särskilt av Jerk Dandelinsviten*

Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga
institutionen vid Uppsala universitet 33
Uppsala 1997 (diss.)

Kan 'Text' behandlas som en 'psykisk instans'? Om så, förmedlar den fiktiva romanen därmed något omedvetet? Bo Georgii-Hemming sluter sig till dem som anser att textanalys inte kan förläggas utanför en teori om subjektet. Han använder sig av Jacques Lacans och psykoanalysens teori om ett språkligt konstituerat, omedvetet subjekt. Med valet följer såväl ontologiska som

epistemologiska ställningstaganden. Vår oförmåga att ställa oss utanför språket och objektivt betrakta det – d v s människans förmåga att enbart kunna studera språket inifrån – får konsekvenser för våra anspråk på kunskap. Avhandlingen om Walter Ljungquists författarskap kan ses som ett försök att med bibehållen vetenskaplighet föra in en subjektsteori i texttolkningen.

I Litteratur & Psykoanalys (1986) visar Lars Nylander hur psykoanalysen som teoretisk tradition varit så gott som frånvarande inom svensk humanvetenskap. Först i början av 80-talet gjordes ett fåtal ingående psykoanalytiska studier inom litteraturvetenskapen. Georgii-Hemming är bland de första litteraturvetare i Sverige som använder Lacans teori i sin avhandling. Även om Lacan själv haft föga att säga om litteraturvetenskapen så kan hans fokusering på språkets funktion för subjektet vara av intresse för litteraturvetare. Att språket trots sin essentiella tomhet kommunicerar är för Lacan en effekt av det omedvetna. Då språkets funktion, enligt honom, inte är att informera, utan snarare att frambesvärja svaret från den Andre, kommer analysen att söka avtäckta den fråga som gömmer sig i talet.

Tillämpningen av den psykoanalytiska teorin på fiktiva texter är problematisk eftersom skillnaderna mellan 'talkuren' och textanalysen är stora. Låt oss endast nämna några. Psykoanalytikern analyserar de hörda orden, medan romanen utgörs av skriven text. Den skönlitterära texten kontrolleras och manipuleras på ett helt annat sätt än det spontana självbiografiska talet. I analysituationen pågår ännu en formuleringsprocess, medan romanens berättelse är fastlagd. Den skrivna texten behåller således sin objektiva struktur, även om den får andra nyanser under läsningen. Patientens tal reagerar däremot direkt på analytikerns interventioner. Det är i reaktionerna på det egna talet – riktat till den Andre och interpunkterat av analytikern – som analysen vecklar ut sig. Någon motsvarande akt då det gäller den skrivna texten finns inte. Det tankeretande i Georgii-Hemmings närmande är att han trots de vida skillnaderna inte förkastar tillämpningen av den psykoanalytiska teorin, utan i stället söker säga något om den omvandling metoden behöver för att kunna

psykoanalysera 'Texten': De omedvetna begärens är inte frånvarande i romanen, men i den skönlitterära texten kommer de till viss del att söka andra uttryck.

Georgii-Hemming motsätter sig texttolkningar där det fiktiva medvetandet återförs till författarens medvetna/omedvetna. Ett sådant samband omöjliggörs av de psykiska försvarerna, framhåller han. Det är varken författarens eller textens omedvetna som analyseras, utan själva textväven. I den gängse analysituationen kommer det omedvetna till uttryck i diskrepansen mellan utsägelsen och det utsagda. Den visar på en klyvning i subjektet där motståndet blir synligt. Georgii-Hemming likställer utsägelsen med 'berättandets begär' och utsagan med det 'berättade begäret'. Det berättade begäret behöver inte vara uttalat, utan återfinnes i »de meningsbärande strukturer som bestäms av förhållandet mellan det narrativa förloppet och de fiktiva gestalterna» (s.11). Berättandets begär – d v s textens förutsättning – kommer emellertid inte att konfronteras med det berättade begäret, såsom utsägelsen konfronteras med utsagan i analysituationen. Hur finner och analyserar man då 'Textens' försvar? Då det gäller textanalysen föreslår Georgii-Hemming att läsaren fäster uppmärksamhet vid hur formen kontrasterar mot innehållet. Analyser av iterationerna och språket är minst lika viktiga som handlingen. I stället för att söka 'vad' något betyder koncentrerar han sig på 'hur' det betyder. Han påminner om det 'tomma' och 'fulla' talet i analysituationen och föreslår textanalytikern att undersöka huruvida »'Texten' när den talar om vad den är, är den samma som den den talar om» (s.52). Motståndet visar sig som ett fasthållande av imaginära formationer, det vill säga i stilfigurer och troper.

Låt oss, innan vi fortsätter, se närmare på vad Georgii-Hemming avser med 'Texten'. Arbetsbegreppet betecknar en relation – en psykisk instans – mellan författaren och läsaren, vars bas utgörs av skriften. Då 'Texten' är en språklig produktion och resultatet av läsning, kan den inte skiljas från intersubjektiviteten och den symboliska ordningen, framhåller Georgii-Hemming. Han väljer att tala om 'Texten' såsom Lacan talar om analysanden. I vissa fall haltar

jämförelsen: Hur lyssnar läsaren till tystnadens kvaliteter? Kan textanalytikern genom att inta rätt position »underblåsa 'Textens' tomhet för att uppamma [dess] frustration, aggression och regression» (s.34)? Och hur lyssnar man efter 'Textens' andhämtning? Vid sådana tillfällen hade en utförligare diskussion om skillnaderna mellan psyko- respektive textanalys varit önskvärd.

Georgii-Hemming anlägger en läsart som tillåter textens splittring. Först läser han texterna slumpmässigt ordnade, sedan kronologiskt och slutligen läser han varje text kategorivis, utifrån de klasser han indelat texternas olika fragment i. Med ett kaleidoskopiskt betraktande låter han sedan delarna bilda mönster.

När jag läser Walter Ljungquists berättelser visar de fram gestalter, motiv och tematiska mönster som upprepar sig och lägger man dem på varandra försvinner enskildheterna och ett annat inre sammanhang blir synligt [...] (s.12)

Det är lockande att undersöka vad som finns i dessa iterationer, och vad som uttrycks i skillnaderna mellan dem. (s.20)

Som underlag för sin metod använder Georgii-Hemming främst två av Lacans texter. Ur »Fonction et champ de la parole et du langage en psychoanalyse» (1953) hämtar han kunskap om hur insamlandet av psykoanalytiska fakta går till och »L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud» (1957) använder han som vägledning i hur språkbitarna skall hanteras. Textanalysen sker i två steg: först sönderdelas texterna i de meningsbärande fragmenten och sedan sammanförs de i nya strukturer utifrån sin position till andra element. I resultatet blir 'Texten' explicit. Utifrån fragmenten i de enskilda texterna ges så tolkningar av verket. Georgii-Hemming jämför tillvägagångssättet med den metod att attribuera målningar som man använt sig av inom konstvetenskapen:

Mästaren kan dölja sig i ett annorlunda motivval eller en avvikande kolorit. Han kan gömma sig med hjälp av en ovanlig kompositionsteknik, men han avslöjar sig i obetyd-

ligheterna: i utförandet av en lillfingerled eller örönsnibb. Där är han sig själv och kan ses av den som har ögon att se. (s.38-39)

