

---

*tfl*

*Tidskrift för  
litteraturvetenskap  
Nummer 1 • 1998*



## 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](mailto: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.

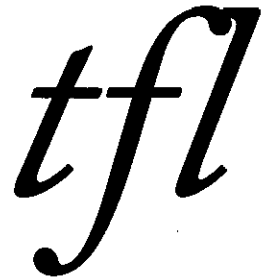
PRENUMERATIONSavgift för hel årgång om fyra nummer är 150 kr, för studerande 120 kr. Lösnummerpris 50 kr, dubbelnummer 75 kr. Nummer ur äldre årgångar, 1996 och tidigare, 25 respektive 40 kr. Lösnummer rekvideras från redaktionen genom inbetalning på postgiro 63 90 65 - 2.

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.

TRYCKNING: Fyris-Tryck AB, Uppsala

ISSN: 1104 - 0556



Tidskrift för litteraturvetenskap  
Tjugosjunde årgången – nr 1 • 1998

<i>Anna Cavallin</i>	Androgynens kön - en feministisk läsning av C.J.L. Almqvists <i>Drottningens juvelsmycke</i>	3
<i>Claes Ahlund</i>	Förklaringsögonblickets förvandlingar. Om Dagermans transformation av en ahlinsk epifanimodell	25
TEMA/DEBATT		
<i>Johan Svedjedal</i>	Kritiska tankar. Om litteraturkritiken och det litterära systemet	49
<i>Tomas Forser</i>	Tabloidiseringen av det litterära samtalet – om kritiken, dess villkor och former	62

RECENSIONER Marja Palmer, *Men and Women in T.S. Eliot's Early Poetry* (87) – Sven Arne Bergmann, *Getabock och gravlilja. Selma Lagerlöfs En herrgårdssägen som konstnärlig text* (91) – Kristin Järvstad, *Att utvecklas till kvinna. Studier i den kvinnliga utvecklingsromanen i 1900-talets Sverige* (93) – Ebba Witt-Brattström, *Ediths jag. Edith Södergran och modernismens födelse* (97) – Anker Gemzøe, *Metamorfoser i Mellemtiden. Studier i Svend Åge Madsens forfatterskab 1962–1986* (100) – Inger Ring, *Minnet regngardinen genombryter. En studie av Ragnar Thoursies lyrik till och med Emaljögat* (103) – Petter Aaslestad, *Pasienten som tekst. Fortellerrollen i psykiatriske journaler, Gaustad 1890–1990* (104)

## FRÅN REDAKTIONEN

Den diskussion av poetik och normbildning vi inledde med förra årets temanummer följs upp i årets tema: *kritik, kanon och litteraturhistorieskrivning*. I vanlig ordning kommer ett dubbelnummer att ägnas temat i höst, men vi öppnar för debatt i ämnet redan nu. Diskussionen om litteraturkritiken inleds med texter av Johan Svedjedal och Tomas Forser, och fortsätter i kommande nummer. Vi ser fram emot inlägg!

I år får TFL en syster: *Norsk Litteraturvitenskapelig Tidsskrift* uppstår. Mer information om tidskriften finns i slutet av detta nummer.

Anna Cavallin

## Androgynens kön

- en feministisk läsning av

C.J.L. Almqvists *Drottningens juvelsmycke*

FÖRSTE KIRURGEN

Alla, alla för denna enda och samma varelses skull. - Kärlek - intet annat. Avskyvärda människa!

ANDRE KIRURGEN

Omöjligt! Tre unga, väl uppfostrade, ståtliga män, och tre frunt-

FÖRSTE KIRURGEN

Ja visst! tre eller kanske fyra, fem unga karlar; - och likaså tre eller väl flera unga, söta flickor, väl uppfostrade flickor. För polismästaren har jag ej kunnat uppgiva sådana saker; men jag tror han känner dem, och det är orsaken till hela undersökningen. Polisen synes ej tåla, att en och samma människa älskas av alla slags personer.

ANDRE KIRURGEN

Löjligen infall av en polis.

FÖRSTE KIRURGEN

Visserligen måste det vara något eget ändå med denna varelse. Halsens och bröstets början, som jag såg, voro av en mycket behaglig, men underbar struktur, som synes tillåta, att den förra stundom skulle kunna höjas, jämte det senares sammandragning eller förhårdning; och tvärtom, vid andra tillfällen, det senare litet vidgas, jämte hela figurens förminskning.<sup>1</sup>

Då Tintomara första gången framträder i *Drottningens juvelsmycke*, är det som mystisk kropp på ett undersökningsbord.<sup>2</sup> De två kirurger som på polischefens order utfört undersökningen talar om en varelse, en människa, en person, men utan att ange dess könstillhörighet. På två ställen i detta avsnitt används dock en beteckning som skulle kunna ge en fingervisning om könet. En av de unga män som begått självmord på grund av olycklig kärlek till den mystiska varelsen gjorde detta genom att »under raseri sluka[t] en pärla, som han en afton tagit ur denna *sirens* hår» (s.64, min kurs.) och en av kirurgen definierar den undersökta varelsens röst som »av en lidande *siren*» (s.66, min kurs.). Sirenerna är ju bekanta för sin underbara men livsfarligt förledande sång.<sup>3</sup> Den av kirurgen undersökta varelsen inskrivs härmed i en mytisk tradition av farligt lockande - företrädesvis kvinnliga - väsen.

Samtidigt, konkurrerande med sirenmyten, finns en annan antik - grekisk -

tradition där den examinerade varelsen kan inordnas. För att roa sin kollega berättar Andre kirurgen om *androgynen*, den antingen könlösa eller tvekönade varelsen som var alltings ursprung, en enhet som föregick världens splittring, en varelse som är man och kvinna i ett. Redan i brevväxlingen i början av *Drottningens juvelsmycke* förekommer en passage som uttrycker längtan efter denna helhet och som kan sägas förebåda androgynens inträde i texten:

Vore människorna i denna världen krystalliniska varelser, min vän; jag menar genomskinliga för varann, så att var och en kände andras och sin egen karaktärsgrund, så skulle man om varann upptäcka och veta, när verklig likhet och personlig sympati funnes. [...] I en bättre värld, tror jag säkert de goda människorna få se sig och andra så rent, så klart, att de begripa varann. Då kan intet misstag ske, så att de, som äro lika, komma ifrån varann; eller de, som icke äro lika vilja vara tillsammans. (s.32f)

Vad som eftersträvas är en harmonisk värld där människorna känner sig själva och därmed varandra, där inget dunkel finnes. En värld av idealiska kärlekspar, sammankomna på grund av sin likhet, vilken syns genast eftersom människorna i detta paradisiska tillstånd är genomskinliga för varandra. Man skulle kunna spekulera i om inte denna bild av en klar och begriplig värld utan fördunklande missförstånd i själva verket är föreställningen om en värld *utan kroppar*, en könlös värld av bara medvetande. Vad *Drottningens juvelsmycke* sedan visar, är att den som enligt kirurgerna företräder den efterlängtdade helheten – androgynen – inte har någon förlösande inverkan på sin omgivning utan tvärtom förstärker splittringen.

#### *Tidigare forskning*

Det vanligaste förhållningssättet bland äldre Almqvistforskare tycks ha varit att huvudsakligen förlägga androgyniteten till ett helt och hållet andligt plan, bortom mänskliga kategorier uppfattade i realistisk bemärkelse, för att därigenom undvika att behandla frågan om könet. Man ser å ena sidan – och detta synsätt kunde kallas realistiskt – i androgyniteten ännu ett av den unga flickans lockande attribut men å den andra inte som någonting som egentligen har med personen Tintomaras beteende i berättelsen att göra. Hos senare forskare som till exempel Engdahl och van Reis, kan spår av nyare feministisk – postmodernistiskt influerad – forskning förmärkas, något som inte alls står att finna hos Bertil Romberg, trots att denne står för ett av de senare bidragen till Almqvistforskningen. Av 1900-talets Almqvistforskare är det endast Eva Adolfsson som mera ingående diskuterar vad Tintomaras glidningar mellan könsidentiteterna innebär för läsningen av *Drottningens juvelsmycke*. Det är ju också i hög grad *könet* som gör sig märkbart i androgynen Tintomaras upplevelser av och förhållande till världen. Första gången androgynen uppträder i berättelsen är i en besiktning av dess *kropp* – för att utröna *av vilket kön* denna varelse är. Och denna fråga om kroppens och könets sanning återkommer ständigt genom hela *Drottningens juvelsmycke*.

I Henry Olssons grundläggande genomgång av *Drottningens juvelsmycke* framställs Tintomara som den unga kvinnan, mystisk men samtidigt med »en naturlig gratie, en oberördhet af all konst och förkonstling.»<sup>4</sup> Växlingar mellan mans- och kvinnogestalt hos Tintomara hänför Henry Olsson till »dansösens förmåga af ständig variation»<sup>5</sup> och androgyniteten karakteriseras för övrigt av andlig harmoni och asketisk upphöjdhet över könskarleken.<sup>6</sup> Överhuvudtaget blir Tintomara i Olssons text i mycket en sammansmältning av variationer på temat 'det ofördärvade kvinnliga naturbarnet'. I senare texter av Olsson kvarstår också denna bild av Tintomara som oskuldsfullt naturbarn.<sup>7</sup> Androgynitetens betydelse för Tintomaras förhållande till omvärlden, vad den glidande könsidentiteten belyser hos de övriga karaktärerna av könet som konstruktion, problematiseras aldrig av Olsson. Han låter skiljelinjen mellan det androgyna sett som andlig kategori och som förföriskt attribut hos den exotiska ingenuen förbli intakt.

Bertil Romberg övertar Olssons bild av Tintomara som den tilldragande oskuldsfulla unga kvinnan. Trots att Romberg skriver att Tintomara »är både man och kvinna (eller intetdera)»<sup>8</sup> så är hon samtidigt »en 17-årig dansös vid Operan»<sup>9</sup> och han reflekterar inte heller, i likhet med Olsson, över vad Tintomaras androgynitet egentligen utsäger om könsidentiteten.

Hans Hagedorn Thomsen fasthåller, i likhet med Olsson, androgyniteten som andlig kategori. Han lägger Rilkes ängel och den alkemiska medelpunkten som sentida associationer till tidigare forsknings referenser till bland andra Platon och Goethe.<sup>10</sup> Thomsen menar att motsättningen mellan könen – i mer realistisk bemärkelse, inte i den romantiska tänkt som motsättningen mellan ande och natur, himmel och jord etc – egentligen är oproblematiserad för Almqvist och att detta utgör ett problem för berättelsen – dock utan att utveckla vidare på vilket sätt detta är problematiskt.<sup>11</sup> Frågan är om könsmotsättningen verkligen är så oproblematiserad hos Almqvist som Thomsen menar. Tvärtom kan exempelvis en feministisk läsning blottlägga den struktur av könsmotsättningar som faktiskt finns i texten. Vad den realistiskt uppfattade könsproblematiken beträffar har för övrigt Karin Westman Berg i sin avhandling övertygande framställt Almqvists utveckling mot allt större medvetenhet i könsfrågor – det är ju trots allt bara ett par år mellan Tintomara och Sara Videbeck. Westman Berg uppehåller sig i sin avhandling om Almqvists kvinnosyn främst vid Sara Videbeck i *Det går an* och nämner Tintomara endast i förbigående – bland annat i en jämförelse med andra Almqvistgestalter som avviker från den kvinnouppfattning som var gängse kring 1830-talets mitt:

Många gestalter i den långa raden av kvinnor i hans diktning [...] alltifrån Parjumouf, Amorina och Semiramis till Tintomara, Signora Luna och Colombine, utgör hyllningar till kvinnan, som är annorlunda, som på ett eller annat sätt bryter emot reglerna för kvinnornas tillvaro i den värld Almqvist levde i.<sup>12</sup>

Även om Westman Berg egentligen inte diskuterar Tintomaragestalten vidare så är ändå detta omnämnande av Tintomara som *avvikande* från en normativ

uppfattning om vad en kvinna är, viktigt för mitt senare resonemang om androgynens kön.

Horace Engdahl betraktar Tintomara som ett tredje, en demon, en perversion, som tvingar fram de andras djup.<sup>13</sup> Han ser Tintomara som någon som är utanför Lagen,<sup>14</sup> som inte förhåller sig till fallos, »den auktoritet som förvaltar Sanningen»,<sup>15</sup> och sätter hennes namnlöshet i samband med detta. Engdahl försvarar sitt användande av pronominet 'hon' med att man får föreställa sig det som samtidigt skrivet och överkorsat.<sup>16</sup>

Mikael van Reis reflekterar i likhet med Engdahl över vilket könsbestämt personligt pronomen som skall beteckna Tintomara, 'han' eller 'hon'<sup>17</sup> och berör namnlöshetens förbindelse med kastration<sup>18</sup> i sin analys av mannequinescenen i *Drottningens juvelsmycke* utifrån defigurationsbegreppet. Han tar även upp den manliga sexuella fantasin om makt och underkastelse som kommer till uttryck i den analyserade scenen och ser denna fantasi som en variant av Hegels herre/slavdialektik. Vidare påpekas mannequinescenenens sadistiska karaktär men androgynens könsproblematik diskuteras egentligen inte närmare än så.<sup>19</sup>

Eva Adolfsson prövar olika läsningar av *Drottningens juvelsmycke* i sin essä från 1991.<sup>20</sup> I en av dessa blir Tintomara »bortskojandet och dekonstruktionen av den rigida oppositionen manligt-kvinnligt».<sup>21</sup> Adolfsson tenderar dock att fastna alltför djupt i en idé om moderstecknet, i en upphöjelse av det moderliga i förhållande till det faderliga. Detta är ett synsätt som ligger nära ett essentialistiskt tänkande, vilket gör Adolfssons text motsägelsefull och hotar att desarmera läsningen av Tintomara som dekonstruktion.

För att belysa av Almqvistforskningen tidigare obeaktade aspekter av androgynmotivet, kommer i det följande den amerikanska filosofen Judith Butlers teorier om könet som konstruktion och performativitet att tillämpas. Butlers teorier erbjuder ett tolkningsinstrument med hjälp av vilket det blir möjligt att avsevärt fördjupa den analys av Tintomaras dekonstruktiva karaktär som inte blir mer än antydd och påbörjad hos Eva Adolfsson.

### *Judith Butler och könet som konstruktion*

Genom att ifrågasätta tankemönster som tidigare ansetts som självklara kan feministisk forskning kasta nytt ljus över hur våra könsbundna identiteter skapas och hur frågan om makt är förknippad med detta. En av de feministiska forskare som mest kritiskt granskat just dessa invanda mönster är Judith Butler.<sup>22</sup> Hon analyserar hur de tankekomplex som präglar västvärldens syn på könen är konstruerade, vilka uppfattningar som ligger till grund för dikotomiseringen av manligt och kvinnligt. Butler ser könsidentiteten som konstruerad av ett heterosexuellt genussystem och menar att det vi kallar manligt och kvinnligt – både i anatomisk/biologisk och kulturell bemärkelse – konstrueras *performativt*, genom ett slags spel med avspeglingar och givna koder; det vill säga att det inte finns något naturgivet, stabilt kön



till vilket genus kan relateras utan att det man kallar kön i förhållande till genus i själva verket också är genus:

If the immutable character of sex is contested, perhaps this construct called »sex» is as culturally constructed as gender; indeed, perhaps it was always already gender, with the consequence that the distinction between sex and gender turns out to be no distinction at all.<sup>23</sup>

Detta heterosexuellt kodade genussystem styr en syn på könsidentiteten som grundar sig på uppfattningen om en naturlig heterosexualitet. Inte bara könet/könen ses som naturgivna, prediskursiva, utan alltså även *förhållandet mellan* dessa två 'naturliga' kön. Heterosexualiteten förutsätts vara lika naturlig som de naturligt medfödda könen; en heterosexualitetens hegemoni bildar det underliggande mönstret för kön/genusmodellen.<sup>24</sup>

Kärnan i Butlers resonemang om könsidentiteten kan grovt sammanfattas i detta citat med hänvisning till Nietzsche:

[...] gender is always a doing, though not a doing by a subject who might be said to preexist the deed. The challenge for rethinking gender categories outside of the metaphysics of substance will have to consider the relevance of Nietzsche's claim in *On the Genealogy of Morals* that »there is no 'being' behind doing, effecting, becoming; 'the doer' is merely a fiction added to the deed – the deed is everything.» In an application [...] we might state as a corollary: There is no gender identity behind the expressions of gender [...]<sup>25</sup>

Det vill säga det finns inte något stabilt, naturligt könsbestämt subjekt som grund för identiteten; det finns bara konstruktion, handling, agerande. Det finns ingen »doer behind the deed».<sup>26</sup>

Citatet ovan leder vidare till Judith Butlers syn på hur det anatomiska könet kan vara konstruerat, till hennes uppfattning om kroppen. Kroppen kan aldrig, enligt Butler, vara *i sig själv* prediskursiv, naturlig, och det är inte möjligt att tala om kroppen utan att tala om det sätt på vilket det talas/talats om den. Kroppen är alltså alltid, enligt Butler, redan föremål för yttranden och värderingar, hela tiden redan tolkad av genussystemets föreställningar om den: det går inte att finna en stabil, konstant kropp obefläckad av diskursivt tal.<sup>27</sup> Judith Butler menar att könet – det vill säga *både* det vi kallar kön och genus, konstrueras performativt, i motsats till uppfattningen om ett ursprungligt, identitetsgrundande, biologiskt/anatomiskt kön till vilket genus förhåller sig som kultur till natur.<sup>28</sup> Könsidentiteten skapas genom upprepning, repetition av det som är givet ett kön/genus i den heterosexuella hegemonin/diskursen.<sup>29</sup> För att undgå att imitera redan givna könsnormer gäller att i den repetition Butler talar om göra förändringar, *parodier* för att synliggöra efterapningens karaktär – inte av imitation av ett original, av ett ursprungligt, stabilt kön utan av imitation av en imitation. Denna imitation av en *föreställning* om en könets naturlighet, kan därmed visa på obefintligheten av detta bakomliggande, universellt identifierbara kön.<sup>30</sup>

Judith Butler framhåller, i (postmodernistisk) polemik med den i västvärlden

tidigare allenarådande uppfattningen om det autonomt handlande 'objektiva' subjektet – som vid närmare granskning visat sig vara en vit heterosexuell man – det nödvändiga i medvetandet om den position utifrån vilken subjektets 'jag' uttalas, i vems namn 'jag' talar, vem 'jag' representerar.<sup>31</sup> Enligt Butler innebär identifieringen av ett tydligt subjekt som säger sig tala utifrån en objektiv position såsom representant för en viss kategori människor eller idéer alltid en uteslutande handling. Subjektet, jaget, är i likhet med könet en instabil kategori och lika lite prediskursivt naturligt som könet. Jaget – nota bene det könsbestämda jaget – blir till i konstruktionen av genus, av könsidentitet.<sup>32</sup> Det finns alltså inget *jag* som *föregår* inträdet i könskonstruktionen: man föds direkt in i den. Föreställningen om det fritt väljande subjektet ter sig för Judith Butler illusorisk och därför sker materialiseringen av könet enligt henne inte genom ett medvetet *val* mellan olika lockande möjligheter utan snarare tvångsmässigt, framtvungad av den internaliserade heterosexuella hegemonin, av den rådande diskursen, av könets Lag, det vill säga framdriven av genussystemets regulativa fiktioner.<sup>33</sup>

Butler framhåller, som vi tidigare sett, könet som performativt, som något som uppstår/skapas genom materialisering av befintliga, kodifierade och stadfästa könsnormer. Hon utgår här från Jacques Derridas omformulering av J.L. Austins teorier om performativa yttranden, då hon menar att den som uttalar detta yttrande inte är en person som talar utifrån en universell subjektsposition utan snarare *citerar* redan befintliga, kodifierade yttranden.<sup>34</sup> Framträdandet/spelandet/materialiseringen av den heterosexuella normen som Lagen utesluter samtidigt andra sorters materialiseringar av andra sorters lagar och skapar en värld av icke-normmässigt materialiserade kroppar som därmed är uteslutna från det som betraktas som normalt, det som är inom Lagens rämärken. Fastställandet av *ett* universellt subjekt, *ett slags* materialiserad kropp utesluter andra subjekt, utesluter alltså andra möjliga materialiserade kroppar.<sup>35</sup>

### Könets röst I

Den amerikanske medicinhistorikern Thomas Laqueur menar i *Om könsens uppkomst* att det, när det är fråga om *kroppen* i den vetenskapliga och samhälleliga diskursen, alltid har handlat om kvinnokroppen.<sup>36</sup> Kvinnokroppen har varit objektet för vetenskapens intresse.<sup>37</sup> Kvinnan är den som måste fastställas i sitt kön, identifieras med sitt kön och hållas inordnad i reproduktionens sfär. Det oroande är när hon rör sig utanför eller vid gränserna och därmed hotar att inte uppfylla sin reproduktiva bestämelse. Kvinnokroppen tillskrivs olika egenskaper, används för diverse experiment och uttalanden. I ljuset av denna syn kan man fråga sig om det inte förhåller sig så att det är den kvinnliga kategorin, den kvinnliga kroppen som görs till objekt för experimentet 'androgyn'? Att det snarare är på en problematisk, dunkel kvinnokropp man hellre föreställer sig könlöshet eller tvetydighet ifråga om könets beskaffenhet än på den stabila, tydliga manskroppen. Mannen tycks

tala själv i sin kropp, är *ett helt* av kropp och medvetande. Kvinnan *omtalas*, talar sällan själv utan omtalas – som kropp.<sup>38</sup> Denna hennes kropp beskrivs, undersöks och utfrågas som om den kunde ge svar oberoende av och avskild från medvetandet.

I den av Michel Foucault och Jane Gallop refererade sjuttonhundratalsromanen *Les bijoux indiscrets* finns en kung som äger en ring som får könen att tala – nota bene *kvinnornas* kön – när han riktar den mot dem. Könet talar oberoende av ett reflekterande medvetande, de kvinnliga könsorganen har en egen röst som makten försöker få att tala.<sup>39</sup> Men denna röst är samtidigt redan på förhand definierad då den förväntas vara *kvinnlig* i den traditionella bemärkelsen lockande, förledande och utan tyngd och betydelse i diskursen.<sup>40</sup>

### Könets röst II: Tintomara

Tintomara är i sitt första framträdande i berättelsen *Drottningens juvelsmycke* en kropp med en röst – »en slags alt, som ena gången gick in på sopranens område, andra gången gränsande till en ordentlig tenor» (s.66) – som förleder. En kropp – vars struktur är »behaglig, men underbar» (s.66) – som lockar till spekulationer om olika kroppsdelars sammandragning och utvidgning. Denna kropp är alltså inte beständig, statiskt stelnad i en form utan föränderlig. De två läkarna tolkar, söker tecken på bekräftelse: man eller kvinna? bröst eller inte? sopran eller tenor? mild/kvinnlig eller trotsig/manlig? Här framträder en önskan om att kunna klassificera: antingen-eller? både-och? ingetdera? Deras intresse är ett exempel på den maktens regulativa diskurs vars förutsättning är en reproduktionsinriktad heterosexuell hegemonis bevarande. Tintomaras kropp är diskursiv redan på undersökningbordet: det är ingen *naturlig* kropp som ligger där. Denna besiktningsscen vari Tintomara första gången förekommer i *Drottningens juvelsmycke* kan sägas vara en dramatisering – om än indirekt, i efterskott – av den diskursiva maktens korrigerande gränsdragningsverksamhet som man finner behandlad hos till exempel Michel Foucault;<sup>41</sup> vikten av att definiera könet, att inte låta någon variant undslippa utsägelsen och därmed inordningen i den rådande diskursen. Både den vetenskapliga och den juridiska makten är representerade för att tillsammans klassificera, benämna och definiera den kropp som ligger till beskådande. En kropp som alltså hittills undandragit sig denna reglering, detta fastställande, och som uppenbarligen fortfar att göra det, befinner sig inför maktens ögon. Det som inte gillas av polismakten är »att en och samma människa älskas av alla slags personer» (s.66), älskas med livsfarliga konsekvenser. Detta får inte förekomma utan könsidentiteten måste fastställas. Män bör älskas av kvinnor och kvinnor av män för att ordningen inte skall rubbas. Kommer det då en person som rör sig utanför detta fastställda mönster måste denna undersökas och inrangeras i sin rätta kategori. Det får inte finnas någonting fritt svävande utanför det regulativa systemet. Detta system är det som gör att en kropp inte kan eller får finnas utanför de system som

definierar den och reglerar dess gränser och funktioner. Nota bene: en kvinno-kropp. Den manliga kroppen tycks överhuvudtaget inte kunna befinna sig utanför regelsystemet utan är snarare detta systems norm. Den kropp som ligger till beskådande är alltså redan på förhand inskriven i föreställningarna om manligt och kvinnligt.

Under blickarna från maktens främsta representanter delas kroppen upp i sektioner: bröst- och halsstrukturer, röstläge, ansiktsdrag. Samtidigt med dessa mätande blickar finns berättelser om vansinne, om pärlor intagna i vin, om självmord på grund av olycklig kärlek: de regulativa praktikerna korsas av det okontrollerbara, regellösa vanvettet. Detta flerfaldigade vansinne hos de ädelborna fröknarna och herrarna blir polismaktens förevändning att företa denna besiktning av den okända kroppen (s.64f). Foucault menade att »vi är benägna att ställa frågan om vilka vi är till könet».42 Och inte bara ställa frågor utan dessutom att få fram en *bekännelse* om könet. Första repliken i kirurgscenen lyder ju »Tror min herre att tortyr kommer ifråga?» (s.63), tortyr för att få fram den bekännelse om könet som Foucault tar upp:

Man bekänner, eller man tvingas bekänna. Är bekännelsen inte spontan, eller framtvångad av inre drift, så pressas den fram; man jagar upp den i själen eller man sliter ut den ur kroppen. Sedan medeltiden följer tortyren bekännelsen som en skugga, stöder den när den sviktar: dystra tvillingar.<sup>43</sup>

Könet måste avlockas svar, måste bekännas och personen måste inordnas i den heterosexuella hegemonin. En viss prydhets beträffande Tintomaras kropp kan för övrigt märkas genom hela *Drottningens juvelsmycke* då det som syns av den i själva verket bara är fötter och överkropp ned till midjan. Vad som finns däremellan – underliv och ben – nämns aldrig. Själva könsdelarna är med andra ord helt frånvarande.

### *Tintomara: natur och kultur?*

Implicit i föreställningen om androgynen som föreningen av motsatsparet man/kvinna i ett finns också den om föreningen av andra motsatser, till exempel natur och kultur. Liksom Tintomara i förstona tycks vara en sammansmältning av de båda könen så förefaller det också som om hon förenar tillhörigheten till både naturen och kulturen i sitt väsen. I Judith Butlers resonemang är det som avgränsas som *natur* i förhållande till *kultur* i själva verket redan också kultur – det vill säga att det är kulturen som bestämmer var gränsen mot naturen skall gå.<sup>44</sup> Därför kan man aldrig se någon prediskursiv, av kulturella föreställningar orörd natur och därför går inte heller ett naturligt kön/en naturlig kropp att urskilja bakom de tecken som skrivits på det/den. Eller snarare – de tecken varav den består: att tala om att någonting *skrivits på* något indikerar en passiv yta, någonting som redan finns, på vilken man skriver saker. Butler menar ju närmast att kroppen skapas genom dessa tecken, med/av/ur dem.<sup>45</sup>

Tintomara är samtidigt ett teaterns barn och känner sig ändå fullkomligt hemmastadd i skogen. Scenerna som utspelas i Kolmården kan tas till intäkt på hennes naturtillhörighet och ställas mot Operans/Stadens förkonstling. Tintomara liknas i texten själv vid en skog (s.217), det sägs att hon är i sitt rätta element bland träden och kullarna i Kolmården. Men vad som gör Tintomara så hemmastadd där, är i själva verket naturens likhet med teaterkulisser: »Alla sin barndoms kulisser såg hon förverkligade i jättehöga sanna trån, och hon hoppade ännu i teatertrapporna, tyckte hon, fast högre, större och angenämare» (s.218). Det vill säga att den natur som ingår i motsatsparet natur/kultur är redan kultur, är redan kulturens representation av naturen. Tintomara tillhör inte och ingår inte i naturen så att säga 'naturligt'. Detta avstånd mellan Tintomara och naturen poängteras ytterligare när hon sitter ned vid linden och börjar sjunga, efter att ha misslyckats med att få fram någon ton ur klarinetten (s.220). Naturen kan bara uppfattas genom kulturella uttryck, upplevs inte direkt utan förmedlas genom kulturella uttrycksformer. Således är den natur som Tintomara möter och som ligger implicit i föreställningen om hennes androgynitet, redan avgränsad av kultur, redan betecknad och benämnd, är redan inne i diskursen. Naturen kan tillträdas – för Tintomara – genom liknelser vid teaterkulisser, genom sång och musik. Det talas i scenen med balettpantomimen om att Tintomaras rörelser är »av ett så fint behag, att endast utomordentlig konst eller blott natur kunde på ett så besynnerligt sätt träda ut ur pjäsens hela mening» (s.110), det vill säga att den fina konsten – konsten också i bemärkelsen förkonstling – och den blotta naturen frambringar samma effekter. Frågan är om inte den rena naturen sammanfaller med den utomordentliga konsten, med förkonstlingen? Ty ingenstans möter den rena naturen, ofiltrerad av mänskliga känslor och föreställningar i *Drottningens juvelsmycke*. För systrarna M representerar Kolmårdens skogar den vilda frihet de inte riktigt vågar sig ut i (s.262 samt 264), för Ferdinand och Clas Henrik är de en påtvingad tillflyktsort (s.209), för Tintomara reminiscenser av barndomens kulissvärld. Tintomara är alltigenom kultur: utomordentlig konst som frambringar ren natur i relation till förkonstlingen. Den högsta förkonstlingen blir den rena naturens förutsättning. Kolmården representerar Tintomaras naturlighet i motsats till Operan som representerar Tintomara som kultiverad varelse. Men denna motsättning, detta motsatsförhållande blir en illusion när Kolmården förvandlas till teaterkulisser, till och med *minnen av* teaterkulisser.

Att någonting skulle kunna befina sig utanför, frigjort från heterosexuallitetens normsystem är för Judith Butler en illusion.<sup>46</sup> I själva verket används sådana utanförstående tillstånd och företeelser som referenspunkter för det normala. Utan någonting att kontrastera mot skulle inte normaliteten kunna framstå som så normal. På samma sätt som kulturen definierar naturen, genus definierar kön, så definierar heterosexuallitet homosexualitet och det normala det onormala.<sup>47</sup> Androgynen som föreningen av könen väsenden tycks också snarare bli en problematisering av kvinnan som den dunkla kategorin gentemot mannens klarhet. Inte heller föreningen av motsatserna natur och kultur visar sig vara reell. Naturen

i förhållande till kulturen blir snarare kulturens *föreställning* om natur och androgynen blir en bild av mannens försök att föreställa sig den gåtfulla Andra.

### *Tintomara: klädbyten och identitetsbyten*

Tintomara liknas i berättelsen vid olika djur: en vig och smidig katt (s. 113), en skygg och graciös unghäst (s.102) eller en kvick ekorre (s.219), något som förstärker hennes *kroppslighet* om man tänker sig dikotomin kropp – själ motsvarande den mellan djur och människa. Djurliknelserna ger olika associationer om könstillhörighet. Katten som symboldjur förknippas ofta med kvinnlig sexualitets traditionellt negativa konnotationer av nyckfullhet, trolöshet (jämfört med den trofasta hunden) och smeksamt koketteri men hos Tintomara poängteras snarare hennes kattlika vighet och smidighet. Hästen associeras traditionellt till manlighet och styrka men förknippas i liknelserna med Tintomara med skygghet och grace, traditionellt kvinnliga egenskaper. Ekorren är mer obestämd i sin symboliska könstillhörighet men har väl något mer av pigg pojkkaktighet över sig och blir i *Drottningens juvelsmycke* en bild av Tintomaras rörelsemönster då hon är klädd i mansdräkt. Alla dessa djur delar den egenskapen att de är mycket rörliga och förstärker samtidigt Tintomaras *fysiska* rörlighet och hennes karaktär av rörlighet mellan olika positioner.

Tintomara låter fröken Adolfine M som den enda av de fyra ungdomarna i kärleksintrigens två par, röra vid sig och inbjuder henne till sin kropp. Denna kropp är tydligt nära Adolfines händer och blickar men likväl dold då snörlivet får sitta kvar och dölja bröstet (s.103). Både läsaren och Adolfine lämnas i ovetskap om vad som döljer sig under plagget. När Tintomara byter kläder, förändras också hennes beteende. I kvinnokläder svävar hon fram som ett luftigt moln, som en sylfid (s.77f et passim); klädd i mansdräkt blir hans rörelser raskare och käckare, som när Tintomara klättrar och springer i Kolmårdens skogar (s.218 et passim). Det är inte svårt att associera till Virginia Woolfs *Orlando* där kvinnodräkten innebar ett kringsskärande av rörelsefriheten, därmed framkallande ett mer 'kvinnligt' beteende medan manskläderna gav frihet.<sup>48</sup> Tintomara i manskläder uppträder inte bara som kringskuttande pojke i skogen utan iscensätter också sig själv som systerarna M:s uppvaktande kavaljer Lazuli. Han smeker och smickrar dem, kallar dem vid vackra namn och sjunger sånger för dem (s.233–241). I denna skepnad blir Tintomara en parodisk donjuan som glömmer att han stämt möte med flera kvinnor samtidigt (s.270–274). Tintomara klär sig i manskläder delvis för att *förkläda sig*, för att få skydd och undgå igenkännande, men samtidigt innebär bytet av kläddräkt också frihet, ett byte av positioner, av könsidentitet. Första gången bytet sker, är efter operanatten då modern Clara uppmanar Tintomara att ta på sig sin bror Emanuels kläder och fly undan polisen (s.198). Tintomara kommer därefter som pojken Lazuli till familjen M och återser systerarna Adolfine och Amanda M. Under lantvistelsen tycks hon växla mellan mans- och kvinnodräkt<sup>49</sup> men när hon

lämnar familjen M för att som Reuterholms fånge återvända till Stockholm är det i den bondflicksutstyrelse Ferdinand givit henne. Då det lyckats Tintomara att fly från Reuterholm, möter hon åter sin bror Emanuel och ikläder sig hans uniform (s.344f). Som bror till sin bror tar Tintomara Emanuels plats i musikkåren.

Skillnaden är klar mellan de *tillåtna* förklädnaderna, de som inte hotar den heterosexuella hegemonin, och de förbjudna. Adolfines och Amandas lekande med slöjor, skärp och maskeradkostymer ingår i det spel mellan könen som skall leda till reproduktion, är parningslekar. Men Tintomara kan inte reglerna utan går utanför dem, förkläder sig på fel sätt och blir därmed hotfull. Maktens reglerande instanser slår också omedelbart till vid detta hot. Trots allas försök att fånga Tintomara i *ett sant kön* finns det ingen rätt identitet bakom förklädnaderna. Hon *är* sina förklädnader, *är* sig själv lika mycket som man och som kvinna, det finns inget *rätt kön* eller *rätt jag* bakom förklädnaderna. Tintomara blir aldrig något representativt, universellt subjekt utan talar utifrån skiftande positioner och lever i en värld av avspeglningar och konstruktioner. Hon är lika mycket 'jag' i sina olika identiteter och representerar ingen annan än sig själv.

#### *Sadomasochismens diskurs*

Genomgående i *Drottningens juvelsmycke* är en sadomasochismens reglerande diskurs verksam. Redan tidigare har visats hur kirurgernas undersökning av Tintomaras kropp kunde tolkas som en klassisk de Sade-scen, men sadomasochismens diskurs ger sig till känna redan i brevväxlingen mellan systrarna Adolfine och Amanda M, då Adolfine uttrycker sin förtjusning över tanken på att ha en tillbedjande man fångslad vid sina fötter (s.22). Adolfine deltar redan i det sadomasochistiska spelet då hon erkänner denna njutning i att ha makt över en annan, över en man. Detta spels eventuella dödliga utgång gör sig påmind när hon betraktar sina bröst och associerar dem med gravvårdar (s.53). Hela Första bokens brevväxling mellan systrarna och mellan de unga männen handlar i själva verket om kärlek och makt – om kärlek *som* makt och dödligt spel om makt, och föröbådar det större maktspel som följer i berättelsen. Kärleken i *Drottningens juvelsmycke* blir också nästan alltid en fråga om makt, om att dölja sig, dölja sina känslor för att tvinga den andre att avslöja sina. Med andra ord att förkläda sig inför den andre och försöka tvinga den andre att avslöja sig, genom maktmedel förmå den andre att bekänna.<sup>50</sup> Genom hela berättelsen verkar så denna tvingande, reglerande maktdiskurs och yttrar sig i tydliga sadomasochistiska anspelningar och situationer. När Adolfine flyr från balsalen där Gustaf III just skjutits, klättrar hon på kulisser för att komma undan. Beskrivningen av kulissernas mekanismer är närmast identisk med den av de sadistiska kopparstick som Tintomara ser i fångenskapen hos Reuterholm: »Vart hon [Adolfine] vände sig, långa hissverk! och längst ned i avgrunden otaliga hjul och andra rysliga maskiner, likt ett med tortyr-instrumenter hotande Gehenna.» (s.99) och Tintomara ser »[e]n mycken-

het maskiner, tåg, linor och redskap av besynnerliga skapnader [...] En varelse, lig-gande på en bänk med fötterna omvirade av rep, som sedan gingo kring ett hjul [...] hissverk – sågar – rysligt stora tänger – kugghjul – pendelverk» (s.297). Operans kulissvärld blir en de Sadescen där balettmästaren och hans lilla hand-maskin väl passar in (s.105, 106, 109). Den regulativa diskursen blottar ständigt sitt maskineri där människorna slits mellan hjul och pendelverk och tuktas med hot om tortyr om de visar tendenser till att vilja försöka slinka ut.