Genom att interpunktera, »ge akt på kryp-hälen: pauser, tankestreck, nytt stycke, parenteser, tempusbyte, kapitelslut» (s.44) framträder de viktiga fragmenten. I analysen uppmärksammar Georgii-Hemming bl a hur parenteserna i vissa texter hopar sig, medan de i andra texter saknas helt. På nivån för 'Texten', skriver han, innebär parentesen att något samtidigt visas och döljs. I *Paula* (1956) finner han, genom att interpunktera texten, bekräftelse för de fiktiva personernas positioner; i det här fallet Paulas och Toras spegelrelation. I stället för att läsa Toras självmordsmeddelande som det står –

til Paola du behöver inte betjymra dej om mej nu, ajjö Paola för ja dör nu för at ingen vill ha mej och at Barrbro är dö nu, men tänk inte po det, Jerk förlåt mej du mä ajjö då ja vill inte leva hos nån annan än Paola, ajjö Paola dät är Tora. (s.204)

– inför Georgii-Hemming en punkt – »ajjö. Paola dät är Tora» – och handlingens sanning blir explicit. Analysen fäster uppmärksamhet både vid upprepningar som dyker upp i ny förklädnad och avvikande tillfälligheter. Georgii-Hemming visar bl a på hur 'Texten' – d v s samtliga romaner – söker sig tillbaka till en ursprunglig, svår situation i puberteten. 'Texten' arbetar hela tiden med att utforma en stabil könsidentitet. I *En dörr står på glänt* (1937) visar han hur varje sida anger fem till sex namn just i den del av texten där jaget är hotat. En annan gång uppmärksammas läsaren på hur Ljungquist fram till *Vägskäl* (1943) använder sig av ordet 'människa', därefter övergår till ordet 'mänska' och sedan enbart ett fåtal gånger åter skriver 'människa'. Uttrycket vittnar, menar Georgii-Hemming, i de senare texterna om starka affekter: alienation och separation. Analysen inbjuder till nya tankegångar. Som läsare förblir jag ändå undrande inför hur de omedvetna fragmenten kan åtskiljas från ett planerat skrivande. Faran i analysen av fiktiva texter är att textanalytikern misstar ett konstgrepp för en sanningsbärande tillfällighet.

Georgii-Hemming jämför Ljungquists

författande med en lyckad psykoanalytisk process, där den sista romanen antagit formen av en tolkning: »Det är inte berättelsen om vad som verkligen hände utan den i psykoanalysens mening sanna berättelsen: en konstruktion som känns riktig och som man kan tro på» (s.326). *Sörj dina träd* (1975), som är den sista av Ljungquists texter, har nått dithän: »[D]et finns ingen urberättelse i botten, någon berättelse om verkligheten. Under berättelsen ligger inte den sanna utan alla berättelserna, 'Texten'» (s.326). Även om Georgii-Hemming själv inte söker bekräftelse för sin slutsats utifrån författarens biografi, kan jag som läsare inte undlåta att se hans resultat till viss del bekräftas av Ljungquist själv. Språket blir nämligen på ett helt annat sätt påtagligt för honom då han nedtecknar den sista romanen.

Nu på gamla dar har jag drabbats av en åkomma (troligen inte så ovanligt hos en viss typ av författare), som jag kallar för min »skrivparanoia». Den består kort och gott i en nästan oövervinnerlig svårighet att *definitivt* bestämma sig för ett visst ordval eller en viss formulering, och det gör att jag arbetar med en enerverande långsamhet. (s.60)

Ljungquists egen avsikt med Jerk Dandelinserien var att skildra en mognadsprocess. Romanserien som planlades 1952 skulle bestå av 12 delar där »[v]arje del var tänkt att åskådliggöra ett stadium på väg mot mognad» (s.19). Är det då inte det medvetna författandet Georgii-Hemming spårat? Det verkar som om de beskriver något olika mognadsprocesser. Textanalysen visar på en förändring i språkanvändningen medan Ljungquists berättelse skildrar en mognad där faran att invaderas och bli beroende av andra minskat. Georgii-Hemming visar att ett avsiktligt skrivande inte kan reducera romanen till en medveten verksamhet. Han argumenterar till och med för att ett starkt medvetet formbyte, som trots detta visar upp en 'insisterande text' tyder på ett starkt omedvetet begär: »ju starkare författarvilja, desto starkare inslag av det omedvetna» (s.222). Att sex av Ljungquists, då tio, böcker i Staffan Björks *Romanens formvärld* (1953) nämns som exempel på olika slags

berättarteknik använder Georgii-Hemming som ett mått på 'Textens' laddning. Han framhåller att Ljungquists texter uppvisar ett upprepningstväg.

Georgii-Hemming söker den insisterande frågan. Enligt honom illustrerar 'Texten' ett fadersnamn som fallerat och hur upprepade försök att via fadermordet kringgå kastrationen misslyckas. Han skriver: »'Textens' projekt är att undersöka hur balansering av 'kvinnlig' och 'manlig' begärsposition, inom samma subjekt, kan gå till; att visa att det är den enda imitation av fullhet som är möjlig» (s.360). Analysen strävar efter att visa hur texterna pendlar mellan de två könspositionerna i ett försök att skapa en 'både-och-identitet', men misslyckas. Det förblir dock otydligt huruvida det är i 'Texten' denna fråga först dyker upp eller om Georgii-Hemming själv ställer den. Vem har då egentligen analyserats, Ljungquist, 'Texten', de litterära gestalternas förhållande till texten eller Georgii-Hemming själv? Och, hur verifieras analysen? Är det överhuvudtaget möjligt att verifiera den? Måste textanalysen sist och slutligen förstås, inte som en analys i sig, utan som en illustration av den psykoanalytiska teorin? Även om Georgii-Hemming och 'Texten' främst kan utpekas som analysander kan ingen av ovan nämnda uteslutas. Georgii-Hemming använder inte biografiskt material för att bekräfta analysen, annat än då han vill framhålla 'Textens' laddning. När Ljungquist exempelvis tar strid med anmälarna – som överlag var positiva – om hur *Ossian* ska läsas, ser Georgii-Hemming detta som en yttring av starka omedvetna försvar. Hans försiktighet med användningen av biografiska uppgifter är förvånande om än begriplig, eftersom det verkar omöjligt, utanför en analysituation, att på detta sätt bekräfta resultaten. *Sörj dina träd* skulle bli Ljungquists sista roman. Några dagar efter att han lämnat in manuskriptet till Bonniers dog han, i maj 1974. »När jag dör hör jag min moders röst i mig och jag hör min egen röst genom henne» lär Ljungquist sent i livet ha berättat för Bengt Nerman (s.17). Som läsare kan jag inte undslippa tanken att 'Textens' strävan att förena det manliga med det kvinnliga därmed fullbordats.

De inledande metodavsnitten hade vun-

nit på en mer kritisk diskussion, även om avhandlingen i sig inte syftade till en sådan granskning, och analysen av Ljungquists berättelser ter sig ibland något splittrad för den oinvidde läsaren. Detta påverkar inte avhandlingens förtjänster. Det är ett intressant vetenskapligt experimenterande Bo Georgii-Hemming ger prov på. Genom att använda texterna i stället för att 'översätta' dem, undviker han fastställandet av en identitet mellan betecknande och betecknat. Han låter Lacans grafiska figurer tala med hjälp av Ljungquists texter, och försöker därmed visa på den omedvetna fråga som däri insisterar. Trots att avhandlingen ställer mig inför fler frågor än den besvarar, är den både njutbar och tankeväckande. Den visar framför allt på nödvändiga ställningstaganden som, trots att de är till vetenskapsteoretiskt förtret, förhoppningsvis även inspirerar andra att på liknande sätt närma sig frågan.