Både Amanda och Adolfine möter Tintomara under operabalen och för båda är detta möte – direkt eller indirekt – djupt oroande och förknippat med en stark erotisk spänning. Den första person systrarna kommer i beröring med efter dessa möten är Ankarström, kungamördaren. Adolfine möter honom efter mordet, Amanda strax före. Tintomara skildras vid båda mötena som förförisk, idel ljus och färger, en känsla av värme (s.113 t ex). Ankarström däremot är iskall som döden själv: »hon [Amanda] tyckte ledsagarens arm var så kall, att köld därifrån gick in i hennes kropp och spred sig över allt» (s.89) och Adolfine säger: »Det är mycket kallare under er kappa än förut» (s.119). Mot Amanda är han något mildare – men så har hon heller inte kommit i så nära kontakt med Tintomara som Adolfine senare utan förväxlat henne med systemen. Adolfine däremot är Tintomara behjälplig vid omklädning, rör vid henne och medger en spänning som förbryllar henne (s.103f). Därför blir också hennes möte med Ankarström desto brutalare, skildrat med starka sexuella undertoner i en scen som på ett grymt vis parodierar hennes tidigare uttalade önskan om att ha en man vid sina fötter att njutningsfullt behärska. Ankarströms karaktär beskrivs senare i berättelsen som rätlinjig, hård och fyrkantig (s.161) medan Tintomara hela tiden är den som smiter undan, flyr, gäckar. Den reglerande maktens straffande instans – och en som försöker komma undan. Diskurser och motdiskurser – där de senare står för de röster som hörs från de Andra, de som inte vill – eller kan – inordna sig.

### *Materialiseringar av tillättna könsidentiteter I: De fyra älskande*

De två unga kärleksparen är på olika sätt redan insnärjda i den reglerande heterosexuella diskursen. Ferdinand och Clas Henrik tycks fullständigt ha internaliserat maktens kontrollerande blickar och reflekterar inte ens över att de skulle kunna bli förälskade i en person som inte är kvinna.<sup>51</sup> De blir förälskade i Tintomara när de 'upptäcker' att hon är en kvinna och kräver då av henne att hon skall byta till en klädedräkt som överensstämmer med denna hennes rätta natur. Så internaliserat är alltså redan det heterosexuellt konstituerade genussystemet att när Tintomara en gång fastställts i sitt 'rätta' kön får hon inte längre bära några tecken på tvetydighet. De unga männen tycks inte behöva någon straffande Ankarström för att hålla sig inom de givna könsgränserna, de har inkorporerat den reglerande instansen i det egna medvetandet.<sup>52</sup> Adolfine och Amanda däremot blir djupt oroade av identitetsbytena och till slut vansinniga av osäkerhet. Adolfine utgår till en



början från att Tintomara är en flicka på grund av dennas kvinnokläder och för att hon senare i pantomimen framställer en vildinna. Samtidigt erfar hon »en besynnerlig rörelse» (s.103) när hon är Tintomara behjälplig vid avklädnaden av den brokiga maskeradkostymen. Hon lugnar sig med att »vi äro bägge fruntimmer [...] och det gör ingenting!» (s.103) som en försäkran mot denna egendomliga känsla av sympati och närhet som uppstår hos henne. Amanda älskar Lazuli/Tintomara först i tron att det är en pojke men blir samtidigt sedan lugnad av att denna person enligt systemen egentligen är en flicka. Kvinnlig homosexualitet tycks inte vara någonting hotfullt utan framställs som ren och oskuldsfull vänskap utan oroande könslighet. Systrarna kan älska, får älska en kvinna: det är inte farligt (s. 217). Den kvinnliga homosexualitetens ofarlighet ligger i att den försiggår inom ett kvinnligt universum och därmed utgör den inte något hot mot makten. Det hotfulla med Tintomaras glidande mellan könsidentiteter – både för de unga männen och för systrarna M – är misstanken om att en kvinna aspirerar på en manlig position. Ferdinand och Clas Henrik har tillgång till de internaliserade regleringsinstrumenten och avvärjer hotet från Tintomara genom att förvandla henne till bondflicka. Därmed placeras hon i en både köns- och klassmässigt underlägsen position i förhållande till de båda unga adelsmännen. Det oroande för systrarna M blir att Tintomaras glidande mellan könsidentiteter visar på en för dem tidigare okänd möjlighet att som kvinna byta position i maktrelationen.

De fyra unga älskande materialiseras inom de av den heterosexuella diskursen tillåtna mans- och kvinnotyperna. Amanda är inskriven i den kvinnobild som är oskuldsfullhet och underkastelse under den reproduktiva heterosexualiteten och hennes högsta önskan är att förenas med en man. Nunnekostymen vid maskeringen förstärker det oskuldsfulla draget (s.77). Adolfine företräder den intriganta kvinnotypen, hon som kan spelreglerna och vet att utnyttja dem. Hennes mål är visserligen detsamma som Amandas: att förenas med en man i äktenskap, men hennes metoder är annorlunda (s.27). Hon njuter av att känna makt, njuter av att hålla mannen på halster, att plåga mannen till åtminstone synbarlig underkastelse. Hon är till synes djärvare, men förmår ändå aldrig gå utanför gränserna för vad som är tillåtet för en kvinna inom den heterosexuella hegemonin. Den dubbla bilden av Amanda och Adolfine påminner om en annan, den av Madonnan och Horan. Denna bild förstärks av den betydligt brutalare behandling Adolfine utsätts för av Ankarström, vilkens uppträdande gentemot Amanda är närmast ridderligt i jämförelse. Amanda är också den av friherrinnan mest älskade dottern medan Adolfine är föremål för syrliga kommentarer både från modern (s.162) och från sin förre fästman Clas Henrik (s. 213)

Ridderlighet och oförskämd nedlåtenhet blir två alternativa manliga förhållningssätt visavi kvinnan i *Drottningens juvelsmycke*.<sup>33</sup> Ferdinands är den ridderliga, högstämda manligheten, den som faller på knä för den tillbedda och är beredd att göra allt för henne (s.256ff). Helt i linje med denna Ferdinands ridderlighet är det dödande skottet mot Tintomara i slutscenen. Han är redan inskriven i en romantisk hjältediskurs som inte kan undkommas, som fullföljs i och med detta *crime*

*passionel*. Clas Henrik däremot företräder en manlighet som förhåller sig nedlåtande och överlägsen gentemot kvinnan, som inte är beredd att uppoffra sig eller ge efter för några böner (s.268–270). Clas Henrik som varit förlovad med Horan – Adolfine – behandlar Tintomara i analogi med detta medan då Ferdinands fästmö var Madonnan Amanda blir Tintomara i hans ögon en ädel och upphöjd gestalt. Amandas och Adolfines av Ankarström utdelade straff står i direkt proportion till storleksgraden av deras respektive brott mot den heterosexuella hegemonins kvinnobild. Även Clas Henrik straffas då han inte lever upp till det manliga mod som tydligen förväntas av honom. Ferdinand arkebuseras av samma soldater som skulle låtsats avrätta Tintomara, men frågan är om inte en död på slagfältet hade passat hans romantiska hjälteroll bättre.

## II: Reuterholm och Hertig Carl, Ankarström

Reuterholm är en tydlig representant för den regulativa maktdiskurs som genomlöper *Drottningens juvelsmycke*. Han utövar sin imaginära, sadistiska tortyr för att göra Tintomara foglig. Han iscensätter skenavrättningen som ytterligare ett slags imaginär tortyr för att få Tintomara att bekänna kön och bekänna sig till det undergivna könet. Hertig Carl förfogar inte över samma maktmedel men hans begär efter en kvinna som är precis som en docka i mannequinescenen (s.314–317 samt 321–324) utvisar hans tillhörighet i den patriarkala maktsfären.

Det råder ett egendomligt motsats- och parallellförhållande mellan Ankarström, kungamördaren, och Tintomara. Deras yttre historia sammanfaller på flera punkter, trots att de aldrig möts i texten. Tintomaras typ och rörelsemönster sägs vara arabeskens labyrintiska slingor medan hos Ankarström framhålls »en viss rätlinjighet i allt vad han gör och säger [...] han går aldrig annars än i raka streck på gatorna, och för armarna som alnar» (s.161). Samtidigt finns här en parallell till Tintomaras handlande då Ankarström dödar kung Gustaf III och Tintomara vill döda – eller åtminstone eliminera från maktens boningar – 'kungen', det vill säga Reuterholm som ju är den som innehar den egentliga makten under Gustaf IV Adolfs förmyndarregering. Den kalle och hårde Ankarström förkroppsligar för systrarna M en maktens straffande instans som ser till att reproduktionens spelregler efterföljs, medan den lätta och ljusa Tintomara med sin flytande könsidentitet är den för makten hotfulla. Ankarström hotar inte egentligen systrarna M:s *identitet* när han kräver lydnad av dem utan snarare infogas de allt tydligare i den identitet de redan har/är, i den lydnad som krävs av kvinnligheten i förhållande till manligheten. Vad som gör Tintomara hotfull – men samtidigt lockande – är just flyktmöjligheten ut ur könsfängelset, en möjlighet att *inte bry sig om* könet som identitet, att i första hand vara en människa, eller snarare att vara kvinna på ett annat sätt än det föreskrivna.

*III: Mödrarna*

Berättelsens båda mödrar framstår som ytterligare två av dessa stränga bevakare av könsgränserna, samtidigt som de inte – som männen – i döttrarna ser objekt för de egna begären. Mödrarna fruktar att ett värre öde väntar döttrarna om de inte fogar sig under det som makten/traditionen föreskriver. Som ett slags maktens medlöpare, redan underkastade regelverken och beredda att försöka få döttrarna att göra detsamma, kan de ändå kosta på sig ett visst medlidande uttryckt i oro och ömhet. Det bekymrar också Tintomaras mor Clara att dottern inte kommer att reproducera sig, inte kommer att i sin tur skapa en avbild av sig själv och fortsätta reproduktionens kedja och därmed uppfylla sin bestämmelse som kvinna (s.134). Samtidigt skapar moderns uppfattning om dottern som avbild en osäkerhet om Claras egen identitet. För om nu en dotter bara är en avspeglning av sin mor, då är Clara i sin tur en avspeglning av *sin* mor och så fortsätter det vidare bakåt i en oändlighet av speglingar och i inget led går det kvinnliga, moderliga könet att identifiera.

Friherrinnan M, berättelsens andra moder, oroar sig på samma sätt som Clara över att döttrarna inte skall komma att göra goda partier, att de inte skall reproducera sig. Hon bevakar noga Lazulis/Tintomaras könstillhörighet, tror visserligen på klädedräktens utsaga om manlighet men avfärdar ändå Lazuli/Tintomara som tilltänkt make åt någon av flickorna (s.287f). Friherrinnan är en sträng väktare av konventioners efterföljande, en som ser till att hennes döttrar håller sig inom de givna ramarna för unga högreståndsfroknars beteende. Tydlig blir hennes funktion som bevakare av den heterosexuella hegemonin när det visar sig att Adolfine och Amanda tämligen hastigt tillfrisknar från sitt vansinne då modern reser ifrån dem och de lämnas ensamma med Lazuli/Tintomara. Kort efter moderns hemkomst insjuknar de åter.

Eva Adolfsson menar att det i *Drottningens juvelsmycke* finns en medlidandets sfär, präglad av moderns tecken i motsats till Lagen, Faderns Lag och att Tintomara alltså har tillgång till ett område bortom verklighetens tvingande gallerverk, en värld av medlidande och sjungande kvinnor genom detta moderstecken.<sup>54</sup> Jag menar att det inte finns tillgång till någon sådan trösterik värld hos Almqvist utan att Tintomaras död visar det alltigenom tragiska hos gestalten. Den modersvärld som Adolfsson finner vara en tillflykt, ett område *utanför* den regulativa Fadernslagen, är redan inkorporerad i denna diskurs.<sup>55</sup> Det medlidande moderligheten ger uttryck för är snarare besläktat med det som mödrar i alla tider kan sägas ha hyst med sina döttrar för att de måste dela den förtrycktas lott – samtidigt som samma mödrar är de ivrigaste att tvinga döttrarna in i underkastelsen.

Det är alltså förbundet med stora risker att ens leka med tanken att gå utanför den regulativa maktens gränser, vilket märks tydligt på de hårda straff som drabbar både systrarna M och Tintomara. De förra förvandlas till vansinniga maskiner, till ett meningslöst, sterilt pumpverk av galenskap<sup>56</sup> och Tintomara avrättas, straffad för brottet att som kvinna ha burit manskläder (s. 363). Med andra ord

tycks det vara livsfarligt att som kvinna ens komma i beröring med något annat än det den heterosexuella diskursen föreskriver.

*Namn och namngivande: vem har rätt att tala?*

Namnet kommer från fadern som är den namngivande instansen, både i den bemärkelsen att hans barn ärver familjenamnet – eller som förr att -son eller -dotter lades till faderns förnamn – och att han som familjeöverhuvud tilldelar barnen deras förnamn.<sup>57</sup> Tintomara har ingen far och inget namn.<sup>58</sup> I *Drottningens juvelsmycke* förekommer inte egentligen någon far – om man undantar Gustaf III, hans faderskap till Gustaf IV Adolf är dock, åtminstone av Almqvist och av skvallret, omtvistat (s.130) – men däremot de två mödrarna. Clara är ju den enda Tintomara säger sig älska (s.133) vilket ter sig något ironiskt då moderns förhållande till dottern är av en sådan självbespeglande natur att hon endast tycks se sin egen flydda ungdomsskönhet i dotterns ansikte och kropp:

Du är bara jag själv, änyo, och på det sättet är jag nu kvar i min blomning ändå! [...] ty hos dig är ej en gnista, som icke är jag själv, just jag. [...] Du blomster ur mitt forna blomster, att jag älskar dig, det är ej underligt. (s. 134)

Vad Clara ser, är en spegling av sig själv, är en varelse som fått allt den har från henne, modern. Ingenting kommer alltså från fadern, denna frånvarande person. Visserligen antyds att kungens hovstallmästare Munck skulle vara Tintomaras far (s.97) och även Gustaf IV Adolfs (s.130), men han är ändå frånvarande i bemärkelsen icke-erkänd, okänd. Tintomara har inget eget dopnamn, eftersom hon bara är en avbild, en re-presentation av sin mor – bara smeknamn. Modern har inte kunnat namnge henne. Smeknamnen Azouras Lazuli Tintomara La Tournerose har kommit till efter olika teaterroller och är obeständiga (s.198). Däremot skulle man kunna uppfatta det korstecken Clara brukat göra över dottern och som dottern alltså senare upprepar både över sig själv och över modern, som ett sätt att ändå försöka skriva in Tintomara i Lagen och märka henne med dess tecken: korset för att skydda henne från det värre öde som kan drabba den som inte underkastar sig maktens regulativa praktiker.

Den som inte fogar sig under diskursens tvingande makt och alltså blir utanför, försöker skapa en motdiskurs – Foucault menar att till exempel Herculine Barbins dagbok är en sådan – en liten röst från de Andra.<sup>59</sup> Tintomara gör också ett försök att namnge sig själv, att skapa en egen diskurs, en egen punkt att utgå ifrån när hon skriver sina smeknamn på ett löv för att be om hjälp i företaget att störta Reuterholm från makten (s.344). Tintomara försöker *tala i eget namn*. I slutscenen vädjar Tintomara till sina bödlar att inte skända detta namn som hon givit sig själv:

O – gör ej ett brott av mitt stackars, fattiga namn! Själv har jag skrivit det på lövet, ingen annan på jorden har nånsin velat skriva det! – och namnet skall snart vissna, mina herrar, såsom lövet redan gjort – o, mina herrar, vänd mig ej detta till skam och vanheder! jag beder, jag anhåller, jag bönfäller om att icke bära lövet på mitt huvud! (s.363)

Tintomaras namngivande av sig själv och korstecknande över sig själv (s.208), blir ett försök till motstånd, ett sätt att försöka inta den falliska positionen, från vilken rätten att skriva reglerna, att namnge, att utdela nåd och välsignelse härrör.<sup>60</sup> Tintomara tar sig rätten att bemäktiga sig denna rituella handling som är så fast inskriven i en patriarkalisk religiös diskurs. Hon gör detta tecken över sig och över sin mor som vore hon en präst som utdelar välsignelsen. Samtidigt ger korstecknet associationer till den frånvarande fadern, han som hette Munck: det skämtades vid Tintomaras vagga att hon inte behövde någon välsignelse när hon nu hade en munk till far (s.197).

Ett annat tecken på Tintomaras försök att skapa en motdiskurs utgörs av klarinetten. Detta instrument är ett återkommande, tydligt *falliskt* attribut som ackompanjerar Tintomaras förklädnad till Lazuli, till pojke. Klarinetten är trasig när hon som Lazuli skall spela på den i skogen och hon kan inte laga den (s.219f). Detta blir ett förebud om bytet tillbaka till kvinnodräkten, en fingervisning om att hon inte har rätt till fallos. Hon ber Emanuel att köpa en ny klarinett när hon skall ta hans plats i musikkåren, ett utbyte som sedermera leder till hennes avrättning (s.344). Klarinetten rymmer också en referens till modern som ibland kallades Clarinetta (s.133), denna moder som vågade göra korstecknet över dotterns huvud (s.134, s.136). Clara får också i Tintomaras ögon närmast gudomliga proportioner. Inte bara så att modern är den enda Tintomara säger sig älska utan dessutom erinrar utropet »Oh, min mor! min mor! min mor!» (s.319, s.321) som Tintomara framslungar inför den hotfulle Reuterholm, om en åkallan till Gud. Till detta kan läggas moderns död och Tintomaras upplevelse i Klara kyrka av döden som ett gudomligt tillstånd (s.334). Gud/mor är död och det finns ingen tröst att hämta i Klara kyrka.

### *Tintomara: offer och utopi*

*Drottningens juvelsmycke* skulle, läst på detta sätt med Judith Butlers teorier som klangbotten, kunna sägas handla om Tintomaras slutliga inlemmande i diskursen. Genom sin död inordnas hon i en väv av romantiska berättelser om svartsjukesdramer, där hon blir den åtrådda som dödas för kärleks skull och därmed uppfyller den kvinnliga offerrollen i en tragedi. På detta sätt kan man också säga att hon till slut blir den *mannequine* Reuterholm och Hertig Carl önskade sig ändå – då denna sorts varelse karakteriseras som »en som sättes i rörelse av en annan och antar hela sin ställning efter dess vilja» (s.316). Ferdinand är denne i-rörelse-sättande men i negativ bemärkelse: han *avbryter* rörelsen. Han tar sig friheten att

avbryta Tintomaras rörelser i enlighet med sin svartsjuka och kärlek för att hindra henne från att tillfalla någon annan, nedlägger henne som ett byte innan någon annan hinner före. Genom sin död, genom det eftermäle man i andanom kan höra, blir Tintomara ett offer, blir hon 'kvinna skjuten av svartsjuk älskare'<sup>61</sup> – ett epitet hon uppenbarligen aldrig önskade sig.

Tintomara är undflyende, obestämd, idel avspeglingar och konstruktion. På det sätt hon uppträder i berättelsen framhäver hon de manliga och kvinnliga könsidentiteternas karaktär av konstruktion och genom det motstånd hon ständigt möter, kastar hon ljus över de regulativa mekanismer som tvingar in männen och kvinnorna i redan förutbestämda könsmönster. Det som försvinner i bilden av Tintomaras androgynitet sedd endast som andlig kategori hos exempelvis Henry Olsson och Hans Hagedorn Thomsen, är det problematiska i synen på könsidentiteten som självklar och en gång för alla given av naturen. Hennes tragiska öde pekar på svårigheten – för att inte säga omöjligheten – i att vara avvikande, att vara en kropp som inte materialiserats på ett av den heterosexuella diskursen godkänt sätt. Den sadomasochismens diskurs som är verksam i *Drottningens juvelsmycke* blir det extrema uttrycket för den heterosexuella hegemonins struktur av låsta dominans- och underkastelsepositioner. Vad som gör Tintomara så oroande är att hon hotar att rubba denna fasta struktur genom att ständigt vägra att inta den underkastelseposition som är henne föreskriven såsom den obestämda, icke-inordnade, kvinnliga.

Det kvinnliga har traditionellt betraktats som det Andra karakteriserat som negativitet och brist i förhållande till mannen som norm och talande autonomt subjekt. I *Drottningens juvelsmycke* intar män och kvinnor sina positioner i enlighet med denna struktur, alla utom Tintomara. Hon skulle kunna betraktas som kvinnlig i den bemärkelsen att hon som den tomma kategorin kan göras till objekt för experimentet 'androgyn' men samtidigt blir denna bristens kategori med Tintomara inte bara en plats för kvinnlig underkastelse utan ett möjligt säte för hot om upplösning av de heterosexuella maktstrukturerna. Dock är maktens regulativa maskineri starkare än Tintomara och lyckas slutligen ändå inordna henne i den rätta fällan, sätta henne på plats som *kvinna* i dominans-underkastelseschemat. Eva Adolfsson kallar Tintomara för styckets hjälte och frälsare<sup>62</sup> men det är just det hon aldrig tillåts bli, hon hindras hela tiden i sina försök att förändra verklighetens tvingande regleringar och avrättningen blir hennes slutgiltiga inordnande i den heterosexuella hegemonin.

För att återknyta till Karin Westman Berg-citatet tidigare, så skulle man kunna länka Tintomara till Sara Videbeck i *Det går an* som en i raden av Almqvists avvikande kvinnogestalter. Men där Tintomara misslyckas med sin plan och krossas, där ger Sara hopp om möjligheter till förändring och upplösning av den heterosexuella hegemonins låsta maktstrukturer.

## Noter

Denna text är en bearbetning av »Androgynens kön – en feministisk läsning av C.J.L. Almqvists *Drottningens juvelsmycke*», C-uppsats i litteraturvetenskap av Anna Cavallin, Litteraturvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet, 1996.

<sup>1</sup> Carl Jonas Love Almqvist, *Drottningens juvelsmycke eller Azouras Lazuli Tintomara. Berättelse om händelser näst före, under och efter konung Gustaf III:s mord. Romaunt i tolv böcker. Törnrosens bok IV* i Samlade skrifter. Red. Fredrik Böök. Sjätte delen (Utgiven av Olle Holmberg) (Stockholm, 1921), s.65f.

<sup>2</sup> Fjärde boken, s.63–73 i Carl Jonas Love Almqvist, *Drottningens juvelsmycke* (vidare hänvisningar ges härnästefter med sidnummer i den löpande texten). Att den gåtfulla varelsen och Tintomara är samma person bekräftas genom Tintomaras egna uppgifter senare i berättelsen (s.258f). Engdahl skriver visserligen att »När vi första gången får henne helt i blickfånget sätter texten en ära i att inte ens avgöra om Tintomara sitter eller ligger!» (*Den romantiska texten. En essä i nio avsnitt*, diss., Stockholm, 1986, s.208) men jag tar mig ändå friheten att föreställa mig att Tintomara faktiskt ligger ned på ett undersökningsbord.

<sup>3</sup> Jane Gallop, *Thinking Through the Body* (New York, 1988), s.71.

<sup>4</sup> Henry Olsson, »C.J.L. Almqvist, *Drottningens Juvelsmycke*. En diktmonografi och en orientering», s.85–172 i *Samlaren*, 1919, s.97. Om den romantiska filosofins och i synnerhet Schellings betydelse för Almqvist, se s.144 et passim.

<sup>5</sup> *Ibid.*, s.100.

<sup>6</sup> *Ibid.*, s.166.

<sup>7</sup> Se Henry Olsson, *Carl Jonas Love Almqvist till 1836* (Stockholm, 1937), kapitlet om *Drottningens juvelsmycke* samt »Om komposition och huvudteman i *Drottningens juvelsmycke*», s.140–157 i *Perspektiv på Almqvist*. Dokument och studier samlade av Ulla-Britta Lagerroth och Bertil Romberg (Stockholm, 1973).

<sup>8</sup> Bertil Romberg, *Carl Jonas Love Almqvist. Liv och verk* (Stockholm, 1993), s.99.

<sup>9</sup> *Ibid.*, s.98.

<sup>10</sup> Hans Hagedorn Thomsen, »Androgyneproblemet II: Androgyneproblemet i Almqvists roman *Drottningens juvelsmycke*», s.91–118 i *Kritik. Tidskrift för litteratur, forskning, undervisning* nr 15, 1970 (København), s.101ff.

<sup>11</sup> *Ibid.*, s.115.

<sup>12</sup> Karin Westman Berg, *Studier i C. J. L. Almqvists kvinnouppfattning* (Kvinnohistoriskt arkiv: 3) (diss., Göteborg, 1962), s.260. Se även not 70, s.260f.

<sup>13</sup> Horace Engdahl, *Den romantiska texten. En essä i nio avsnitt*, s.207.

<sup>14</sup> Begreppet Lagen, Faderns Lag härrör från psykoanalytisk terminologi, främst kanske från Jacques Lacan och senare Julia Kristeva. Lagen kan förstås som den *symboliska* ordning i vilken det lilla barnet inträder då det börjar tillägna sig språket och dess regler, och kan överföras på tillvaron i stort och ses som en bild av civilisationsprocessen. Det symboliska, Faderns Lag, står i ett slags motsatsförhållande till det *semiotiska* som då representerar en förspråklig värld av ostrukturerade rytmer och ljud, förbunden med moderskroppen. Se till exempel Ebba Witt-Brattström, »Inledning», s.9–29 i Julia Kristeva, *Stabat mater och andra texter*. I urval av Ebba Witt-Brattström (Övers. Ann Runnqvist-Vinde) (Stockholm, 1995), s.16f.

<sup>15</sup> Engdahl, s.208. Enligt min mening *förhåller* sig ju dock Tintomara till fallos då hon försöker att själv tala i eget namn genom korstecknet, klarinetten och namnen på lövet. Snarare är det så att samhället/Lagen inte tillåter henne att agera i eget namn.

<sup>16</sup> *Ibid.*, s.207. Det kan här vara på sin plats att kort kommentera min egen användning av personligt pronomen i samband med Tintomara. Den ursprungliga idén om att genomgående benämna Tintomara 'han/hon' övergavs då det tycktes alltför otymligt. Återstod då en kompromiss där jag huvudsakligen kallar Tintomara 'hon' – med samma förbehåll som Engdahl – med undantag för det avsnitt där det beskrivs hur Tintomara som pojken Lazuli iscensätter sig själv som systrarna M:s uppvaktande kavaljer. Denna kompromiss är på intet sätt tillfredsställande, men å andra sidan är min text en undersökning av förutsättningarna för

detta 'hon' och ett försök att öppna kategorierna 'manligt' och 'kvinnligt' för nya innehåll.

<sup>17</sup> Mikael van Reis, »En mask för hjärtat. Almquist defigurerar», s.117–138 i *Res Publica* 22, 1992 (Temanummer om C.J.L. Almquist), s.125.

<sup>18</sup> *Ibid.*, s.121.

<sup>19</sup> *Ibid.*, s.126 om de Sade; s.129f om Hegels herre/slav-dialektik; s.131 om den manliga sexuella fantasin.

<sup>20</sup> Eva Adolfsson, »Det androgyna skapandet – en Almquistläsning», s.154–188 i *I gränsland – essäer om kvinnliga författarskap* (Stockholm, 1991). Delar av denna essä ingår även omarbetade i »Kvinnligt, manligt, androgynt. Om förändringens gestalter hos Almquist», s.135–173 i *Carl Jonas Love Almquist – konstnären, journalisten, pedagogen. Föreläsningar och essäer utgivna av Almquistsällskapet*. Red. Roland Lysell och Britt Wilson Lohse (Stockholm, 1996), dock utan att något väsentligt nytt läggs till det redan sagda i den första essän.

<sup>21</sup> Eva Adolfsson, »Det androgyna skapandet», s.180.

<sup>22</sup> Judith Butlers teorier har vid det här laget presenterats tämligen utförligt för en svensk publik – senast i tidskriften *Res Publicas* temanummer om kön (35/36, 1997), men jag finner det ändå meningsfullt att ge en kortare översikt av Butlers tankar för att tydliggöra deras funktion som klangbotten för min analys av Tintomara.

<sup>23</sup> Judith Butler, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity* (New York & London, 1990), s.7.

<sup>24</sup> *Ibid.*, s.6f, 17f och 22f.

<sup>25</sup> *Ibid.*, s.25.

<sup>26</sup> *Ibid.*, s.142: »My argument is that there need not be a 'doer behind the deed,' but that the 'doer' is variably constructed in and through the deed.»

<sup>27</sup> *Ibid.*, s.70f, s.99, s.109 et passim. Jfr även Thomas Laqueur, *Om könenas uppkomst. Hur kroppen blev kvinnlig och manlig* (Övers. av Öjevind Lång. Övers. notapparat: Lars Eberhard Nyman, Stockholm/Stehag, 1994) (Originallets titel *Making Sex. Body and Gender from the Greeks to Freud*, New York, 1990), s.24f: »Men jag vill med stöd av historiska vittnesbörd visa att nästan allt som man vill säga om kön – oavsett hur man uppfattar ordet – från början innehåller en utsaga om genus. Både i enköns- och tvåkönsvärlden är könet situationsbundet; det går endast att förklara i samband med strider om genus och makt.»

<sup>28</sup> Butler, *Gender Trouble*, s.24f, s.33, s.114f, s.136ff.

<sup>29</sup> Judith Butler, *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of 'Sex'* (New York & London, 1993), s.122, s.232.

<sup>30</sup> *Ibid.*, s.122, s.237f.

<sup>31</sup> Judith Butler, »Contingent Foundations: Feminism and the Question of 'Post-modernism'», s.35–57 i *Feminist Contentions. A Philosophical Exchange*, Seyla Benhabib m fl. Introduction by Linda Nicholson (New York & London, 1995), s.46f.

<sup>32</sup> Butler, *Gender Trouble*, s.16f, s.33 samt Butler, *Bodies That Matter*, s.99, s.231f.

<sup>33</sup> Butler, *Bodies That Matter*, s.94f till exempel.

<sup>34</sup> *Ibid.*, s.12–14, s.224f, s.232f. Se även Judith Butler, »For a Careful Reading», s.127–143 i *Feminist Contentions. A Philosophical Exchange*, Seyla Benhabib m fl. Introduction by Linda Nicholson (New York & London, 1995), s.134–136.

<sup>35</sup> Butler, *Bodies That Matter*, s.15f, s.23, s.187.

<sup>36</sup> Laqueur, s.36.

<sup>37</sup> *Ibid.*

<sup>38</sup> Gallop, s.71.

<sup>39</sup> Gallop, s.72f, 76f samt Michel Foucault, *Sexualitetens historia. 1. Viljan att veta* (Övers. Britta Gröndahl) (Paris, 1976) (Stockholm, 1980), s.99, s.102.

<sup>40</sup> Gallop, s.71.

<sup>41</sup> Michel Foucault, »Introduction», s.vii–xvi i *Herculine Barbin, Being the Recently Discovered Memoirs of a Nineteenth-Century French Hermaphrodite*. Introduced by Michel Foucault (Translated by Richard McDougall) (Brighton, 1980).

<sup>42</sup> Michel Foucault, *Sexualitetens historia*, s.100.



<sup>43</sup> Ibid., s.77.

<sup>44</sup> Butler, *Gender Trouble*, s.37f.

<sup>45</sup> Butler, *Gender Trouble*, s.8, s.33, s.37f samt Butler, *Bodies That Matter*, s.30.

<sup>46</sup> Butler, *Gender Trouble*, s.28f, s.36.

<sup>47</sup> Butler, *Gender Trouble*, s.65, s.74, s.77 samt Butler, *Bodies That Matter*, s.III, s.206f.

<sup>48</sup> Virginia Woolf, *Orlando. A Biography* (1928) (Wordsworth Edition Limited, Hertfordshire, 1995), s.75f, s.92 till exempel.

<sup>49</sup> Denna slutsats drar jag då Lazuli/Tintomara sammanträffar med Amanda och Adolfine efter den scen då hon på Ferdinands begäran bytt till kvinnokläder och ingendera system tycks reagera som om Lazuli/Tintomara såg annorlunda ut än vanligt. Det är dock naturligtvis svårt att säga bestämt om händelser i texten framträder i kronologisk följd.

<sup>50</sup> Jfr Adolfsson, »Det androgyna skapandet» om de Sade, s.177, om kärlek som maktspel, s.173ff t ex.

<sup>51</sup> Ibid., s.181.

<sup>52</sup> Sara Danius, »Själens är kroppens fångelse: om den vanskliga distinktionen mellan kön och genus», s.143–166 i *Feministisk bruksanvisning. Essäer*. Red. Claudia Lindén och Ulrika Milles (Stockholm, 1995), s.147: »Om man kan få straffängens att internalisera övervakarens blick, har man tillskansat sig en bättre kontrollteknik än någonsin prygel och stupstock kan utöva. [...] Den inre röst som reglerar hur vi bevakar oss själva, föreställer oss själva – jaget, identiteten, ja själva idén om en stabil identitet – kontrollerar också hur vi lever.»

<sup>53</sup> Se Eva Adolfsson, »Oändliga kvinna! Om förändringens gestalter hos Almqvist» i *Romantikens kvinnor. Studier i det tidiga 1800-talets litteratur*. Red. Birgitta Ahlmo-Nilsson, Eva Borgström och Ingrid Holmquist (Stockholm, 1990), s.103 om »den splittrade manliga kärleken» i två gestalter i Almqvists *Amorina* att jämföras med Ferdinands och Clas Henriks olika reaktioner på Tintomara som flicka.

<sup>54</sup> Adolfsson, »Det androgyna skapandet», s.187.

<sup>55</sup> Jfr tidigare resonemang om Butlers syn på kulturen som bestämmande gränserna för naturen och om motdiskurser som redan inkommerade i den rådande diskursen.

<sup>56</sup> Mikael van Reis har tagit upp mannequinescenens förbindelse med E.T.A. Hoffmanns *Der Sandmann* där den kusligt människoliknande dockan Olimpia förekommer. I Arrhenius & Sjöholm, *Ensam och perwers* (Stockholm, 1995), s.43ff uppmärksammas 1700-talets nyväckta intresse för den mänskliga maskinen. Arrhenius & Sjöholm visar hur denna fascination inför teknikens möjligheter kan sammankopplas med nämnda Olimpia, med de Sades mekaniska sexorgier och med en syn på maskinen som bilden av en hotfull, okontrollerbar kvinnlig sexualitet.

<sup>57</sup> Butler, *Bodies That Matter*, s.72.

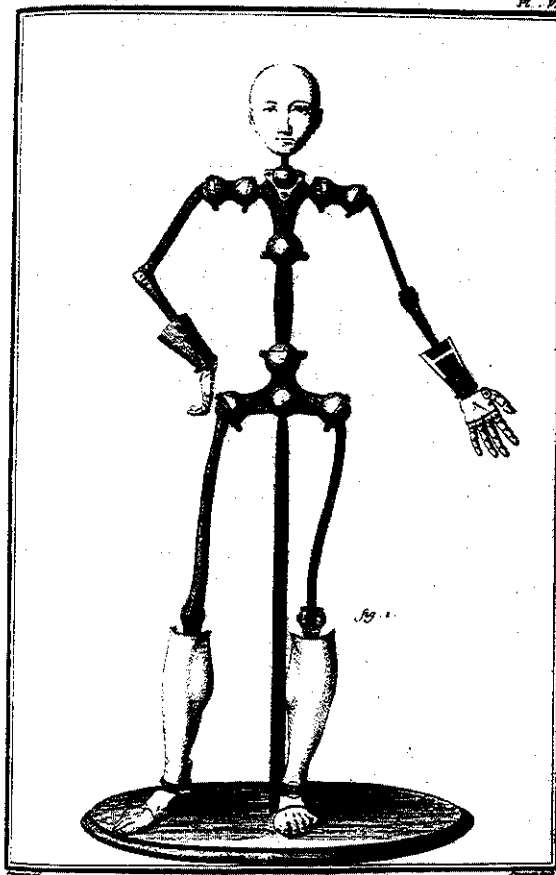
<sup>58</sup> Westman Berg, s.295 om kvinnors efternamn hos Almqvist.

<sup>59</sup> Jfr Foucault, »Introduction».

<sup>60</sup> Butler, *Bodies That Matter*, s.72, s.138, s.152–155, s.212 om namngivande och fallos. Se även Engdahl, s.208 om att »ta position till fallos». Se också Ulf Olsson, »Rätten att tala» i *Levande död. Studier i Strindbergs prosa* (Stockholm/Stehag, 1996), s.138: »Floretten motsvarar ett *skeptron*, alltså den stav som i det antika Grekland var maktens tecken. Innehavaren av *skeptron* hade rätten att tala [...]». Jfr Adolfsson, »Det androgyna skapandet – en Almqvistläsning», s.184f t ex, där hon tolkar Tintomaras – och Claras – korstecknande som ett sätt att upprätta en förbindelse med moderlighetens medlidandessfär.

<sup>61</sup> Ferdinand betecknar henne ju också som sin »älskarinna» när han bekänner de brott han begått (s.370).

<sup>62</sup> Adolfsson, »Det androgyna skapandet», s.177 och s.188.



*Dessein,  
Mannequin.*

Ur *Franska Encyclopediens* planschband: *Recueil de planches, sur les sciences, les arts libéraux, et les arts mécaniques, avec leur explication*. Seconde livraison, en deux parties (Paris 1763).  
Bilden något manipulerad.

Claes Ablund

## Förklaringsögonblickets förvandlingar

Om Dagermans transformation av en ahlinsk epifanimodell

Stig Dagerman kan beskrivas som extremt receptiv, men han kan med lika stor rätt karakteriseras som en högst självständig författare. Denna åtminstone skenbara paradox ska här tjäna som utgångspunkt för en diskussion av Stig Dagermans spänningsfyllda relation till den åtta år äldre Lars Ahlin, som han i mars 1944 första gången närmade sig genom att be att få låna tre öre som fattades till en spår-vagnsbiljett. Enligt Olof Lagercrantz, som har återberättat historien, var det bara en förevändning för att kunna etablera kontakt med den författare som föregående höst hade debuterat med *Tåbb med manifestet*.<sup>1</sup> Innan jag närmar mig relationen Dagerman-Ahlin ska jag först göra några allmänna iakttagelser av den bild som hittills har framträtt av Dagermans förhållande till de litterära föregångarna.