Annika Norrgård

HILLEVI GANETZ

Hennes röster. Rocktexter av Turid Lundqvist, Eva Dahlgren och Kajsa Grytt
Brutus Östlings Bokförlag Symposion,
Stockholm/Stephag 1997 (diss.)

Det forskningsfält som tidigare kallades ungdomskulturforskning har numera blivit *cultural studies* eller 'studier i samtidskulturen'. Gemensamt för forskarna på fältet är intresset för samtidens kulturella modernisering, för nya former av symbolisk och estetisk praxis, för populärkultur, för populärkulturens och mediernas ökade betydelse som livstydning och för skapandet av identiteter. Utmärkande är också att man förenar teorier och metoder från en rad olika teoretiska traditioner och akademiska discipliner; ideologikritik, estetisk teori, semiotik, psykoanalys, dekonstruktion, genusforskning, sociologi, socialpsykologi, antropologi för att nämna de viktigaste. På detta fält och inom populärkulturforskningen placeras sig Hillevi Ganetz' avhandling om tre svenska rockartister och deras rocklyrik, *Hennes röster. Rocktexter av Turid Lundqvist*,

Eva Dahlgren och Kajsa Grytt. Hillevi Ganetz är från början litteraturvetare men avhandlingen har kommit till vid Institutionen för journalistik, medier och kommunikation, Stockholms universitet, där den är framlagd inom ämnet medie- och kommunikationsvetenskap.

Syftet med avhandlingen är att undersöka tematiken i rocktexter skrivna av kvinnor. Utgångspunkten är ett intresse för hur kvinnors erfarenheter kommer till uttryck inom populärkulturen. Två övergripande frågor står i centrum. Den ena är hur kvinnors erfarenheter, behov och drömmar gestaltas i »den populära estetiska diskurs som kallas rock» (s. 11). De kvinnliga artisterna i rockhistorien är fortfarande relativt få. Rockscenen är av tradition manlig och dess huvudroll är, menar Ganetz, den manlige rebellen, vars låtar företrädesvis handlar om *sex and drugs and rock'n roll*. Den andra frågan är därför hur kvinnliga artister och textförfattare har möjlighet och väljer att uttrycka sig inom den utpräglad manliga diskurs som rocken utgör. För att få ett hanterbart material har hon valt att begränsa sin undersökning till tre betydande rocktextförfattare och deras verk. Huvudfrågorna är: »vad skriver dessa kvinnor om, vilken tematik, vilka motiv väljer de och varför har texterna just denna tematik och dessa motiv?» (s. 11).

Med sin studie vill Ganetz bidra till *cultural studies*-forskningens analyser av senmoderniteten och undersöka hur denna speglas i rocktexter skrivna av kvinnor. Utgångspunkten är Thomas Ziehes och andra s.k. modernitetsteoretikers analyser av det senmoderna samhällets 'kulturella friställning', d.v.s. upplösning av traditionella livsformer, värden och normer, dess effekter i form av förändrade mönster för identitetsbildning, självförståelse, livstydning och en förändrad subjektivitet. Hon vill också undersöka »hur det sociala/kulturella könet skapas eller konstrueras i en specifik kontext» (s. 30). Mera specifikt avses rocken men också, framhåller hon, de vidare kontexter där rocken ingår, ytterst den senmoderna svenska och västerländska kulturen. Som feministisk forskare vill hon, slutligen, också medverka till att korrigerera den hittills starkt 'könsblinda' rockforskningen.

Föremål för undersökning är samtliga rocktexter, *in alles* 203 stycken, av tre av de mest betydande kvinnliga, svenska rockartisterna och textförfattarna, tillika sångerskor, musiker och kompositörer: Turid Lundqvist (med artistnamnet Turid), Eva Dahlgren och Kajsa Grytt (medlem i Tant Strul 1980–85, duon Kajsa och Malena 1985–89, därefter soloartist). De tidigaste texterna (av Turid) är utgivna 1971 och de senaste (av Eva Dahlgren) 1995.

Huvudmetoden är »närläsningar» av ett antal för författarskapen representativa texter. I dessa avser hon att rekonstruera »textens flerdimensionella värld» och följa dess »kulturella, subjektiva och sociala referenser till världen utanför texten» (s. 15). Konkret innebär detta att tematiken i de utvalda texterna utläggs med hjälp av fr.a. psykoanalytisk könsocialisationsteori och Ziehes m.fl. analyser av den senmoderna identiteten och förklaras i relation till olika idéhistoriska, sociala och intertextuella kontexter. »Kontextualisering» är metoden i förklaringsarbetet. I botten finns Julia Kristevas syn på det talande subjektet som ett 'subjekt i process' och synen på 'kvinnlighet' som en social konstruktion.

Lundqvist, Dahlgren och Grytt ägnas var sitt kapitel, alla tre utplagda på samma vis. Först ges en kort »artistbiografi» i form av en kronologisk genomgång av karriären, skivproduktionen och andra konstnärliga och ideella sammanhang där artisten varit verksam. Utöver födelseår, födelseort och var artisterna är bosatta idag, inskränker sig de personligt biografiska uppgifterna till att Turid Lundqvist numera arbetar på posten, att Eva Dahlgren vuxit upp på flera platser, att Kajsa Grytt avbröt sin gymnasieutbildning för att börja på konstskola och idag har ett barn. Här kan man tycka att socialt ursprung, uppväxtmiljö, familjeförhållanden och andra personliga erfarenheter är kontexter av samma dignitet som alla de övriga Ganetz valt att relatera författarskapen till och därför åtminstone borde ha nämnts. Därefter följer ett avsnitt, kallat »Tematik», där Ganetz, låt för låt, album för album, i en mening eller två sammanfattar innehållet i var och en av samtliga undersökta texter, samt nämner de teman, motiv, subjektiva roller och attityder som dominerar i

verket och som »när läsningarna» senare ska belysa. Låtgenomgångarna är rapsodiska. Ibland anges både ett tema och ett motiv, ibland endast ett tema, ibland den situation som texten skildrar. Någon gång får vi också uppgift om låtars genretillhörighet. Här hade man definitivt önskat att Ganetz hade varit utförligare och mera systematisk. Innan när läsningarna till slut tar vid får vi också en redogörelse för den riktning inom rocken där artisten verkar eller har sina rötter: för Turid, den tidiga *singer-songwriter*-traditionen och 1970-talets svenska musikrörelse; för Eva Dahlgren schlager; för Kajsa Grytt punken och 'den nya vågen'.