Dagermanreceptionen är redan från första början full av uttalanden om »påverkan», »influenser» och »ekon» från andra författarskap, men med undantag för Dagermans förhållande till den franska existentialismen har inget av dessa så ofta hävdade beroenden närmare undersökts.<sup>2</sup> Redan i den samtida kritiken möter vi vid sidan av de kommentarer som målar upp bilden av ett passivt mottagande av influenser på det ena eller det andra området också flera iakttagelser med innebörden att Dagerman förhåller sig till det »mottagna» på ett aktivt och självständigt sätt. Jag ska ge några exempel från den motsägelsefulla bild av Dagermans förhållande till traditionen som framträder ur recensionerna av den sista fullbordade romanen: *Bröllopsbesvär* (1949).

Staffan Björck är en typisk representant för den ena polen i värderingsfältet. Björck skriver i *DN*: »Emellertid finns det för mycket litteratur och andrahands-gods i Dagermans bok, och somligt ligger till på köpet löst och flyter på ytan.» Björck slår fast att det föreligger ett inflytande från Harry Martinson, Pär Lagerkvist och Ivar Lo-Johansson, men framför allt från Tage Aurell och Lars Ahlin. De sistnämnda två författarna tillmäts en helt avgörande betydelse för Dagermans roman; det heter bl.a. att läsaren i andra halvan av boken »växlas över från spår Aurell till spår Ahlin».<sup>3</sup> Signaturen »H. S-m» i *GHT* instämmer helt i Björcks bild av Dagermans litterära osjälvständighet. Karaktärerna i romanen får »en alltför stor likhet med besläktade typer i litteraturen», heter det i denna anmälan.

Intressant nog är det dock huvudsakligen andra författare som utpekats, nämligen Knut Hamsun, Björn-Erik Höijer, F.E. Sillanpää och – återigen Harry Martinson.<sup>4</sup> Ivar Harrie finner i en mera positivt hållen anmälan i *Expressen* i likhet med Staffan Björck beröringspunkter med Tage Aurell och Lars Ahlin, men betonar framför allt sambandet med en annan författare: Jean-Paul Sartre.<sup>5</sup>

I *Arbetet* instämmer Erwin Leiser i Björcks och Harries utpekande av Aurell och Ahlin som utgångspunkter, han nämner också Sartres namn, men associerar från Dagermans omskrivna »förmedlingsmystik» i slutet av romanen inte som Harrie till Ahlin, utan till Pär Lagerkvist. Leiser för emellertid också ett resonemang om Dagermans förhållande till föregångarna som rymmer en varning: »Dagerman är, så egendomligt det låter, lika receptiv som originell. Han tar emot och lär sig av andra, men han redovisar lärdomarna på sitt eget, mycket personliga sätt. Och därför bör påverkarnas inflytande inte överskattas.»<sup>6</sup> I Bengt Nirjes recension i Dagermans eget organ *Arbetaren*, slutligen, finner vi ännu fler nya författarnamn – William Faulkner och Erskine Caldwell – men också ett principiellt resonemang med en annan infallsvinkel än den dominerande: »Dagermans förhållande till 'påverkningar' är ett intressant kapitel – det är väl oftast fråga om ett medvetet tävlande. I det fallet kan han erinra om Eyvind Johnson som heller aldrig försmår att lära av andras stilgrepp [...]».<sup>7</sup> Här möter vi ett tidigt uttryck för den intressanta tanken att Dagermans förhållande till traditionen har drag av »medvetet tävlande». De många namn på litterära föregångare som möter redan i de få axplock som här har företagits ur recensionerna av en enda Dagermanroman är givetvis i viss mån resultatet av en genererelaterad subjektivism. Men de är enligt min mening inte bara ett mått på kritikernas associationskapacitet, utan också ett utslag av en faktor som är av avgörande betydelse för förståelsen av Dagermans författarskap, och som enklast kan formuleras med Nirjes bild av författarskapet som en »tävling».

Den som vill fördjupa diskussionen av Dagermans förhållande till traditionen skulle kunna hämta exempel från många skilda håll. Utöver de namn som redan har nämnts skulle man med utgångspunkt i *De dömdas ö* (1946) liksom recensenten Ivar Harrie i *Expressen* kunna inrikta sig på Kafka, Sartre och Edgar Allan Poe.<sup>8</sup> Dagerman pekar själv i ett enkätsvar från 1946 ut Kafka och Faulkner som särskilt viktiga för honom,<sup>9</sup> två namn som han kompletterade med Eyvind Johnsons när han intervjuades av Erik Lindegren för en artikelserie om »Den unga parnassen» samma år.<sup>10</sup> Inte bara lyriken, framför allt »Birgitta svit», utan också *De dömdas ö* ger oss dessutom underlag för en diskussion av Erik Lindegrens betydelse för Dagerman.<sup>11</sup> Artiklar har skrivits om Dagermans förhållande till Almqvist,<sup>12</sup> och till Edith Södergran.<sup>13</sup> Om vi tar fasta på Nirjes uppmärksammande av tävlingsaspekten skulle också Dagermans relation till August Strindberg kunna tas till utgångspunkt för en separat undersökning. I denna riktning pekar redan den psykologiskt intressanta omständigheten att när Dagerman sommaren 1946 i vad som brukar beskrivas som ett rus av inspiration skrev den senare delen av sin stora roman *De dömdas ö* valde han att göra det på Kymmendö,

i samma hus som Strindberg en gång hade bott i.<sup>14</sup> Men också i texterna pekar många spår i samma riktning.

När jag nu går över till relationen Dagerman–Ahlin måste jag återigen vända mig till Olof Lagercrantz, som ägnar denna relation ett betydligt större utrymme än recensenterna haft till förfogande, och som intressant nog vidareutvecklar den utgångspunkt för förståelsen av Dagermans författarskap som Bengt Nirje pekade ut i sin recension av *Bröllopsbesvär*. Det är inte de detaljerade jämförelserna mellan konkreta textställen eller tekniker som framför allt fyller sidorna i avsnittet om Dagermans relation till Ahlin i Lagercrantz' Dagermanbiografi, utan en psykologisk jämförelse mellan två skilda författartemperament och en bild av den yngre författarens konkurrens med den äldre vännen och författarkollegan:

Det är lätt att se att Stig Dagerman börjar sin diktarbana med Ahlin som riktpunkt. Från första stund stiger han fram som Ahlins medtävlare, fast besluten att lyckas som han och lyckas *på samma sätt* som han. Lindegren och Vennberg var lyriker, därtill så pass mycket äldre. De var fadersgestalter i Stig Dagermans värld och med dem behövde han inte tävla. Med Ahlin var det annat. Mellan de två existerade en skapande spänning, sprang en dialog fram med böckerna som tunga repliker, sändes i tekniska grepp och symboler dolda hälsningar, löften och hotelser. »Ormen» blir som »Täbb med manifestet» en politisk idéroman och »De dömdas ö» liksom Ahlins »Min död är min» en enda lång demonstration av hur nederlaget verkar på människan. Kapitlet »Tygdockan» i »Ormen» med sitt myller av bisarra gestalter är skrivet under noga aktgivande på Ahlins teknik på tävlingsbanan. Sjömannen Sörensson kämpar, medan han vandrar genom Stockholms gator, med identifikationsproblemet och vill vara en förbedjare i Ahlins anda. Kanske allra tydligast ser man tävlingslusten glimta i Dagermans ögon när man läser hans noveller. Den ena efter den andra är försök att slå Ahlin i dennes specialgrenar. Uppenbarast är sambandet mellan Ahlins mästerverk »Kommer hem och är snäll» och Dagermans »Var är min islandströja?». I båda novellerna får vi lyssna till en berusads dialog, speglar sig omvärlden i dimmiga ögon, skriker handlingen fram genom växlande fyllestämningar.<sup>15</sup>

Lagercrantz' framställning är här, som så ofta annars i den numera klassiska Dagermanbiografien, mycket suggestiv. Den idrottsligt färgade metaforiken i formuleringar som »tävlingsbanan» och »specialgrenar» är också kongenial med Dagermans eget sportintresse, liksom med den mytbildning kring författaren som bl.a. kan avläsas i tidningsrubriker som »Sprinterlopp till parnassen» och »En manuskriptsida i kvarten Stig Dagermans fartrekord».<sup>16</sup> I sin genomförda form blir den inte desto mindre något vilseledande: det är ju knappast fråga om en »tävling» i distinkt åtskilda »grenar». Ändå menar jag att själva utgångspunkten för Lagercrantz' karakteristik – synen på den åtminstone till en början skapande rivaliteten med Ahlin som en viktig drivkraft för Dagerman – är riktig och viktig. Det är i själva verket svårt att förstå att ingen av de efterföljande Dagermanforskarna har utnyttjat detta uppslag. Kanske står orsaken att finna i den exemplifikation som Lagercrantz har försett sitt resonemang med. Det är nämligen en problematisk exemplifikation, som vid en närmare granskning kan ge intryck av att beskriv-

ningen av Ahlins betydelse för Dagerman är missvisande och överdriven; helt enkelt ett villospår. Låt oss gå igenom den ett steg i sänder.

Bilden av *Ormen* som en politisk idéroman jämförbar med *Täbb med manifestet* är till att börja med diskutabel redan av den anledningen att det är tveksamt om Ahlins debutroman rättvisande kan karakteriseras på detta vis. Romanens »program» är ju snarast ett underkännande av tilltron till politikens förmåga och ett första försök till avvecklande av ideologierna som värdeskapande modeller. Detta program kan visserligen med lite god vilja inrymmas i beteckningen »politisk idéroman», men det ligger väl i så fall närmare *De dömdas ö* än *Ormen*. Åsikten att *De dömdas ö* i likhet med *Min död är min* kan ses som »en enda lång demonstration av hur nederlaget verkar på människan» är väl inte direkt missvisande, men ändå förvånande. Med avseende på *De dömdas ö* äger karakteristiken endast giltighet på ett tämligen allmänt plan. Hade denna jämförelse i stället riktats mot *Bröllopsbesvär* skulle den ha kunnat leda till mycket intressanta resultat. Utrymmet medger inte att detta område behandlas i denna artikel, utan jag får nöja mig med att hänvisa till en kommande större undersökning, som bland annat tar upp Dagermans vidareutveckling i *Bröllopsbesvär* av den ahlinska grotesken och »förnedringsmystiken» i *Min död är min*.<sup>17</sup> Fram till denna punkt förefaller det hur som helst som om Lagercrantz' komparationer har styrts av texternas kronologi och deras inbördes placering i respektive författarskap snarare än av deras verkliga relationer; Ahlins debutroman knyts till Dagermans, *Min död är min* från 1945 kopplas till *De dömdas ö*, som utkom året därpå.

Jag går vidare i granskningen av Lagercrantz' jämförelse mellan de två författarskapen. Om de »bisarra» gestalterna i kapitlet »Tygdockan» i *Ormen* har något att göra med Lars Ahlin vill jag låta vara osagt; tanken att Sörenson under sin vandring genom Stockholm brottas med identifikationsproblemet och att han vill vara en »förbedjare i Ahlins anda» är däremot helt enkelt obegriplig. Sörenson brottas under sin vandring med skuldkänslor, framför allt därför att han inte kan förmå sig att ingripa när en sjöman lurar med sig en pojke ombord på en båt – uppenbarligen för att förgräpa sig på honom. Han får en stark och skrämmande depersonalisationsupplevelse, och han försöker för en stund fly undan sitt dåliga samvete gentemot pojken genom att göra hans oroliga farmor sällskap. Jag har svårt att koppla något inslag i detta avsnitt till »identifikationsproblemet» och den ahlinska förbedjarestetiken. På intet sätt antyds i texten att Sörenson eftersträvar rollen av identifierare eller förbedjare. Sörenson »brottas» inte med de ahlinska problemen; han smiter undan dem. Detta markeras tydligast i kommentaren i slutet av avsnittet att han trott att »det går an att smita från ångesten för allt som händer andra som från en krognota».<sup>18</sup> Det kan väl inte vara så, att Lagercrantz helt enkelt har förväxlat Sörenson och huvudpersonen i *De dömdas ö*: Lucas Egmont? Här möter vi nämligen direkta hänvisningar till den ahlinska estetiken. Egmont står nära romanens implicite författare, och har liksom Scriver i *Ormen* ofta pekats ut som Dagermans »språkrör». På ett av de ganska få ställen där berättaren intar en (milt) distanserad hållning till Egmont är denne upprörd över att

de andra skeppsbrutna inte intresserar sig för hans symboliska motstånd mot kapten Wilson i striden om lejonet, d.v.s. om vilken bild som ska ristats in i den vita klippan: »han är riktigt upprörd, identificatorn, över att de sviker hans förtroende». Några sidor längre fram summeras hans förhållande till de »omedvetna» kamraterna på ön:

Han har identifierat sej med dem, inte med dem sådana som de var utan sådana som han trodde att de skulle vara och därför, känner han, därför måste han ta identificatorns fruktansvärda ansvar, förfärliga börda, han måste bli som någon av dessa han identifierat sej med.<sup>19</sup>

Lars Ahlins tankar om författaren som »identificator» och »förbedjare» formuleras bl.a. i en artikel med rubriken »Om ordkonstens kris» som ingick i tidskriften *40-tal* 1945. De två begreppen kan ses som en sekulariserad respektive en kristen formulering av en och samma tanke, och de pekar ut ett alternativ för den konstnär som vänder sig emot kraven på »raffinemang» och på förnyelse av verkligheten:

I stället för att utnyttja konsten för självrealisation och verklighetsförvandling utnyttjar en sådan konstnär konsten för identifikation och verklighetsgestaltning. Han vill i konsten vara creator blott i estetisk mening, i övrigt vill han fungera som identifikator, ja, kanske han rentav finner sin adekvataste karakteristik i ordet *förbedjare*.

Denna författarhållning syftar till att genom ödmjuk identifikation och en solidaritet fri från all moralism närma sig den »vanliga» människan och hennes villkor. Ahlin hänvisar i detta sammanhang bl.a. till en »Christelig bönebok», som ingått i den wallinska psalmboken: »Äfwen kunna de finnas, som swäfwä i större själwåda än du. -- bed för dem med sådan ifwer, som hade du sjelv blifwit fattad af Guds wredes hand.»<sup>20</sup> Ahlin skriver »på uppdrag» av sina litterära karaktärer, som om de vore verkliga personer som behövde hans hjälp med att föra fram sina problem till läsaren. Men för att kunna utföra detta uppdrag använder han sitt eget språk och inte det »realistiska» språk som i den traditionella illusionsromanen läggs i de litterära karaktärernas munnar. Ahlins ståndpunkt bygger på identifikation, men han utnyttjar distanseringseffekter för att kunna fullfölja uppdraget som förbedjare.<sup>21</sup>

Som Kerstin Laitinen har påpekat framgår det redan av stavningen »identificator» att Dagerman inte har skapat någon privat språklig innovation, utan att det är det ahlinska begreppet som avses.<sup>22</sup> Dagermans förhållande till denna estetik är emellertid långtifrån entydigt. Den ironiska distansen i den först citerade meningen skulle kunna tolkas som ett avståndstagande från Ahlins idéer, men det därpå följande längre resonemanget är delvis av annan karaktär. Egmont inser här själv att han idealiserat de andra skeppsbrutna när han velat bli »ett antispiritistiskt medium för alla de andra, för frälsningssökarna som ännu inte vet var de har sin fiende [...]»; att han på dem har projicerat sin egen höga värdering av solidaritet och medmänsklighet i motsats till auktoritära lydnadsprinciper. Han tycker

sig nu till sist förstå att »de inte talade samma språk, därför att de inte talade något språk alls, därför att de bara levde för sina oartikulerade behov [...]».<sup>23</sup> Egmonts syn på olyckskamraterna framstår nu som diametralt motsatt den hållning Ahlin har förespråkade. Men i nästa ögonblick drar han alltså ändå slutsatsen att han nu måste »ta identifierarnas fruktansvärda ansvar». Egmonts »identifikation» har som vi redan konstaterat varit ett självbedrägeri. Men samtidigt är det ett ovedersägligt faktum att han knappast skulle ha tagit upp kampen mot den fascistoide artillerikaptenen om han inte trott sig tala också på de andras vägnar. Och denna kamp framstår från början till slut som auktoriserad av berättaren. Bilden av »identifierarnas» blir alltså dubbel; förhållningssättet framstår som naivt, men denna naivitet framstår som en förutsättning för en mänsklig livshållning.

Lagercrantz' sammankoppling av Ahlins »Kommer hem och är snäll» (i *Inga ögon väntar mig*, 1944) och Dagermans »Var är min islandströja?» (i *Nattens lekar*, 1947), slutligen, kan förefalla berättigad såtillvida att Dagerman i sin novell minst lika suveränt som Ahlin i sin visar sig behärska tekniken att demonstrera ett spritomtöcknat medvetandes slingrande rörelser och trötta repetitioner. Lagercrantz' åsikt att det just är i novellerna som vi ser »tävlingslusten glimta i Dagermans ögon» äger också sin riktighet, men inte i första hand i någon teknisk mening. Det är enligt min mening verkligen just här, i novellerna, som vi kan bevittna en nykomlings kamp för att övervinna en stark föregångare; som drivkraften till det litterära skapandet verkligen skulle kunna beskrivas med hänvisning till en »anxiety of influence» liknande den Harold Bloom i flera arbeten har vinnlagt sig om att analysera.<sup>24</sup> Men denna brottnings med föregångaren yttrar sig inte i första hand på den tekniska eller ens på den psykologiska ekvibrismens nivå. Den befinner sig på ett djupare plan, varifrån den i flera fall manifesterar sig i en radikal transformation av ett återkommande inslag i Ahlins texter, som får en särskilt framträdande roll i flera av novellerna i *Inga ögon väntar mig*: förklaringsögonblicket eller epifanin.