Bob Dylan, Melanie, Joni Mitchell är typiska exempel på 'tidiga' *singer-songwriter*-artister. Musikaliskt hämtar de inspiration från sitt lands folksmusik, men skriver själva både text och musik till sina låtar. Deras texter är personliga, ofta berättande, de har ett »budskap», ofta med inslag av samhällskritik. Forskare före Ganetz har påpekat att *singer-songwriter*-traditionen, genom att införa personliga ämnen, öppnar för kvinnor på rockscenen. Ganetz menar att det stora antalet kvinnor i denna tradition också kan förklaras av att den erbjuder kvinnor en möjlighet att överskrida de roller som tidigare stått dem till buds inom rocken, *the rock whore* och *the folksong virgin*, och uppträda som skapande subjekt. Också svenska Turid kan, menar Ganetz, sägas vara en typisk *singer-songwriter*. I hennes sånger finns folkvisetoner, här finns protesten och här finns vad Ganetz kallar 'bekännelser', texter baserade på personlig erfarenhet, självutlämnande och präglade av ett intimt tilltal till publiken. I Turids protestsånger finns motivet med människans förödande av naturen. Naturen är den positiva polen i den traditionella motsättningen natur och kultur och texterna ger uttryck för »en längan efter det förmoderna», men också för en »förändringspotential», representerad av de unga som lärt av historiens erfarenheter (s. 121). *Vittras visor* heter Turids debutplatta och vittran är också Turids *persona*. Oskuldsfull och utanförstående medlar hon, säger Ganetz, mellan natur och kultur. Överjordisk och ren är hon också en traditionell *folksong virgin*.

Två texter med bekännelsekaraktär ana-

lyseras. I den ena, adresserad till Turids egen mor, friläggs tidstypisk kritik mot kvinnan som givit upp egna ambitioner för rollen som maka och mor. Vidare en dotters typiska ambivalens mellan längtan efter närhet och strävan efter autonomi i relationen till sin mor. I den andra, riktad till Turids far, påvisas en typisk, idealiserad fadersbild och en far-dotter-relation med erotiska undertoner.

Att Turid på sina sista skivor tystnat som textförfattare skriver Ganetz på kontot för den kritik för flummighet som hon rönt inom den starkt politiserade musikrörelsen, vars enda kvinnliga företrädare hon var.

Som helhet präglas Turids verk, menar Ganetz, av temat »kunskap och förändring». I detta instämmer man gärna efter som Ganetz textanalyser tydligt påvisar en önskan om samhällsförändring och ett emancipatoriskt tema. Däremot ger de texter hon valt att analysera svagt stöd för att karaktärisera Turids verk som »ett senmodernt upplysningsprojekt» (s. 115). En sådan karaktäristik innebär en övertolkning, enligt min mening orsakad av de modernitetsteoretiska supplementen.

Däremot passar Ziehe utmärkt som förklaringsmodell till Eva Dahlgrens textuniversum, präglad av identitetssökande, självreflexivitet, längtan efter autenticitet, sökande efter nära relationer och av vad Ganetz kallar »ambivalens», d.v.s. sökandet efter sanningar och fasta värden trots en medvetenhet om att några sådana inte existerar. Genom jämförelser med Södergran och hennes »Vierge moderne» och »Dagen svalnar», där Ganetz finner samma slags moderna utprövande av vad kvinnlighet är som i vissa av Dahlgrens texter, men också en skillnad i sättet att förhålla sig till klyvningen mellan kropp och själ, kan hon också visa att Dahlgren intar en ny, självmedveten subjektspostion. »Du sökte en kvinna / och fann en själ - / du är besviken», skriver Södergran, Dahlgren skriver »du söker kvinnan att älska / jag säger älska med mig». Denna position, som också återfinns hos andra kvinnliga rockartister från 80-talet och framåt innebär, framhåller Ganetz, ett överskridande av den traditionella dikotomin madonnan och horan.

Hos Dahlgren finner Ganetz också ut-

tryck för en ny typ av kärleksideal, som i motsats till det romantiska inte bygger på idén om »den rätte» och ett livslångt äktenskap utan på att ha en nära relation, präglad av öppenhet och ömsesidighet. Hon hänvisar här till Anthony Giddens analyser av den brytning mellan dessa båda ideal som senmoderniteten innebär. I två analyser belyser hon också en för Eva Dahlgren utmärkande melankolisk ton, som hon menar kan kopplas till en modern melankolisk subjektivitet och till kvinnlig melankoli men också till den svenska musikens traditionella mollton.

Ganetz har, av goda skäl, valt att inte relatera de undersökta artisterna och textförfattarna till deras manliga kolleger inom rocken. När det gäller Eva Dahlgren får detta emellertid besvärande konsekvenser. Som bakgrundsbildande kontext till Dahlgrens verk har Ganetz valt slagern och den kvinnliga svensktoppstraditionen, dock bara för att konstatera att varken hennes texter eller hon själv passar in. Till skillnad från Turid och Kajsa Grytt kan Dahlgren, säger Ganetz, inte förknippas med någon viss subkulturell stil eller speciell ungdomspublik. I början av sin karriär deltar hon i den svenska melodifestivalen och når härigenom en bred publik. På så sätt kan Eva Dahlgren, menar Ganetz, förverkliga sitt artistiska projekt och bli »Eva Dahlgren», »en unik, *individualiserad röst*, obunden av genrebundna krav både vad gäller text och musik» (s. 147). Så unik och obunden som hon framstår hos Ganetz kan Dahlgren dock bara bli om man bortser från den kontext som utgörs av den svenska rockscenen, inklusive männen, under det sena 80-talet och tidiga 90-talet, då Eva Dahlgren är som störst. Inte heller andra artister under denna tid kan förknippas med någon speciell subkulturell stil, av den enkla anledningen att sådana inte är aktuella under perioden. Snarare är Eva Dahlgren, tillsammans med namn som Peter LeMarc och Tomas Ledin – artister på gränsen mellan pop och rock med mer eller mindre personliga texter på svenska – en typisk artist för sin tid. Den senmoderna jag-splittringen, alienationen, identitetssökandet, det »adolescenta», det introspektiva, självreflexiva som Ganetz finner utmärkande för Dahlgrens texter är inget unikt, detta finns också hos Imperiet.

Kajsa Grytt och hennes Tant Strul är, till skillnad från Turid i 70-talets musikrörelse, inte ensamma kvinnor på sin scen. Punkens programmatiska amatörism innebär, menar Ganetz, en ny möjlighet för kvinnorna inom rocken, eftersom flickor traditionellt inte på samma sätt som pojkar skolas in i rockspelandets finesser i kamratgrupper. Snarare än till den mera radikala punken med dess »Häng Gud», vill Ganetz föra Grytt och Tant Strul till »nya vågens» bohemiska linje. Den kvinnliga bohemen är också en av de rebellroller som framträder i Grytts textvärld. Hos Grytt finner Ganetz ett genomgående projekt: »att diskutera och formulera en 'kvinnlighet'» (s. 226). Grytts kvinnliga bohemrebell pläderar för en alternativ livsstil, grundad på bejakandet av de äkta och starka känslorna. Hon är, skriver Ganetz, »het, stolt, hon kan älska, hata och känna åtra i ett samhälle där 'ingen längre älskar'» (s. 233). Hållningen kan också ses som en plädery för att uppvärdera traditionellt kvinnliga värden och egenskaper, menar Ganetz och knyter här an till Beatrice Halsas feministiska utopi och dess »omsorgsrationalitet». En annan kvinnlig rebell i Grytts universum är häxan, en rollgestalt som bejaktar både sexualitet och andlighet, en andlighet som upplevs och uttrycks genom kroppen. Amazonkvinnan, »som en flod» i låten »Amazon», uttrycker en längtan efter sammansmältning (med naturen). Samtidigt representerar hon ett »jag», förbundet med allt, och en gränslös, njutningsfylld kvinnlig kropp. Grytts texter om relationer har, i motsats till Dahlgrens, öppet erotiska motiv och framställer ett kvinnligt subjekt som njuter av sin sexualitet men som också, säger Ganetz, söker Honom och den stora Kärleken.

Slutsatsen i avhandlingen är att de tre undersökta författarskapen tillsammans visar prov på »textlig polyfoni» (s. 281). Även om alla tre uttrycker erfarenheter av att vara kvinna, går det inte att utläsa någon genomgående tematik. De gemensamma motiv som förekommer utnyttjas på olika sätt, det finns ingen unison kvinnlig röst. Istället finns olika kvinnliga subjektpositioner, en väv av kvinnligheter, en mångfald av röster.

Mångfald och mångsidighet utmärker också *Hennes röster*. Här har jag bara kunnat

nämna en bräkdels av all den forskning på olika områden Ganetz i avhandlingen förhåller sig till. Spännvidden i den teoretiska kompetensen är imponerande. Inte minst bör framhållas frånvaron av teoretisk jargong och Ganetz' begriplighet.

Den fullständighetsambition som utmärker avhandlingen kan ibland bli trötande. Visserligen befinner sig Ganetz i en svår belägenhet mellan en rad forskningsfält, där namn, teorier och fakta som är väl etablerade på det ena är okända på det andra. Att i en avhandling som placerar sig på *cultural studies*-fältet introducera Thomas Ziehe torde dock knappast vara nödvändigt. Invändningar kan också riktas mot sättet att belysa undersökningsmaterialet. Översiktarna över de undersökta verken i avsnitten »Tematik» är, som sagt, helt otillfredsställande. Jag menar också att Ganetz skulle ha vunnit på att ta upp något fler texter till närläsning och på ett annat tillvägagångssätt i tolkningarna av exempeltexterna. Som det nu är tvingas hon ibland pressa de utvalda texterna alltför hårt för att få fram den avsedda, representativa tematiken. Ett tydligt exempel är tolkningen av Eva Dahlgrens »Ingen och alla är du», där stödet för att i *just denna text* finna prov på »den förvirrade kaosupplevelse av senmodemiten» (s. 167) som Ganetz menar kommer till uttryck i texten är svagt. Med fler texter och genom att börja med 'rena' textanalyser i syfte att frilägga motiv, symbolik, tematik och först därefter relatera den påvisade tematiken till olika teorier och kontexter, hade detta problem och intrycken av 'vilket-skulle-bevisas» i tolkningen av framför allt Eva Dahlgrens texter kunnat undvikas.

Hennes röster är, trots invändningarna, ett gediget och intressant arbete; ett tungt tillskott till den framväxande forskningen om svensk rock, en värdefullt bidrag till studiet av konstruktionen av kvinnlighet och »kvinnlig rebelliskhet» i den senmoderna västerländska kulturen och, inte minst, en stark inspirationskälla för fortsatt forskning om kvinnliga artisters rock- och poptexter.

Agneta Rehal

ESPEN AARSETH
Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature
Johns Hopkins University Press,
Baltimore and London 1997

En indignerad Dame (ja, så titulerades denna för mig i övrigt okända) Rebecca West höll 1969 en s.k »Presidential Adress», ett föredrag inför »The English Association» under rubriken *McLuhan and the Future of Literature* (1969). Hennes oro gällde den syn på konst och litteratur hon tyckte sig utläsa i McLuhans böcker *Media* och *Gutenberggalaxen*. Marshall McLuhan talade om hur de nya elektroniska kommunikationsformerna (för honom i synnerhet TV:n) gör oss mer benägna till medskapande; ett aktivt komponerande av den estetiska upplevelsen som gör den linjära, centralperspektivistiska, borgerligt realistiska och producentstyrda framställningen om inte överflödigt så åtminstone otidsenlig.

Detta resonemang (och dess pedagogiska följder) gjorde Dame West bestört (»the burden of Professor McLuhan's gospel is that illiterates should be cheered on their way»). Hon fann hela hans framställning absurd, och full av felaktigheter (och vad värre var – McLuhan uttryckte sig ibland svepande och rentav nedlåtande om engelsmän och kungahuset); själv, förklarade hon, kunde hon återfinna hela den McLuhanska katalogen av multisensoriska, medskapande och »taktila» upplevelser tillsammans med en hederlig fransk poet som Valéry.

Enligt Rebecca West skulle litteraturen riskera att dö ut om vi lyssnade för mycket på professor McLuhan. Det skrivna ordet var hotat.

Men McLuhan var ju kanske en av de mest hängivna textläsarna, och säkert en av de bisarraste; hos Shakespeare och Joyce, Pound och Milton såg han de konstnärliga – och därmed sinnliga – avtrycken av kommunikationsteknologins utveckling. Konstnären var en *sinneskonsnär* som förmådde gestalta de omvälvningar i vår uppfattning av tid och rum som mediateknologin medfört i alla tider – inte för inte hyllades McLuhan bland den öppna estetikens och happeningkonstens utövare. En ny teknologi, menade McLuhan, utplånar aldrig

den gamla, men bägge förändras i mötet – i interfasen.

Med facit i hand vet vi ju någorlunda vad som hände de följande decennierna: Boken – codexen – överlevde, litteraturen överlevde också och tog samtidigt intryck av de andra kommunikationsformerna; villigt lät sig det litterära skapandet också integreras in i nya media: TV-teater, text-ljudkompositioner, happenings. En medial interfas skådades.

Och nu då. En textuell explosion ('textplosion' är kanske ordet) har ägt rum mitt framför våra ögon. Dataskärmen har öppnats för helt nya verbala erfarenheter, och nya profeter har börjat att antingen entusiastiskt (Norbert Bolz), eller i melankolisk affekt (Sven Birkerts i *The Gutenberg Elegies*) förutse den codexbundna litteraturens och den traditionella författarrollens död.

Den norske litteraturvetaren Espen Aarseth är emellertid av en annan åsikt. I avhandlingen *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature* utreder han bland annat vad studiet av de digitala texterna kan få för effekter på vår textsyn överhuvudtaget. Och detta är en av flera stora förtjänster med Aarseths till omfånget blygsamma (185 s.) men oerhört uppslagsrika bok; att han inte isolerar studiet till att vara giltigt bara för de digitala texter – hypertexter, enklare datorspel, poesimaskiner och s.k. MUDs – som han har som utgångspunkt. Författarens stora intresse för den litterära *texten* i alla dess former – också i dess »traditionellt» codex-bundna form – blir till avhandlingens styrka.

Detta ställer ju vissa krav på hans textbegrepp, som onekligen är ganska flexibel:

The meaning of *text* used in this study is closer to philological (or observable) work than to the poststructural (or metaphysical) galaxy of signifiers. But though my meaning is related to both of these meanings, it is also radically different from them. Instead of defining *text* as a chain of signifiers, as linguists and semioticians do, I use the word for a whole range of phenomena, from short poems to complex computer programs and databases.

Detta leder in Aarseth på en definition av »cybertext» som ett betonande av de konkreta maskinella aspekterna av texten: den textuella maskinen producerar *verbala tecken* genom ett *medium* styrt av en (mänsklig) *operatör*. Så betraktat är cybertext sålunda inte en genre eller särskild texttyp; »cybertext is more of a perspective on textuality than a category of it; but like all perspectives it will necessarily emphasize certain types of text and marginalize others.» Och det är alltså de digitala texterna som hamnar i fokus i Aarseths bok.