En analys av det konkreta transformationsförloppet förutsätter vissa utgångspunkter i det dagermanska författarskapet, som här först kortfattat ska skisseras. Ett första helt avgörande strukturerande mönster i författarskapet har uppmärksammat av Kerstin Laitinen, som i sin avhandling om Dagerman har satt fingret på den fundamentala komplikation som den mellanmänskliga kommunikationen i Dagermans textvärld är försedd med. Följande karakteristik syftar närmast på *Ormen*, men är giltig för i stort sett hela författarskapet. Laitinen talar om ett »spel av konvergerande rörelser som i det avgörande momentet blir divergerande»: »Människorna rör sig i sammanlöpande linjer, men när sammanfallet är på väg att ske upphör plötsligt konvergensen och mötet uteblir.»<sup>25</sup>

Med Martin Bubers terminologi kan vi konstatera att någon dialog eller något möte med ett »Du» som inbegriper »en människas hela väsen» inte kan upprättas i denna textvärld.<sup>26</sup> Men inte nog med det. Det uteblivna mänskliga mötet får katastrofala konsekvenser som kan ses som Dagermans extrema gestaltning av fångenskapen i vad Buber beskriver som en opersonlig »Det-värld». Särskilt med



avseende på förhållandet till sexualiteten resulterar det uteblivna mötet inte bara i ensamhet, utan också i ett tillstånd som har beskrivits som en »jagspaltning». Denna process diskuteras av Susanne Dahl, som urskiljer ett sammanhängande utvecklingsförlopp i novellerna i *Nattens lekar*. I en första grupp av noveller följer hon förloppet genom förpubertet och pubertet fram till »syndafallet», den brutala konfrontationen med sexualiteten. Detta syndafall leder till en »spaltning mellan kropp och medvetande». I nästa grupp av noveller tematiseras männens »spaltning» i deras relationer till kvinnor. Den tredje gruppen behandlar enligt Dahl det existentiella problem som männen i novellsamlingen plågas av efter det att de har givit upp försöken att ingå i ett förhållande med en kvinna. Genom »spaltningen» framträder två manstyper: »Rickard-identiteten» (»De obarmhjärtiga»), präglad av sexualitet, våld och makt, och »Knutte-identiteten» (»Var är min islandströja?»), som tvingas avstå från erotiska förhållanden till kvinnor och plågas av ångest och ensamhet.<sup>27</sup> Kirsten Hansen kompletterar bilden av den kluvna manliga identiteten. Männen i *Nattens lekar* är offer för en extrem polarisering, skriver hon; antingen är de »potenta, känslökalla och ägande» eller »känslig[a], men självföraktande och ängslig[a]». <sup>28</sup> Hansen finner hos kvinnorna i *Nattens lekar* en relaterad, men ändå artskild problematik. Kvinnan blir hos Dagerman ett »dubbelväsen»; hon har de »eftertraktade egenskaperna», som känsligheten, och hon är ett offer för den aggressiva mannen, men när hon själv försöker leva ut sin sexualitet är det just de aggressiva och destruktiva sidorna hos mannen som hon dras till.<sup>29</sup> Den extremt tydliga rollfördelning mellan »svaga» och »starka» män och den totala avsaknad av sådana som framgångsrikt lyckats förena sexualitet och medvetenhet som Dahl och Hansen har påvisat i *Nattens lekar* uppträder lika lite som den ambivalenta kvinnobilden i någon annan Dagermantext med samma pedagogiska tydlighet, men mönstren kan ändå sägas behålla sin aktualitet igenom hela författarskapet; åtminstone fram till *Bröllopsbesvär*.

Ytterligare två faktorer är av största vikt för förståelsen av det kluvna manliga jaget och det kvinnliga »dubbelväsendet» hos Dagerman: medvetandets materialisering till rum eller hus och den fallande rörelsen – två ytterst betydelsefulla mönster i så gott som alla Dagermans texter. Det första av dessa teman har uppmärksammat av Per Erik Ljung, som noterar att i Dagermans texter »[p]ersonligheterna och kropparna» ofta är »strukturerade som rum»; »Det tycks vara ett helt grundläggande sätt att strukturera världen, grundlagt i barnets rumsliga upplevelser.»<sup>30</sup> Ljung jämför detta strukturerande mönster hos Dagerman med den psykoanalytiska teorins »fantasm», d.v.s. med »redan strukturerade, individuellt och ideologiskt bestämda grundelement» med rötter i »den tidigaste socialisationen».<sup>31</sup> Uppslaget är intressant, men det förtjänar att påpekas att Dagermans stora benägenhet att låta psyke eller kropp sammansmälta med rum eller hus också kan placeras in i en mycket gammal litterär tradition. Denna tradition kan exemplifieras med Predikarens bild av människans ålderdom som ett fallfärdigt hus (Pred. 12:3–4), med Stiernhielms variation av samma motiv i *Hercules*, med en hel rad av Edgar Allan Poes noveller; och slutligen med T.S. Eliots transformation i

»Gerontion» av det redan i Predikaren verksamma mönstret genom de överraskande slutraderna: »Tenants of the house / Thoughts of a dry brain in a dry season».<sup>32</sup> Vi befinner oss här mycket nära den teknik Dagerman använder för att gestalta Tim Soliders upplevelse i *De dömdas ö* att han inte bara har sin kropp och dess rörelser »till låns»: »tankarna som surrar i min skalle är bara hyresgäster över natten där, hermlösa par som hyr ett kärleksställe [...]».<sup>33</sup> Inte desto mindre kan Dagermans envishet i återvändandet till temat givetvis tas till intäkt för uppfattningen att Ljungs psykoanalytiska infallsvinkel här kan komplettera det litteraturhistoriska perspektivet.

Den andra tematiska figuren, den fallande rörelsen eller descensionen, har i sina manifestationer i Dagermans dramatik ägnats en kort men uppslagsrik essä av Magnus Florin,<sup>34</sup> den har karakteriserats som en matris i Riffaterres mening av Per Erik Ljung,<sup>35</sup> men den är fortfarande ytterst ofullständigt utforskad som strukturerande mönster i författarskapet. Den fallande rörelsen är hos Dagerman den samlande formen för ett brett spektrum av betydelser; från den grundläggande innebörden, döden, till den depressiva tyngdens effekter, det ovan kommenterade »syndafallet», och det inre sjunkandet eller störtandet: förflyttningen mellan medvetandets olika nivåer. Vi möter en liknande dragning till descensionen i många andra författarskap i det svenska 40-talet; rörelsen kan förstås som ett utslag av den »reduktiva» tendens som Ingemar Algulin ingående har undersökt i sin studie *Den orfiska reträtten*.<sup>36</sup> Men inte hos någon samtida svensk författare finner vi samma närmast monomana upprepning av fallet som hos Dagerman, och inte hos någon annan den så gott som totala avsaknaden av en descensionen balanserande elevation.

De återkommande mönster i Dagermans författarskap som här har uppmärksammat uppträder inte bara vart och ett för sig; de är ofta oupplösligt förenade. Exempelvis äger fallet inte sällan rum inom ramen för medvetandets materialisering till ett hus med flera våningar, och utgör samtidigt i egenskap av »syndafall» den katastrofala vändpunkten i konvergens-divergensförloppet; för den dagermanske mannen med jagklyvning som konsekvens. Det inre fallet genom ett medvetandets hus är en särskilt intressant figur, som hos Dagerman ofta illustrerar en rörelse genom psykets nivåer; en medvetandegörelse av något tidigare förträngt psykiskt element, som t.ex. ett traumatiskt barndomsminne. Under en period får denna psykiska medvetandegörelse en central ställning i Dagermans texter, men bara för att sedan fullständigt överges. I någon av novellerna i *Nattens lekar* avspeglar sig som vi ska se en mer eller mindre helhjärtad tilltro till den inre medvetandegörelseprocessens emancipatoriska kapacitet; i andra noveller framställs den tvärtom som ytterst destruktiv. I *De dömdas ö* finner vi en motsvarande ambivalens i framställningen av samma process. Å ena sidan framstår den oförmåga att medvetandegöra och konfrontera de traumatiska upplevelser som de genomgått i barn- domen som flera av de skeppsbrutna avslöjar både som moraliskt förkastlig och som förödande. Å andra sidan innehåller romanen många uttryck för tanken, att människan är bunden och fången i ett ödesbestämt förlopp.

I *Ormen* förkunnar Scriver medvetenhetens evangelium, men detta program befinner sig här huvudsakligen på en politisk och om man så vill på en existentiell nivå. I *De dömdas ö* har Lucas Egmonts utläggning av »medvetenhetens», »den rätta handlingens» och »riktningens» betydelse som Hans Sandberg har visat en tydlig politisk innebörd,<sup>37</sup> men den har också en direkt syftning på det psykiska emancipationsprojektet. I vissa av novellerna i *Nattens lekar* renodlas det sistnämnda perspektivet, men resultatet får en utpräglad ambivalent karaktär. I *Bränt barn* (1948) kan vi bevittna det psykoanalytiskt inspirerade emancipationsprojektets slutliga avveckling. Bengt talar sig visserligen varm för att »analysen, det vill säga medvetenheten, är en människas förnämsta vapen» mot »lidelserna inom sig själv».<sup>38</sup> Men hans deklaration dementeras skoningslöst av hans egen exemplariska demonstration av analysens otillräcklighet. Längre fram i romanen formulerar Bengt en fördjupad insikt i samma problem: »Känner man mycket djupt efter märker man att lodet aldrig når botten. Då blir man rädd för djupet inom sig. Men riktigt rädd blir man först när man förstår att ett annat namn för djup är tomhet.»<sup>39</sup> I *Bröllopsbesvär*, slutligen, är alla spår av det psykiska emancipationsprojektet bortsopade. Det är nästan kusligt att konstatera att karaktärerna i denna roman konsekvent är skildrade som om de över huvud taget inte ägde ett omedvetet.

\*

De uppenbara likheter mellan Ahlins och Dagermans noveller som Lagercrantz talar om är särskilt påtagliga i ett avseende. En viktig aspekt av novellerna i *Nattens lekar* är den att så många av dem är uppbyggda kring en allt förändrande krisupplevelse. I Ahlins noveller finner vi likaså mycket ofta dramatiska krisförlopp. I en recension av *Fångnas glädje* (1947) har Staffan Björck formulerat en tillspetsad karakteristik, som är lika tillämplig på *Inga ögon väntar mig*: »Inför boken i dess helhet har man känslan av att den är en sorts klinisk journal över psykiska kriser.» Men Björck gör också en annan iakttagelse, som är av stor betydelse för varje jämförelse mellan Ahlins och Dagermans novellistik: »Vad det gällt för Ahlin och som han också realiserat är att gestalta situationer, där själva grundlinjen i en människas livsmönster blottas, och inte bara för läsaren utan för henne själv.»<sup>40</sup> Som Carin Röjdalen har påpekat i sin nyligen utgivna avhandling om Ahlins 40-talsnovellistik närmar sig Björck här en särskilt inom anglosaxisk novellteori vanlig definition av novellgenren med betoning av »koncentration, intensitet och epifani». Med epifani avses här med utgångspunkt bl.a. i Joyces resonemang om »epiphany» och »sudden spiritual manifestation» dramatiska ögonblick av insikt och klarsyn.<sup>41</sup>

Dessa intensiva ögonblick av epifanisk karaktär sammanfaller inte bara i Ahlins noveller, utan även i hans romaner ofta med de »karbunkelbilder», som enligt Gunnar D. Hansson »allegoriskt aktualiserar Kristus som *figura* för den utsatta eller förnedrade människan».<sup>42</sup> Röjdalen reserverar till skillnad från Hansson

beteckningen karbunkel för de textställen där det kristna sammanhanget tydligt framgår, och använder »förklaringsögonblick» som övergripande term för de »koncentrerade dramatiska scener som kulminerar i plötsliga ögonblick då allt ställs i ett förklarande ljus».43 Det ahllinska »förklaringsögonblicket» har av allt att döma sitt ursprung i en personlig upplevelse som utförligast kommenteras i essän »In på benet» från 1970;44 av större intresse i detta sammanhang är dess utformning och funktion i den första novellsamlingen: *Inga ögon väntar mig* (1944).

Det mest uppmärksammade av förklaringsögonblicken i *Inga ögon väntar mig* är utan tvivel det som möter oss redan i inledningsnovellen »Kommer hem och är snäll», den novell som Lagercrantz med hänvisning till skildringen av det berusade medvetandets verklighetsuppfattning kopplade till Dagermans »Var är min islandströja?». Här ska vi istället inrikta oss på kvinnan i novellen, som står och skalar potatis när mannen mycket för sent och höggradigt berusad till sist kommer hem »och är snäll», d.v.s. vill köpa sig fri från ansvar med en påse frukt. Den krisupplevelse och det åtföljande förklaringsögonblick som kvinnan så småningom upplever ska här användas som exempel på Ahlins epifaniteknik och som utgångspunkt för en diskussion av dess förvandlingar i Dagermans noveller, och måste därför ges en någorlunda utförlig presentation.

Tyra Hellgren står alltså och skalar potatis när hennes man Sören kommer hem. Avståndet mellan makarna är stort, och det växer under det samtal som nu utspelas alltmer i en stämning av ömsesidig förtvivlan. Sören upplever allt starkare sitt eget mänskliga misslyckande, sitt »bottenrekord i uselhet», men är oförmögen att från denna position närma sig sin hustru, och är på väg att gå ut igen. Tyra anklagar samtidigt sig själv för förhållandet mellan dem och sluter sig i tystnad, när plötsligt något oväntat inträffar:

Hon stirrade ner i handfatet på de smala, smutsgråa, slingrande skalén. Hon fick plötsligt för sig att det var en hjärna, en människohjärna, eller kanske Guds hjärna, eller kanske tillvarons hjärna, som låg utstjälpt i handfatet i hennes knä.

Hennes förtvivlan slöt sig och blev på något sätt definitiv. Den fick en utompersonlig räckvidd. Den omfattade hela verkligheten. Ingenting kunde rädda sig över på en soligare sida. Det mest fundamentala var anfrätt. Allting var förtvivlan värt.

Den smärta som grep henne var nästan bedövande. Den svepte in henne i en svart sky. Hon skulle ha förintats om det fortgått, tänkte hon sen. Hon skulle inte ha kunnat existera i dess fasansfulla krets. Långt, långt borta hörde hon Sörens hänfulla avskedsstepp. Den dog meråmer bort och nådde nästan ytan av ljudlöshet.

Då rusade hon plötsligt upp och sprang in i rummet och kastade sig mot honom.<sup>45</sup>

I Tyras upplevelse av potatisskalén som »Guds hjärna» stegras hennes ångest till en outhärdlig nivå, och driver henne till sist att bryta de vanliga mönstren mellan makarna genom att kasta sig fram mot mannen. Hon bekänner öppet sin rädsla, men också sin kärlek till honom. En »iskall påle» av skam slås först igenom Sören inför detta förbehållslösa närmande, men Tyra drar honom till schäslongen, där de lägger sig intill varandra »alldeles stumma timme efter timme»:

Värken i deras själar lossnade. Han visste att han inte blivit annorlunda. Hon visste att hon inte blivit annorlunda. Båda visste att vad som hänt i kväll skulle upprepas, kanske nästa lördag, kanske någon annan dag. Men denna vetskap var inte längre ett hinder mellan dem. Den kom dem tvärtom att smaka varandra djupare och helare.<sup>46</sup>

Tyras upplevelse över potatisskalen kan beskrivas som en plötslig och intensiv insikt i den egna existensens smärtsamma villkor, men smärtan är inte statisk, utan utlöser den handling, som oväntat bryter det stereotypa och känslöförstelnande mönster som etablerats mellan makarna. Novellens avslutande rader är inte entydiga. »Värken i deras själar» har lossnat, men samtidigt inskräper Ahlin – trogen sin grunduppfattning om accepterandet av den mänskliga existensens villkor som förutsättning för verkligt möte och verkligt liv – mycket tydligt att de yttre villkoren för deras relation inte har förändrats. Helt konsekvent understryker han till sist att det just är insikten om detta förhållande som får dem att »smaka varandra djupare och helare».

Carin Röjdalen läser slutraderna som ett »tillsynes tröstlös[t] framtidsperspektiv», som hon visserligen menar lindras vid en jämförelse med slutet av novellen »Gåva gömd i ynkedom» i samma samling.<sup>47</sup> Jag anser för min del att »Kommer hem och är snäll» även betraktad fristående utmynnar i ett allt annat än tröstlöst framtidsperspektiv. Novellen illustrerar med närmast exemplarisk tydlighet Ahlins avståndstagande från »uppskrivning», förslavande hierarkier och korrumpierande yttre värderingsinstrument. Några år senare möter vi hos Ahlin i essän »Den ringastes like» ett resonemang som ger en träffande karakteristik av novellens slutscen: »Därför att jag hyser en outrotlig misstanke att våra villkor inte kan förändras i grunden av oss, tvivlar jag inte på att de kan förändras till det bättre. Men därifrån och till någon sorts frälsning från missförhållandet som bestämmer oss är steget långt.» Anblicken av »Guds hjärna» i potatisskalen framstår i detta ljus också tydligare som en »karbunkelbild»; Tyra avstår från att försöka lyfta upp Sören »i sin härlighet», men får drag av Kristusfigura när hon istället likt skaparen »stiger ner och gör sig till den ringastes like».<sup>48</sup>

Den omvälvande upplevelse som skildras i slutet av »Kommer hem och är snäll» anknyter således till de ahlinska karbunkelbilder som Gunnar D. Hansson placerar in i den gamla »Kristus-i-natten»-traditionen. Vi kan samtidigt konstatera att »Kommer hem och är snäll» överensstämmer med Hanssons bild av novellerna som de Ahlintexter där vi tydligast kan urskilja karbunkelmotivets sammansmältning med »låga» och naturalistiska inslag – bilden av potatisskalen som Guds hjärna erbjuder här ett mycket bra exempel.<sup>49</sup>

Lagercrantz jämför som vi har sett »Kommer hem och är snäll» med Dagermans »Var är min islandströja?». I det perspektiv som här har anlagts faller det sig naturligare att belysa den trots många yttre likheter avgrundsdjupa skillnaden mellan de två författarskapen genom en jämförelse med titelnovellen i Dagermans *Nattens lekar*. »Nattens lekar» ligger mycket nära Ahlins novell i stil,

stämmningsläge, miljöskildring och psykologiska utgångspunkter, men novellernas upplösning är varandra olika som dag och natt. I bägge novellerna kommer en berusad man hem mycket för sent till en förtvivlad hustru. Ahlin visar som vi har sett hur gemenskapens under är möjligt även i förnedringens mörker, och ger härmed prov på det mönster av död och återfödelse som Hans-Göran Ekman har beskrivit som »författarskapets grundstruktur».<sup>50</sup> Dagerman ger oss däremot ett exempel på en »död» utan någon återfödelse i sin fullständigt illusionslösa bild av total mänsklig misär. Han låter först sonen Åke lyssna till »plaskandet mot golvet» när fadern besöker toaletten, och därefter till moderns skri av raseri och förtvivlan. Slutligen hör pojken ett knakande och ett mumlande från föräldrarnas säng och »han vet inte riktigt vad det betyder» utom att »ängesten har vikit för den här natten».<sup>51</sup> Fortsättningen av novellen visar med all önskvärd tydlighet att föräldrarnas nattliga förening inte har något som helst att göra med det under som låter makarna i »Kommer hem och är snäll» »smaka varandra djupare och helare». Den avgörande skillnaden mellan de två novellerna kan givetvis förklaras som skillnaden mellan en troende och en icke-troende författare, men den förefaller också att till stor del kunna hänföras till de väsensskilda förhållningssätten till sexualiteten.

Ännu intressantare blir jämförelserna mellan Ahlins och Dagermans novellteknik när vi närmar oss de Dagermannoveller som innehåller motsvarigheter till det ahlinska förklaringsögonblicket. Jag kommer här att ta upp tre sådana noveller: i kronologisk ordning »Den hängdes träd», »De röda vagnarna» och »Den främmande mannen».