Det mest framträdande »litterära» fältet som dessa anhopningar av ettor och nollor gett upphov till är *hypertexten*. I en sådan gäller inte samma regler som för en inbunden codex, och relationen författare-textläsare har fått en mer anarkistisk karaktär. En hypertext – det mest kända exemplet är Michael Joyce's *Afternoon* – är en fiktiv framställning anpassad för programvara och datorskärm på så sätt att läsaren för varje textside erbjuds alternativ, flera olika vägar vidare i texten (det kan också finnas bilder); läsaren väljer alltså *vägen* genom fiktionen men givetvis inte *fiktionen själv*, den är ju fortfarande ett verk av författaren.

För att komma till rätta med dessa texter, och den relation mellan författare-textläsare som de laborerar med använder sig Aarseth av en närmast 'icke-narratologisk' metod. »Icke-narratologisk», eftersom Aarseth medvetet – och mycket förtjänstfullt – lämnar den traditionella narratologin bakom sig för att istället söka en modell som bättre lämpar sig för studiet av digitala texter. Narratologin har ju inget värde i sig, utan är ett redskap för att komma åt specifika moment i den litterära framställningen. »I introduce some alternative concepts with which we may begin to examine the texts that have been obscured by the shadow of narrative and its powerful theories for too long» (s.III) Alternativet till narratologins fixa och linjära struktur blir en modell som låter sig anpassas till en rad mycket lösligt sammanhållna textformer.

Den apparat Aarseth etablerar består av ett övergripande begrepp, *ergodisk litteratur* och dess två »mätartroper» *aporin* och *epifanin*. *Ergodisk* kommer av grekiskans *ergon* och *hodos* (»arbete» och »väg»). En ergodisk

text är sålunda den där arbetet med vägen genom texten står i fokus; Aarseth kryddar med historiska exempel från den kinesiska spådomsboken *I Ching* och framåt, via mer modernistiska exempel som Raymond Quenau's *Stilövningar* och dennes sonettspel *Hundra miljarder dikter*. Än en gång alltså; Aarseth förankrar sin »digitala» terminologi i codexens diskurs. Och till denna kategori skulle jag också vilja räkna den svenska sextiotalsprosans mer gruvliga formexperiment, som Torsten Ekborns *Signalspelet*, P.O. Enquists *Hess*, Björn Håkansons *Generalsekreteraren* och Sun Axelssons *Opera Komick*.

Med »apori» förstår Aarseth en position i läsandet, eller medskapandet, när vi plötsligt inte kommer längre. I traditionell litteratur kan aporin bestå i frånvaron av mening, en hejdad förståelse, och detta trots att vi sitter med hela codexvolymen i händerna. I en hypertext är det just frånvaron av överblick som skapar denna apori, en tillsynes vägs ände.

Till denna trop länkas så upplösningen, eller rättare – upplysningen, i form av »epifanin», en i hypertexten nedlagd funktion för att läsaren ska komma vidare. En belöning för tankemässiga och praktiska mödor med den digitala texten. I codextexten har denna upplysning mer abstrakta implikationer. En av Aarseths poänger är emellertid att »the aporia-epiphany pair is thus not a narrative structure but constitutes a more fundamental layer of human experience, from which narratives are spun».

En hypertext som Michael Joyce's *Afternoon* visar sig i studiet av apori/epifanikonstruktionen på flera sätt vara påfallande lik många modernistiska texter, och Aarseth förstärker med detta resonemang sin idé om att det inte finns någon avgrund mellan den codexbundna och den digitala texten – precis som McLuhan ett kvartssekel tidigare, menar Aarseth att den litterära textens olika manifestationer i olika media influerar snarare än konkurrerar med varandra; interfasen berikar den litterära estetiken.

Till de digitala berättelserna räknar Aarseth också tidiga textbaserade frågor- och-svar-spel som *Adventure* och kriminalspelet *Deadline*, och även poesi- och sago-maskiner som *Tale Spin* och *Racter*. Det

visar sig att de mest minnesvärda av de texter som producerats på detta sätt är de som exponerar programmets tillkortakommanden, och därmed åstadkommer märkligt poetiska sekvenser. Till exempel denna om vad som kan hända om man i programmeringen glömt ge nödvändig information:

Henry Squirell was thirsty. He walked over to the riverbank where his friend Bill Bird was sitting. Henry slipped and fell into the river. Gravity drowned.
(130)

Förklaringen till denna häpnadsväckande text ligger i att gravitationen (som ju hamnat i vattnet för att kunna dra ned Henry däruti) inte kunde simma och till skillnad från Henry saknar vänner som kan hjälpa honom.

Att Aarseths begreppsapparat – och hans vidare iakttagelser – lånar sig även till studiet av moderna och postmoderna texter i codexens form, blir för mig allt mer uppenbart. Själv inspireras jag till förnyade angrepp på författarskap som Jan Kjærstads, Italo Calvino's och Thomas Pynchon's, och till omläsningar av svenska representanter som Lars Jakobson och Carina Rydberg.

En annan förtjänst med *Cybertext* är författarens rediga uppgörelser med trendiga och vad han själv kallar »politiska» begrepp som »interaktivitet», »ickelinjaritet» och »hypertext». Myten om hypertextualitetens valfrihet kommer t.ex. snabbt på skam när man inser att codexens totala överblickbarhet – du håller ju både hela texten och dess medium i din hand – gör den betydligt mer flexibel än hypertextens oöverblickbara och ytterst begränsade handlingsalternativ. (Att sedan ytterst få skönlitterära texter utnyttjar codexen på detta fria sätt är en annan sak.) Och att de flesta digitala texter som skrymtar med begreppet »interaktivitet» ofta inte är mer interaktiva än en strömbrytare – programmen gör vad du säger åt dem – får sin pregnanta formulering i en av *Cybertext*'s elegantaste passager: »Be that as it may, interactive fiction is perhaps best understood as a fiction: the fiction of interactivity.» Det är sådana iakttagelser som gör att vi kan känna hur den mytiska rökridån kring datorskärmen börjar skingra sig!

Det är lätt att med en krystad metafor beskriva Aarseths bok som den epifani som erfåres läsaren efter att ha fastnat i den traditionella narratologins apori visavi den digitala textsfären. Jag ska inte göra det, bara konstatera att *Cybertext* är en betydelsefull bok, som jag är övertygad att litteraturvetenskapen kommer att ha glädje av – ämnet har ju bokstavligen berikats med ett nytt fält.

»There is absolutely no inevitability as long as there is a willingness to contemplate what is happening». Marshall McLuhans ord från boken *The Medium is the Massage* kunde fungera som motto till *Cybertext*, ty just en sådan kontemplation över den mediala interfascens senare skeden har Espen Aarseth bidragit med. Så, Dame Rebeccal, var vid gott mod: Litteraturen har ju trots allt en framtid både som codex och cybertext.

Jonas Inguarsson

STAFFAN BERGSTEN (red.)
Litteraturvetenskap – en inledning
Studentlitteratur, Lund 1998

Litteraturvetenskap – en inledning, redigerad av Staffan Bergsten, innehåller tolv nya, specialskrivna artiklar om inriktningar och problemområden i samtida litteraturvetenskap. Författarna är kända och välmeriterade svenska litteraturvetare. Bergsten själv ger en inledande skiss av den svenska litteraturvetenskapens utveckling under de senaste decennierna. Bengt Landgren skriver om litteratur- och textbegreppen, Eva Hættner Aurelius om litteratur och idéer och Anders Olsson om intertextualitet, komparation och reception. Biografisk litteraturforskning behandlas av Carina Burman, litteratursociologi av Johan Svedjedal och marxistisk litteraturteori av Stefan Jonsson. Lisbeth Larsson presenterar feministisk litteraturforskning och Boel Westin barnlitteraturforskningen. Anders Cullhed tar upp dekonstruktion och nyhistoricism och Anders Palm texttolkning. Horace Engdahl avslutar volymen med bidraget »Att skriva om litteratur».

Som man ser, har Bergsten samlat en imponerande medarbetarskara. Alla har också tagit uppgiften på allvar och försökt att, inom den snäva ram på cirka femton trycksidor som tycks ha stått var och en till buds, ge en både lättläst och informativ introduktion till sina respektive ämnen. (Det finns starkt selektiva litteraturanvisningar i anslutning till varje artikel, och de är ofta mycket genomtänkta och användbara.) Att läsa volymen blir som att lyssna till tolv kunniga och kultiverade populärföreläsningar, och när jag säger detta markerar jag på en gång bokens förtjänster och dess brister, sådana som jag ser dem. Å ena sidan uppskattar jag Bergstens initiativ, och jag läser samtliga bidrag med intresse och respekt, om också inte alltid med instämmande. Å andra sidan är den pedagogiska ambitionsnivån inte verkligt hög, och det begränsar bokens värde som lärobok.

Artikelförfattarna har löst sin uppgift på litet varierande sätt – utan att boken för den skull verkar oenhetlig i stil och form –, och olika läsare kommer naturligen att fästa sig vid olika bidrag. När jag först läste boken, utan att ännu ha blivit omeddelt utrensad, hade jag störst omedelbart utbyte av uppsatserna om de områden som jag själv behärskar sämst (som Larssons »Feministisk litteraturkritik i förvandling» och Westins »Vad är barnlitteraturforskning?») och kände mig mer reserverad när man kom in på ämnen där jag är bättre hemmastadd. Men det är väl helt enkelt ett naturligt reaktionsmönster hos den som läser för att vidga sitt vetande.

Mest tveksam till innehållet var och är jag vid Palms »Att tolka texten». Palm kommenterar aspekter av den samtida diskussionen om litteratortolkning, men fr.a. redovisar han kortfattat sin egen uppfattning om ämnet, en uppfattning som framhäver tolkandets subjektivitet och samtidigt den intersubjektivitet som tolkningsgemenskapens praxis skapar. Många av Palms idéer kring detta är kontroversiella – som alla teorier på detta omstridda fält –, och det vet Palm naturligtvis. Hans presentation av sin ståndpunkt riskerar emellertid att ge den oinitierade läsaren intrycket att han med sitt hermeneutiska metaperspektiv höjer sig över allt som bara är *teorier* om

litteratur och litteraturtolkning till ett betraktelsesätt som inte självt är en teori (se ssk. formuleringar på ss. 158 och 167).

Palm sammanfattar sin syn på tolkning i en modell av den litterära texttolkningens primärfaktorer. Modellen bildar en cirkel med kategorin *text* i centrum och kategorierna *språk*, *intertexter*, *läsare*, *tid*, *ideologi*, *encyklopedi*, *författare* och *verklighet* symmetriskt utplacerade runt texten. Varje kategori är förbunden med var och en av de övriga med en linje. Palm förklarar vad han lägger i begreppen, och han säger att språk, intertext osv. bildar kontexter som texten kan förbindas med vid tolkning; varje texttolkning »beskriver [...] ett rörelsemönster inom denna sfär av möjliga kontexter» (s. 164). Jag håller med om att faktorerna som Palm pekar på spelar en roll i samband med tolkning, men skulle vilja efterlysa en mer principiell förklaring av *hur* och *varför* de gör det. Av en framställning som vill ge en bild av litteraturtolkningens villkor väntar jag mig över huvud taget någon form av motiverade ställningstaganden till grundläggande frågor inom tolkningsteorin som de vad betydelse är, hur den uppstår, vilka sinsemellan olikartade uppgifter tolkare sysslar med, i vilken mån olika typer av tolkning låter sig rationellt kritiseras och i så fall hur, osv. Hos Palm hittar jag emellertid inga verkliga försök att argumentera kring sådana problem; de resonemang han för är i mina ögon för vaga för att vara upplysande. Jag har svårt att slå mig till ro med hänvisningar till fenomen som »diktverkets meningsproducerande krafter», »interaktiva rörelser mellan primärfaktorerna i tolkningsprocessen» (s. 167) etc., företeelser vilkas existens helt enkelt tas för given och vilkas verkningssätt inte utreds.

Litteraturvetenskap – en inledning beskrivs i baksidesreklamen som en lärobok för undervisningen i litteraturvetenskap vid universitet och högskolor. Titeln antyder att den ska ses som ett slags grundbok; såvitt jag förstär uppfattar faktiskt också Bergsten själv antologin som »en översiktlig litteraturteoretisk handbok» (s. 7). En översiktlig litteraturteoretisk handbok borde dock, som jag ser det, ha en väsentligen annan karaktär. Den borde ge de mest nödvändiga

baskunskaperna och -insikterna: förmedla ett grundläggande perspektiv på litteraturen som estetiskt och socialt fenomen, introducera traditionell litteraturanalys och dess viktigaste begrepp, förklara hur dessa hävdvunna sätt att närma sig litteraturen kommit att problematiseras och suppleras från 1960-talet och framåt, osv. Den skulle givetvis orientera om olika riktningar i samtida litteraturforskning, men inte genom en serie presentationer som i huvudsak ställer dem oförmedlat bredvid varandra. Den skulle tvärtom lägga mycket stor vikt vid att försöka göra det begripligt hur riktningarna förhåller sig till varandra när det gäller arbetsområden, kunskapsintressen och bakomliggande teoretiska förutsättningar. Behovet av ett sådant verk har säkert aldrig varit större än idag. Ännu på forskarutbildningsnivån känner sig många uppenbart ganska vilslna inför mängden av teorier, metoder och synsätt inom ämnet, och bättre pedagogiska hjälpmedel borde kunna göra situationen lättare att överblicka.

För att återvända till *Litteraturvetenskap – en inledning*: det är egentligen inte en bok som jag själv skulle vilja sätta in i nybörjarundervisningen i litteraturvetenskap. Den är för litet handfast för det; jag tror att mängden av sinsemellan orelaterade synsätt skulle riskera att förvirra studenter utan någotsånär utvecklade referensramar. Jag kunde snarare tänka mig att ta in den i litteraturlistan på C-nivån och låta studenterna läsa den i stort sett på egen hand för den vidgning av perspektiven och den ökade förtrogenhet med aktuell svensk och utländsk forskning som boken har alla förutsättningar att ge dem.

Som framgått, skulle jag hellre vilja betrakta *Litteraturvetenskap – en inledning* som ett stycke förtjänstfull forskningsinformation än som en egentlig introduktion till litteraturvetenskapen. Det är emellertid en läs- och sympatisk antologi som Bergsten och hans medförfattare har gett oss, och jag tvivlar inte på att den kommer att bli mycket utnyttjad inom ämnet.