\*

»Den hängdes träd» är av allt att döma den äldsta av novellerna i *Nattens lekar*. Den publicerades redan i december 1945 i tidskriften *V7*.<sup>52</sup> Novellen skildrar ett vintrigt svartsjukedrama, där Karl och Mona får besök i sin sportstuga av Karls gamle skolkamrat Edgar. Den manliga rollfördelningen är åtminstone till en början helt i överensstämmelse med den polarisering som Kirsten Hansen och Susanne Dahl har uppmärksammat i novellerna. Edgar är den självsäkre och okänslige, Karl den känslige och osäkre. Utifrån den dagermanska textvärldens dystra förutsättningar är det givetvis föga överraskande att Mona visar ett betydligt större intresse för besökaren än för den egne mannen. Men det bör påpekas att »Den hängdes träd» är ovanlig redan såtillvida att den »svage» mannen faktiskt har en relation till en kvinna.

Allt hetare av svartsjuka iakttar Karl Monas och Edgars tydliga intresse för varandra, och hans tillstånd blir akut när de två försvinner under en skidtur. Karl söker länge efter dem, men finner till slut i stället ett sällskap som bär på en man som hängt sig i skogen. Karl upptäcker nu att några spår i snön som han tidigare inte lagt märke till visar vägen till den hängde. Han intalar sig att han här funnit förklaringen till Monas och Edgars försvinnande: det var förstas de som hittade

den döde! Vid hemkomsten visar det sig dessvärre att de två är helt ovetande om självmördaren i skogen, och när han undersöker sängen finner han att filtarna är »så misstänkt välsträckta och kuddarna så tillrättlagda som han väntat». <sup>53</sup> I beskrivningen av Karls sökande inskräper Dagerman flera gånger det fåfänga i aktiviteten: Karl återvänder till utgångspunkten efter ha rört sig i »en väldig cirkel», han passerar »det tomma krönet» och är »oviss om riktningen». <sup>54</sup> Formuleringarna är tidstypiska i sitt mycket 40-talistiska inskräpande av riktningarnas och väderstreckens relativitet. Men de anknyter också till Dagermans insisterande i *De dömdas ö* på en avgörande distinktion mellan den som likt Lucas Egmont är medveten om »riktningens» betydelse och den som likt Draga på sin väg mot den oundvikliga döden är »osäker om riktningen». <sup>55</sup> För Karl antyds emellertid liksom för Lucas Egmont en väg ut ur den förlamande relativiteten. De *blåa* skogar och de *blåa* vakar som han passerar signalerar redan genom sin färg att de representerar en kunskap som kan inhämtas; en potentiell medvetandegörelse. Som Kirsten Hansen har påpekat använder Dagerman i *Nattens lekar* ofta den röda färgen i samband med driftsytringar av olika slag, medan färgen blå ofta representerar kunskap. <sup>56</sup> Samma teknik använder sig Dagerman av i beskrivningen av Karls möte med männen som bär på »den hängde». »Ur den *blåa* skymningen» framträder plötsligt en grupp av män som bär på den döde. När Karl efter detta möte på nytt börjar klättra uppför sluttningen upplever han att marken och landskapet har förändrats:

Vad hade skett? Fanns spåren där förut? Plötsligt gled skidan trögt. Den hade fastnat på den infrusna granriskvisten. Han böjde sej ner och slet i den men den hängde envist kvar. Då märkte han med en stöt av fasa hur de *blåa* spåren plötsligt upphörde och tvärt tog av till vänster just där. Granriset var en vägvisare till den hängde.

Han slungade sej av vägen, in i skogen, men vad hjälpte det när de *blåa*, mjukt skimrande fotspåren ändå förföljde honom. De var som djupa brunnar som skulle dra honom ner om han stötte staven i dem. Hela världen blev plötsligt full av lysande bottenlösa fotspår, som kringvärvde honom, hotade honom, slet hans vilja i stycken. <sup>57</sup>

Karl är nu medveten om granrisets roll som vägvisare och känner begäret att följa den anvisade riktningen. Intressant nog beskrivs de *blåa* fotspåren som *brunnar*, som hotar att dra ner honom. Med tanke på Dagermans ofta använda teknik att låta fallet genom det vertikala schaktet bli en materialisering av den inre medvetandegörelseprocessen är det redan vid denna punkt klart att den väg Karl lockas av men ännu kämpar emot leder inåt och neråt; mot det egna psykets djup. Men interaktionen mellan medvetet och omedvetet är inte den enda drivkraften i detta dramatiska förlopp, vilket tydligt framgår av novellens avslutning.

På natten, när Edgar har rest, har Karl en intensiv ångestupplevelse. Nerstörtandet i skidbacken på dagen återupplevs nu med en dramatiskt stegrad intensitet som ett inre fall, och utmynnar i en med nöd och näppe tillbakaträngd impuls att döda Mona. Karl ger sig i stället ut på en ny skidtur, och den här

gången följer han verkligen det spår som han på dagen inte vågade utforska. Det är »fasansfullt» att följa spåren, heter det, »men han tvangs till det för att kunna leva». Framme vid »den hängdes träd» utspelas så det dramatiska inre förlopp som motiverar en jämförelse med Ahlins epifaniteknik. Karl faller på knä framför trädet och har först en ohygglig ångestupplevelse där »alla de hängdas träd» balanserar på varandra på hans hjässa och når »ända in i himlen». Efter hand lyfts emellertid granarna av honom, och fasan förbyts i »en oändlig vision av skräcklöshet, av befrielse»:

Det tryckande valvet ovanför honom slogs ut, valv efter valv slogs ut och jublet växte i honom, sprängande. Den hårda knuten ångest löstes upp, fasan förvisades. Å nu visste han hur hinnor av is skall smältas, hur själva smärtan kan förlösa en värme.

Å att söka sitt träd. Att våga söka sitt träd. Att finna den hängdes träd, trädet i ångestens skog som ensamt utstrålar ångest. Hur vänliga blir inte sedan alla skogar.<sup>58</sup>

Som vi har sett visar en hel rad av markörer som ligger utslängda längs vägen som »meningslösa» granruskor att förloppet ska läsas som en psykisk medvetandegörelseprocess. Med tanke på detta är det inte orimligt att uppfatta den hängdes träd som en symbol för de element som förträngts till det omedvetna. Kirsten Hansen närmar sig en sådan tolkning av novellen när hon beskriver förloppet som »en slags psykoanalys», men hon finner också en »divergens mellan den existentiella lösningen och det underliggande bildspråket»: »Novellen ger ingen lösning på spaltningen Edgar/Karl», menar Hansen: »I enlighet med novellens postulat om en befrielse borde det väl ske en slags 'återfödelse' av personen, men här är det snarare tal om ett återvändande till livmodern.»<sup>59</sup> Jag menar tvärtom att novellen formulerar ett i författarskapet unikt övervinnande av det klivna manliga jagets problem. Talet om ett »återvändande till livmodern» är med avseende på denna novell gripet ur luften. Hansen gör här misstaget att lösa problemet med denna novells bristande överensstämmelse med andra Dagermantexter genom att helt enkelt till texten importera vad som nyss inte fanns där: de olösliga konflikter och de regressiva tendenser som vi är vana vid att finna i författarskapet.

Karls upplevelse av befrielse är av helt genomgripande karaktär. Trots att kontexten åtminstone vid första påseende inte tycks ge några signaler i denna riktning har förloppet i själva verket mycket gemensamt med den struktur av död och pånyttfödelse som är så karakteristisk för Lars Ahlins författarskap. Allt tyder i själva verket på att den för att äga rum i en Dagermantext uppseendeväckande positiva förvandlingsprocessen i »Den hängdes träd» är resultatet av en attraktion utgående ifrån Ahlins novellteknik i *Inga ögon väntar mig*. Dagerman har visserligen både privat och i sina texter visat prov på eufori i dödens närhet,<sup>60</sup> vilket emellertid inte i sig är tillräckligt som förklaring till det så starkt avvikande och strängt epifaniskt strukturerade utvecklingsförloppet i novellen. Redan i mönstret av en intensiv ångestkänsla som plötsligt förvandlas till en genomgripande upplevelse av befrielse överensstämmer Karls upplevelse med Tyras i »Kommer hem och är snäll». En annan likhet mellan de två texterna är den att en ledmotivisk fras



med smärre variationer upprepas: hos Ahlin »Man kommer hem och är snäll»; hos Dagerman »Men du borde inte ha skrattat».

Att »Den hängdes träd» utmynnar i ett »förklaringsögonblick» är ställt utom allt tvivel. Det finns också mycket som tyder på att framställningen av Karls upplevelse framför den hängdes träd kan betraktas som en karbunkelbild i den snävare betydelse som Rördalen tillmäter begreppet; d.v.s. med explicit anknytning till den kristna traditionen. Kristus som Smärtornas man är således en bakomliggande matris i dramat i det vintriga svenska landskapet. Det uppseendeväckande bildspråket i novellens inledning där det heter att »[s]luttningens snö var [just blodig]» och där frågan ställs: »Hade himlens stora talgoxe förblött över världen?»<sup>61</sup> kan uttryckt med Riffaterres terminologi beskrivas som överdeterminerade; bilderna är genererade inte bara av en associationsräcka utgående ifrån vinterlandskap och solnedgång, utan också av en annan kedja utgående ifrån Kristi lidandeshistoria.<sup>62</sup> I novellens slut blir detta strukturerande mönster betydligt mindre beslöjat när Karl faller på knä under den hängdes träd. När Karl här upplever tyngden av »alla de hängdas träd på sin hjässa» pekar det blod som droppar ur trädens »sår» cirkelkompositionellt tillbaka mot den blödande »talgoxen» i novellens inledning.<sup>63</sup> Däremellan gör sig matrisen gällande bl.a. i orden »gissla» och »gissel»,<sup>64</sup> i bilden av hur Karl »[s]om frestaren» för de andra två upp på ett berg,<sup>65</sup> och inte minst i den omständigheten att trädet som den döde nyss tagits ner från spelar samma roll för Karl som korset för den kristne. Självmördarens gärning framställs i novellens slut till och med som ett ställföreträdande lidande jämförbart med den bibliska förlagans.<sup>66</sup>

»Den hängdes träd» är en tidig Dagermannovell. Det i författarskapet unika positiva »förklaringsögonblicket» i slutet av novellen kan som vi har sett betraktas som en tidig entusiastisk programförklaring med avseende på Dagermans stora intresse för det omedvetnas betydelse. Men det är inte från den psykoanalytiska litteraturen som han har hämtat det konkreta mönstret för förvandlingsprocessen. Det som gör »Den hängdes träd» till en så svårhanterlig text är just dess inlemmande av den ahlinska epifanitekniken; ett inlemmande som här ännu inte innebär någon transformation av det främmande mönstret. Novellens slut blir begripligt först när vi läser det som fullständig parallell till Tyras upplevelse i »Kommer hem och är snäll». Den förvandling som Karl genomgår bör precis som Tyras i Ahlins novell ses som ett befriande accepterande av »våra villkor»; inte som »någon sorts frälsning från missförhållandet som bestämmer oss». Det är knappast överraskande att Dagerman i fortsättningen överger denna direkta tillämpning av det ahlinska förklaringsögonblicket. Det är en sak att acceptera sina villkor i ett ahlinskt universum, en helt annan sak att acceptera dem i en dagermansk textvärld där sexualskräck och ångest utgör några av de bestämmande elementen. I denna riktning pekar också den allt annat än oskyldiga omständigheten att Karl till skillnad från Tyra i Ahlins novell är *ensam* i det befriande förklaringsögonblicket. Desto intressantare är det att se hur den ahlinska matrisen i fortsättningen transformeras och negeras hos Dagerman.

»De röda vagnarna» publicerades i *BLM:s* oktobernummer 1946. Novellen, som har flera beröringspunkter med en grupp noveller i *Nattens lekar*, ingick ursprungligen i planen för novellsamlingen.<sup>67</sup> I »De röda vagnarna» skildras liksom i »Den hängdes träd» och Ahlins »Kommer hem och är snäll» en krissituation, som på ett avgörande sätt förändrar huvudpersonens tillvaro. Men denna förvandling är i »De röda vagnarna» inte längre av positiv karaktär, utan utgångspunkten för en dramatisk sammanbrotsprocess.

Helge Samson är en stillsam och mycket ensam man. Han störs i sin lugna och monotona tillvaro av ett långsamt förbipasserande godståg, som väcker honom om nätterna och gradvis antar en alltmer ominös karaktär. Det katastrofala förvandlingsögonblicket inträffar emellertid först när han en natt betraktar tåget genom en lånad kikare. Han upptäcker nu på godsvagnarnas sidor röda streck och cirklar, som först liksom granruskan i snön i »Den hängdes träd» avfärdas som ointressanta: »Meningslöst, skenbart alldeles meningslöst [...]». Men plötsligt blir de »skenbart» meningslösa tecknen begripliga. Han ser »med glasklar skärpa det ondas dimension uppenbaras för sej». Godstågets trivialt transporttekniska uppgift framstår nu för Samson bara som »en port in till en annan»: »att representera det onda, att terrorisera, skrämna, oroa, påverka planerade handlingar i lömska riktningar, störa ordnade förlopp, bringa ädla avsikter om intet». Insikten i tågets fasansfulla hemlighet utlöser den för Dagermans författarskap så karakteristiska fallreaktionen, som här liksom på flera andra håll smälter samman med medvetandets materialisering i husets former till en process med uppenbar psykoanalytisk färgning när Helge Samson »motståndslöst tyckte sej sjunka genom husets alla trossbottnar».<sup>68</sup>

Dagerman tar här på nytt upp problemet med det omedvetnas betydelse. Helge Samsons hemska upplevelse skulle också kunna förstås som en symbolisk framställning av den dramatiska åtskillnaden mellan medvetet och omedvetet i det moderna och starkt intellektuellt och rationellt orienterade samhället. När han så starkt upplever de nyss meningslösa tecknens egentliga betydelse gläntar Samson, betraktad i ett sådant perspektiv, i själva verket på dörren till ett arkaiskt kaos i psykets djup, som hotar att »störa ordnade förlopp» och »bringa ädla avsikter om intet».

Samsons försök att undkomma den ohyggliga upptäckten ansluter sig likaså till ett psykoanalytiskt mönster. Men hans regressiva flykt till tyglagret där han arbetar, där han bygger sig ett »rede» av sidenbalar och vill »låta sej ljuvligt kvävas under störtande tygbalar», misslyckas.<sup>69</sup> Han beger sig istället ner till bangården, och upplever plötsligt mycket starkt hur ensam han är om sin insikt i »det ondas dimension». Hans sista hopp står nu till ett försök att »genomskära ögonhinnorna på de oberörbara» med ett eget meddelande. På en av vagnarna målar han »ett mörkt rött kors», vars »långa armar tycks honom bläckfisklikt omfamna världen». Han vill med denna bild visa sina medmänniskor »en jättes tecken, som skall

slunga deras blinda själar ner i den seende skräckens lava». Resultatet blir dessvärre endast en »slö förvåning» hos de järnvägsarbetare som passerar förbi. Helge Samson krossas under nattexpressen med en sista tanke malande i huvudet: att han är så ohyggligt ensam att han inte ens kan »smitta ner de 'friska' [...] med sin 'sjukdom'».70

»De röda vagnarna» kan läsas som en betydligt mer pessimistisk framställning av samma psykoanalytiskt färgade medvetandegörelseförlopp som vi mötte redan i »Den hängdes träd». Novellen låter sig också tolkas som en metatext; som en allegorisk framställning av den dubbelt plågsamma författarrollen. Å ena sidan det smärtsamma nedstigandet i det egna psykets och minnets djup; å andra sidan de oerhörda svårigheterna i att kommunicera de vunna insikterna till medmänniskor och läsare. När Helge Samson lämnar perrongen och trotsande anslaget »Förbjuden väg» springer ut över bangården för att måla sitt betydelsedigra bläckfiskors möts han likt en provokativ 40-talsmodernist med emancipatoriskt budskap bara av »en slö förvåning».71 Men ännu en viktig betydelsenivå återstår att kommentera. Den i flera avseenden dunkla novelltexten blir således genast mindre problematisk om den uppfattas som en ironisk negering av den kristet förankrade epifaniteknik som Dagerman mött hos Ahlin. Jag har redan i förbigående nämnt Harold Blooms teorier om »the anxiety of influence» som utgångspunkt för litterärt skapande. Blooms modell har åtskilliga tankeväckande inslag, men det är inte bara vad Ulf Olsson har beskrivit som Blooms »ibland koketta cynism»,72 utan också de överdrivna anspråken på allmängiltighet som får mig att avstå från att försöka applicera Blooms scheman på relationen Dagerman-Ahlin. Jag nöjer mig med att konstatera att »De röda vagnarna» med bloomsk terminologi till skillnad från »Den hängdes träd» kan ses som en »stark» felläsning av föregångaren Ahlin. Bläckfiskkorset blir nämligen endast begripligt om det uppfattas som en perverterad karbunkelbild; som ett tecken inte på Guds närvaro, utan på hans definitiva frånvaro – en frånvaro där signalerna från ett gåtfullt omedvetet ekar allt hotfullare. Kristussymbolen, fisken, perverteras till bläckfiskens form – helt i överensstämmelse med Dagermans förkärlek för att använda djurbilder för att gestalta drifter och skrämmande känslotillstånd som ångest, skräck eller fruktan.73

Bilden är inte unik i författarskapet. I den scen i *De dömdas ö* där Draga inför församlingen anklagar prästens son för att ha försökt våldta henne beskrivs hennes därpå följande kapitulation inför den förlamande ångesten också med hjälp av bläckfiskbilden: »jag dök med öppna ögon rätt ner i bläckfisken [...]».74 Den kristna kontext som i novellen konnoteras genom korset och perverteringen av den ahlinska epifanitekniken möter vi alltså också i bilden av »bläckfisken» i *De dömdas ö*. Händelsen äger rum i »gudstjänsttältet» under pågående andakt, och bakgrunden är en plötslig manifestation av sexualitet hos prästens son. Också i »De röda vagnarna» möter vi många antydningar om att den alltför länge förnekade egna sexualiteten spelar en avgörande roll i Helge Samsons sammanbrotsprocess. Detta anar vi redan vid bilden i novellens inledning av hur Samson ser hur »de glittrande rena isstyckena» på spåret »sögs in i de orena munnarna» (d.v.s.

smutsiga pölar av smältsnö, sot och olja).<sup>75</sup> Det har sedan på många sätt gjorts tydligt när vi i novellens avslutning möter beskrivningen av hur en tjock äldre herre skrattande slår sin käpp i vagnssidan och träffar ett av de hotfulla tecknen: »slagen träffa[r] inom en brutalt formad, ond triangel». Händelsen får Samson att grubbla över motsättningen mellan »de bastanta» som »bultar med sina käppar i väggarna» och »de käpplösa, de tunnhudade, de smalaxlade ensamma tumbitarna».<sup>76</sup> Mycket tyder på att Samsons aldrig klart utsagda tolkning av den »onda» triangeln är besläktad med skolpojkers lika traditionella som valhända graffiti, där triangeln utgör det första och viktigaste elementet i avbildandet av den nakna kvinnokroppen. Samsons kontrastering av käppbärare mot käpplösa ställer oss således ännu en gång inför den dagermanska textvärldens polarisering mellan starka och svaga män, där den problematiska sexualiteten är den viktigaste faktorn.<sup>77</sup>

\*

Den tredje och sista Dagermannovell som här ska kommenteras, »Den främmande mannen», ingår liksom »Den hängdes träd» i *Nattens lekar*, men skrevs betydligt senare. Laurie Thompson drar efter en genomgång av ännu existerande utkast och innehållsförteckningar till novellsamlingen slutsatsen att »Den främmande mannen» hör till de sist skrivna novellerna i samlingen; tillkomna i juni eller juli 1947.<sup>78</sup> I »Den främmande mannen» är utgångspunkten för »förklaringsögonblicket» liksom i »Den hängdes träd» och Ahlins »Kommer hem och är snäll» relationen mellan två makar. Liksom i »Den hängdes träd» och »De röda vagnarna» står en tolkningsprocess i centrum; den här gången är det till synes oskyldiga fotografier som skapar problem.