Anders Pettersson

REPLIK TILL MARTA RONNES RECENSION
I TFL 1998:1

I Marta Ronnes recension av Kristin Järnvads *Att utvecklas till kvinna i tfl 1998:1* blir jag till min stora förvåning utpekad som en verklighetsfrånvärd och kallhamrad akademisk feminist som uppsåtligt har försökt att »förpassa genusforskning i allmänhet och Järnvads avhandling i synnerhet till föräldrade teoriernas arkiv». Detta förslag till teoretisk slutförvaring skulle jag enligt Ronne ha presenterat i en anmälan av sagda avhandling som förra hösten publicerades som understreckare i *Svenska Dagbladet*. Sant är att jag där förhöll mig kritisk till vissa delar av Järnvads undersökning, bl. a. det i mina ögon diffusa och lätt föräldrade bruket av begrepp som patriarkat och könsroller. Jag hänvisade därvidlag, ironiskt väl att märka, till dagens inflationsartade omsättning av tolkningar på det genusteoretiska området som att »kön- och genusidentiteter har ömsats som ormskinn vid vägkanterna».

Denna enda formulering är såvitt jag förstår den lösa grund på vilken Ronne bygger sin karakteristik av min hållning som typisk för »den del av den akademiska feminismen vars blick hellre vänds mot teoriernas välansade gräsmatta än mot verklighetens betydligt dystrare gatubild». När jag läser detta kommer jag osökt att tänka på den passage i Virginia Wolfs *Ett eget rum* när berättarjaget kommer till det ärevördiga lärosätet »Oxbridge» och tanklöst börjar promenera över gräsmattan. Genast kommer en vaktmästare rusande för att hejda det kvinnliga övertrampet. Woolf retirerar lydigt till grusgången, ty: »Endast medlemmar av kollegiet och högre akademiker får beträda gräsmattan; min plats är i gruset».

Den gräsmatta som Ronne förpassar mig till i sin recension är förvisso belägen på en annan och mer dunkel ort, men hennes framfart är märkvärdigt lik den framrusande vaktmästarens. Men vad är det hon vaktar? I likhet med Woolf kunde jag föralldel kliva ner i gruset, om jag bara hade förstätt vad min överträdelse gick ut på. Som Marta Ronne är väl införstådd med är jag dock inte bara »recensent» utan själv också feministisk litteraturforskare med genus-

teoretisk inriktning. Varför skulle jag säga av den gren jag själv sitter på – och som därtill i mitt tycke är både stabil och grönskande? Det politiska feminismens »barn» som Ronne befarar ska hållas ut med badvattnet i namn av den »teoretiska ekvilibristiken», riskerar nog snarare att dö den politiska korrekthetens drunkningsdöd om vi börjar misstänkliggöra varje ansats till teoretisk självreflexion och stämpla ut den som anti- eller post-feministisk.

Om det är seriös feministisk debatt Ronne efterlyser är det märkligt att hon helt väljer att förbigå den långt mycket skarpare kritik mot Järnvads avhandling som framförts av fakultetsopponenten Birgitta Svanberg. De lösryckta citat ur min dagspressartikel som Ronne nu använder som slagträn ger dessvärre hennes recension en djupt tendentiös bottenklang.

Annelie Bränström Öhman

SVAR TILL ANNELIE BRÄNSTRÖM ÖHMAN

En recensents uppgift är naturligtvis inte att polemisera mot alla tidigare recensenter. Att jag ändå har valt att kommentera några tankegångar ur just Bränström Öhmans recension, berodde på att jag fann dessa representativa för vissa tendenser och åsikter som gör sig gällande bland oss genusforskare. Mina invändningar rörde alltså kritiken av begreppen socialt kön och patriarkat; *ex-emptet* Bränström Öhmans recension. Jag eftersträvade ej att kritisera hennes eller någon annans »renlärighet» som genusforskare. Även mitt inlägg var en ansats till teoretisk självreflektion.

I sin kritik av Järnvads bruk av begreppen patriarkat och könsroller skriver Bränström Öhman bl.a.: »På ett sätt som ter sig mer gåtfullt i ett 90-tal där kön och könsidentiteter har ömsats som ormskinn vid vägkanterna, bringas man sålunda här att tro att kvinnor och män »tilldelas roller» som oberoende av individernas sociala miljöer skulle ha entydiga innebörder och konsekvenser. Så är det naturligtvis inte». Att »könsroller» inte är några oföränderliga kategorier är vi väl alla ense om. Jag kan inte

heller finna att Järvstad har påstått motsatsen. Däremot valde Bränström Öhman att bortse ifrån att »könsroller» sedda i ett mer dynamiskt perspektiv även innefattar ett maktförhållande mellan könen.

Personligen kan jag inte avläsa någon ironi i hennes uttalande om dagens genus-teoretiska utveckling. Tvärtom tycker jag att det är ett bra exempel på hur de genusforskare som, utan att vilja säga av den gren de sitter på, kritiserar begreppen socialt kön och patriarkat som föräldrade.

Vi forskare kan förstås enas om att sluta använda vissa begrepp och på det rent lingvistiska planet ersätta dem med andra. Detta behöver emellertid inte leda till att teorin i fråga kommer närmare den verklighet den förväntas beskriva, eller att den får en större relevans för en enskild forskares projekt. Om vi så avskaffar begreppen patriarkat eller genus kommer inte världen omkring oss automatiskt att bli mer jämställd för det. Så länge kvinnor och män lever inom könsrelaterade maktstrukturer och i sociala köns kategorier blir detta fullständigt fria 'ömsande' (förlåt) av kön ofta omöjligt. Har vi som forskare rätt att påstå att varje individ redan idag har lika möjlighet att själv bestämma hur hon/han vill leva sitt kön, oavsett de maktförhållanden som faktiskt präglar vår vardag? Eller bör vi även pröva de nya teorierna på världen runt omkring oss? Och om det nu är så, att begreppen socialt kön och patriarkat verkligen fyller sitt syfte i en undersökning av maktförhållanden mellan könen, är det då inte förhastat att avfärda dem som föräldrade?

Många av frågeställningarna ovan handlar förvisso om skilda teoretiska uppfattningar, men egentligen mest om sunt förnuft. Att detta kallas för ett misstänkliggörande av varje ansats till teoretisk utveckling är i sig tankeväckande.

Marta Ronne

MEDVERKANDE I DETTA NUMMER:

BEATA AGRELL är docent vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Göteborgs universitet.

JENNY BERGENMAR är doktorand vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Göteborgs universitet.

ANNELIE BRÄNSTRÖM ÖHMAN är doktorand vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Umeå universitet.

LARS BURMAN är docent och forskarassistent vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Uppsala universitet.

INGRID HOLMQUIST är lektor vid Institutionen för kvinnovetenskap, Göteborgs universitet.

JONAS INGVARSSON är doktorand vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Göteborgs universitet.

LOTTA LOTASS är doktorand vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Göteborgs universitet.

KERSTIN MUNCK är lektor vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Umeå universitet.

ANNIKA NORRGÅRD är psykolog och doktorand vid Psykologiska institutionen, Åbo Akademi.

ANDERS PETTERSSON är professor vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Umeå universitet.

AGNETA REHAL är doktorand vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Göteborgs universitet.

MARTA RONNE är fil.lic. och doktorand vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Uppsala universitet.

TINA ROSENBERG är lektor vid Teatervetenskapliga institutionen, Stockholms universitet.

CECILIA SJÖHOLM är forskare och lärare vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet.

OLLE WIDHE läser magisterkursen vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Göteborgs universitet.

Arvid

Posttidning
50 kronor