Det yttre förloppet i novellen är inte svårt att sammanfatta: Mannen och kvinnan sitter och ser på gamla fotografier; han kan till skillnad från henne inte erinra sig någon av de situationer som avfotograferats. På ett av korten känner han inte ens igen en person som enligt kvinnan är han själv. Hon går och lägger sig, han går ner i källaren för att säga ved, kommer så småningom också till sovrummet, men vänder om och går upp på övervåningen. När han till sist kommer nerför trappan upplever kvinnan hans ljud och rörelser som främmande och hotfulla. När han har somnat vänder hon sig mot honom, skräms av den grova och främmande konturen av hans kropp, och krossar hans huvud med en hammare som han själv tagit med sig ner från övervåningen.

De inre processer som motiverar detta dramatiska händelseförloppet är så gott som helt förborgade för läsaren. En av de få inblickarna i mannens uppfattning av situationen får vi strax efter kulminationen av hans olustkänslor vid betraktandet av det sista fotografiet, där han inte kände igen *sig själv*: »att inte ens känna igen sig själv, det är så ödesdigert att varje spegel blir en förrädare. Vem vet på förhand vilket ansikte den skall spegla?» Det »förfärande ljud» som hustrun lite senare hör komma från badrummet avslöjar att mannen har konfronterats med sin egen spegelbild, och krossat spegeln.<sup>79</sup> Ett textställe som kan kasta ljus över

förloppet finner vi i *Ormen*, där Joker efter sin misslyckade kärleksförklaring plötsligt möter sin spegelbild och fylls av äckel och hat inför »denna ömkliga skugga, denna trasa som stod där mitt emot honom»: »Och för att befria sej från den stötte han in sin näve i den tills den dog.»<sup>80</sup> För Joker är detta givetvis endast ett illusoriskt självmord, vars effekt avklingar i takt med hans fylla. För »den främmande mannen» är spegelmordet däremot utgångspunkten för den dramatiska personlighetsförändring som verkligen leder till hans död.

I »De röda vagnarna» utlöstes den destruktiva processen av huvudpersonens plötsliga insikt i det dittills fördolda. I »Den främmande mannen» är förloppet svårare att överblicka. I Kirsten Hansens tolkning utlöses krisen av att mannens »förträngda djuriska sida» gör sig påmind, varpå de roller han har tagit på sig i äktenskap, arbete och umgängesliv plötsligt »faller av honom». Mordet kan enligt Hansen ses både som ett mord på de sidor av mannen som kvinnan har förträngt och på en sida av henne själv som väckts till liv genom mannens förändring.<sup>81</sup> Det är alltså återigen den förnekade eller förträngda sexualiteten som ligger bakom förvandlingsprocessen. Hansens kommentar är rimlig, men den ger oss ingen förklaring till *varför* de förträngda elementen så plötsligt gör sig påmind. Ska vi tolka de fotografier som vart och ett avbildar »den bortglömda händelse som inte finns längre och som bara har funnits en liten stund för länge länge sen»<sup>82</sup> och som inger mannen en sådan ångest som symboliska motsvarigheter till de traumatiska barndomsupplevelser som de skeppsbrutna i *De dömdas ö* med varierande framgång försöker förtränga? I så fall framstår mannens oförmåga att minnas de avfotograferade situationerna som ett fåfängt förträngningsförsök, som kulminerar i krossandet av spegeln och därefter uppges. Nu antar ju mannen en mer utpräglat maskulin karaktär; den svage mannen förvandlas till »stark», vilket naturligtvis inte är någon lösning på den spaltade mannens problem.

Men förloppet kan också tolkas som en direkt negering av den ahlinska epifanimodellen. Här möter vi definitivt ingen förening eller gemenskap som gör mörkret uthärdligt, utan ett skräckfyllt främlingskap som driver kvinnan att döda den man som hon kanske tidigare var likgiltig för, men som efter »förklaringsögonblicket» har blivit henne vämjelig och förhatlig. Den katastrofala upplösningen av novellen förbådas redan i novellens inledning genom formuleringen att högen av fotografier på bordsskivan – en del med ryggen upp – ser ut »som om snö har fallit på mahognyskivan».<sup>83</sup> På många ställen i författarskapet ingår snön en intim förening med döden; antingen i dess bokstavliga form, eller i överförd betydelse som bild av känslornas förfrysning. De uppochnervända korten som ser ut som snö på bordet i »Den främmande mannen» anknyter närmast till jordfästningsscenen i *Bränt barn*, där Bengt efter att ha läst sin dikt till modern river sönder pappret i småbitar som »liknar ett snöfall när de sakta singlar ner över kistan».<sup>84</sup>

I »Den främmande mannen», som kan ses som ett exempel på det sista stadiet i Dagermans transformation av den ahlinska epifanimodellen, är all kommunikation omöjlig, och självinsikt och medvetandegörelse framstår som allt annat än

befriande. Kvar står krisförloppet och den dramatiska förvandlingen, men den enda form av befrielse som den möjliggör är den som hammaren erbjuder. Kanske kan »snön» på bordsskivan placeras in i samma metaperspektiv som öppnar sig bl.a. vid Bengts sönderrivna dikt i *Bränt barn*, Helge Samsons bläckfiskskors i »De röda vagnarna» och den vita klippan i *De dömdas ö*. Dagerman med sin socialterapeutiska drivkraft ville på sitt sätt verkligen vara en »identifierator» eller »förbedjare», men som Tom Karlsson har visat tvingades han ganska snart överge sitt litterära projekt.<sup>85</sup>

\*

Ahlins personligt utformade epifanimodell är som redan har framgått ingalunda den enda faktor som styr utformningen av de noveller som här har diskuterats, men den är en av de mera betydelsefulla. Det kan här finnas anledning att återknyta till den »skenbart» paradoxala kombination av receptivitet och självständighet som jag inledningsvis kommenterade. Jämförelsen mellan Ahlins och Dagermans noveller visar med all tydlighet att Harold Bloom har rätt när han hävdar att »poetic influence need not make poets less original; as often it makes them more original, though not therefore necessarily better».<sup>86</sup>

Dagermans spänningsfyllda relation till Ahlin har avsatt karakteristiska resultat i flera av hans texter, men den manifesterar sig också i obarmhärtigt naken form i de efterlämnade jämförande förteckningarna över den egna litterära produktionen och Lars Ahlins.<sup>87</sup> Om möjligt ännu mer talande är ett uttalande om Ahlin. Dagermans nattliga diskussioner med Ahlin fick en verkan som har beskrivits som »une catharsis spirituelle».<sup>88</sup> Inte desto mindre protesterade Dagerman i en diskussion om »fyrtitalism» mot att räknas in i samma generation som Ahlin med orden: »han [Ahlin] har redan hinna över ögonen».<sup>89</sup> Ivar Harrie förmedlar denna uppgift i oktober 1946, men ger ingen närmare information om när uttalandet ska ha fällt. Med tanke på vänskapen mellan Ahlin och Dagerman och att yttrandet är lösryckt ur sin kontext kan det inte heller uteslutas att det åtminstone på ytan har haft en skämtsam karaktär. Oavsett hur det förhåller sig med den saken talar allt för att vi här får en direkt inblick i den dramatiska process som från hösten 1945 till hösten 1946 förvandlar epifanin i »Den hängdes träd» till den perverterade karbunkelbild som i »De röda vagnarna» inte bara signalerar Guds död och övergivandet av det psykoanalytiskt inspirerade medvetandegörelseprogrammet, utan också början till slutet på ett litterärt projekt.

## Noter

- <sup>1</sup> Olof Lagercrantz, *Stig Dagerman*, Stockholm 1991 [1958], s. 113.
- <sup>2</sup> Jfr Georges Pérelleux, *Stig Dagerman et l'existentialisme*, Paris 1982 [Diss. Liège] och »Blicken och domaren. Alienationsfaktorer hos Dagerman och Sartre», *Tidskrift för litteraturvetenskap* 1990:3, s. 8 ff; Thure Stenström, *Existentialismen i Sverige. Mottagande och inflytande 1900–1950*, Stockholm 1984, s. 266 ff.
- <sup>3</sup> Staffan Björck, »Med Dagerman på landet», recension av *Bröllopsbesvär* i *Dagens Nyheter* 5/12 1949.
- <sup>4</sup> »H. S-m», »En sommarnatt», recension av *Bröllopsbesvär* i *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning* 6/12 1949.
- <sup>5</sup> Ivar Harrie, »Bröllop på landet», recension av *Bröllopsbesvär* i *Expressen* 5/12 1949.
- <sup>6</sup> Erwin Leiser, »Bröllop på de dömdas ö», recension av *Bröllopsbesvär* i *Arbetet* 13/12 1949.
- <sup>7</sup> Bengt Nirje, »Folkpjäs i helvetet», recension av *Bröllopsbesvär* i *Arbetaren* 7/12 1949.
- <sup>8</sup> Ivar Harrie, »Dödsdans m/46», recension av *De dömdas ö* i *Expressen* 12/10 1946.
- <sup>9</sup> »Vad har den klassiska litteraturen betytt för er?», *Dagens Nyheter* 6/9 1946. Dagermans svar är omtryckt i *Samlade skrifter*, red. Hans Sandberg, nr 11, *Essäer och andra texter*, Stockholm 1983, s. 239 f.
- <sup>10</sup> Erik Lindegren, »Den unga parnassen, 16. Stig Dagerman», *Stockholms-Tidningen* 23/4 1946.
- <sup>11</sup> Jfr Claes Ahlund, »Stig Dagerman som lyriker i 'Birgitta svit'», *Samlaren* 1996, s. 38 ff.
- <sup>12</sup> Gösta Werner, »Stig Dagerman och C.J.L. Almqvist. Dagerman som lyriker», i *I musernas sällskap. Konstarter och deras relationer. En vänbok till Ulla-Britta Lagerroth 19.10.1992*, Höganäs 1992, s. 655 ff.
- <sup>13</sup> Laurie Thompson, »Edith Södergran and Stig Dagerman», i *Two Women Writers from Finland: Edith Södergran (1892–1923) and Hagar Olsson (1893–1978). Papers from the Symposium at Yale University, October 21–23, 1993*, red. George C. Schoolfield & Laurie Thompson, Edinburgh 1995, s. 121 ff.
- <sup>14</sup> Lagercrantz 1991 [1958], s. 149. Johan Cullberg företar i sin bok *Skaparkriser. Strindbergs inferno och Dagermans* (Stockholm 1992) en rad jämförelser mellan Strindberg och Dagerman med avseende på deras psykologiska konstitution och deras förhållande till det litterära skapandet. Cullberg finner att Scriveris deklaration i *Ormen*: »min fruktan är den största i världen» förmodligen är en travesti av Strindbergs »min eld är den största i Sverige» (s. 150), men utöver denna iakttagelse uppmärksammar han dessvärre inte alls Dagermans relation till den store föregångaren.
- <sup>15</sup> Lagercrantz 1991 [1958], s. 116 f.
- <sup>16</sup> »Sprinterlopp till parnassen» (Stig Dagerman intervjuas av Folke Himmelstrand), *Upsala* 29/3 1949; »En manuskriptside i kvarten Stig Dagermans fartrekord» (intervjuartikel av Urban Stenström, vars första hälft har rubriken »Nattforcering med radiomusik för Dagermans 'Bröllopsbesvär'»), *Svenska Dagbladet* 6/12 1949. Mytbildningen kring Dagerman och dess inverkan på forskningen om författarskapet diskuteras av Georges Pérelleux i *Stig Dagerman. Le mythe et l'œuvre*, Bruxelles 1993, s. 9 ff.
- <sup>17</sup> *Fallets lag och jagets stjärna. En studie i Stig Dagermans författarskap*, beräknas utkomma under hösten 1998.
- <sup>18</sup> Stig Dagerman, *Samlade skrifter*, 1, *Ormen*, Stockholm 1981, s. 205.
- <sup>19</sup> Stig Dagerman, *Samlade skrifter*, 2, *De dömdas ö*, Stockholm 1981, s. 262, 266.
- <sup>20</sup> Lars Ahlin, »Om ordkonstens kris», *40-tal* 1945:1, s. 1 ff (artikeln omtryckt i *Kritiskt 40-tal*, red. Karl Vennberg och Werner Aspenström, Stockholm 1948, s. 9 ff). Ahlin hade redan i slutet av 30-talet utformat sin förbönsetetik, vilket framgår av ett avsnitt av ett brev från 1939 som under rubriken »Ett brev» publicerades i *BLM* 1960:6, s. 476 f. Jfr Hans-Göran Ekman, *Humor, grotesk och pikaresk. Studier i Lars Ahlins realism*, Staffanstorp 1975 [Diss. Uppsala], s. 76 f.
- <sup>21</sup> Jfr Torborg Lundell, »Lars Ahlin's Concept of the Writer as Identifier and

Förbedjare», *Scandinavica* 1975:1, s. 27 f.

<sup>22</sup> Kerstin Laitinen, *Begärets irrvägar. Existentiell tematik i Stig Dagermans texter*, Umeå 1986 [Diss.], s. 269, not 35.

<sup>23</sup> Stig Dagerman, SS 2, s. 211, 266.

<sup>24</sup> Se t.ex. *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, London, Oxford & New York 1973.

<sup>25</sup> Laitinen 1986, s. 57.

<sup>26</sup> Martin Buber, *Jag och Du*, Stockholm 1963 [1923], s. 11 f.

<sup>27</sup> Susanne Dahl, »De fördömdas liv. Nattens lekar läst mot bakgrund av Søren Kierkegaards *Begrebet Angest*, i *Ångestens hemliga förgreningar. Stig Dagermans Nattens lekar*, Stockholm 1984, s. 116 f.

<sup>28</sup> Kirsten Hansen, »Politisk intention, existentiell livssyn och personligt konfliktstoff i *Nattens lekar*, i *Ångestens hemliga förgreningar* (1984), s. 68, 71.

<sup>29</sup> *Ibid.*, s. 72.

<sup>30</sup> Per Erik Ljung, »In i verkstaden», i *Ångestens hemliga förgreningar* (1984), s. 34.

<sup>31</sup> *Ibid.*, s. 35.

<sup>32</sup> T.S. Eliot, *Selected Poems*, London 1973 [1954], s. 33. Jfr Kjell Espmark, *Dialoger*, Stockholm 1985, s. 36.

<sup>33</sup> Stig Dagerman, SS 2, s. 67.

<sup>34</sup> Magnus Florin, »Han föll som ett äpple. Stig Dagerman och fallets dramatik», *BLM* 1983:6, s. 425 ff.

<sup>35</sup> Per Erik Ljung, »Politiskt engagemang och litterärt universum. Några synpunkter på Stig Dagermans poetik», *TFL* 1990:3, s. 36.

<sup>36</sup> Ingemar Algulin, *Den orfiska reträtten. Studier i svensk 40-talslyrik och dess litterära bakgrund*, Stockholm 1977.

<sup>37</sup> Jfr Hans Sandberg, *Den politiske Stig Dagerman. Tre studier*, Stockholm 1979, s. 61 ff.

<sup>38</sup> Stig Dagerman, *Samlade skrifter*, 5, *Bränt barn*, Stockholm 1982, s. 126.

<sup>39</sup> *Ibid.*, s. 207.

<sup>40</sup> Staffan Björck, »Ensamhetens sagor. Svensk novellistik» (recension bl.a. av *Fångnas glädje* och *Nattens lekar*), *Ord och Bild* 1948:6, s. 320.

<sup>41</sup> Carin Röjdalen, »Men jag ville hjälpa». *Studier i Lars Ahlins 1940-talsnovellistik*, Göteborg 1997 [Diss.], s. 46, 67.

<sup>42</sup> Gunnar D. Hansson, *Nådens oordning. Studier i Lars Ahlins roman *Fromma mord**, Stockholm 1988 [Diss. Göteborg], s. 323.

<sup>43</sup> Röjdalen 1997, s. 81, 78. Det förtjänar att påpekas att det i *Inga ögon väntar mig* också förekommer exempel på »förklaringsögonblick» som inte är ingångar till gemenskap och delaktighet, utan tvärtom markerar ett bestående av främlingskapet; jfr novellerna »Inga ögon väntar mig» och »Det underbara nattlinnet».

<sup>44</sup> Lars Ahlin, »In på benet», *BLM* 1970:1, s. 7 ff (omtryckt i *Estetiska essayer. Variationer och konsekvens*, Stockholm 1994, s. 183 ff). Jfr även Ekman 1975, s. 39 ff; Staffan Bergsten, »Lars Ahlins mystiska grundupplevelse», i *Från Snoilsky till Sonnevi. Litteraturvetenskapliga studier tillägnade Gunnar Brandell*, Stockholm 1976, s. 154 ff; Röjdalen 1997, s. 82 ff.

<sup>45</sup> Lars Ahlin, *Inga ögon väntar mig. Noveller*, Stockholm 1944, s. 14 f.

<sup>46</sup> *Ibid.*, s. 16.

<sup>47</sup> Röjdalen 1997, s. 104.

<sup>48</sup> Lars Ahlin, »Den ringastes like», i *Bekännare och förnekare. Åtta moderna diktare deklarerar sin inställning till kristendomen*, red. Allan Fagerström, Stockholm 1950, s. 37 f, 41. Jfr Nils Åke Sjöstedt, »Lars Ahlins Kommer hem och är snäll», i *Novellanalyser*, red. Vivi Edström och Per-Arne Henricson, Stockholm 1970, s. 122 ff.

<sup>49</sup> Hansson 1988, s. 323, 322.

<sup>50</sup> Ekman 1975, s. 48 f, 91. Jfr även Arne Melberg, *På väg från realismen. En studie i Lars Ahlins författarskap, dess sociala och litterära förutsättningar*, Stockholm 1973 [Diss.], s. 143 f.

<sup>51</sup> Stig Dagerman, *Samlade skrifter*, 4, *Nattens lekar*, Stockholm 1981, s. 11 f.

<sup>52</sup> Jfr Laurie Thompson, *Stig Dagerman*, Boston 1983, s. 57.



- <sup>53</sup> Stig Dagerman, SS 4, s. 102.  
<sup>54</sup> Ibid., s. 100, 99, 100.  
<sup>55</sup> Ibid., s. 265.  
<sup>56</sup> Hansen 1984, s. 80.  
<sup>57</sup> Stig Dagerman, SS 4, s. 100, 101 (mina kurs.).  
<sup>58</sup> Ibid., s. 104.  
<sup>59</sup> Hansen 1984, s. 81 f.  
<sup>60</sup> Jfr Lagercrantz 1991 [1958], s. 9 f, 187 f; Laitinen 1986, s. 171 ff; Cullberg 1992, s. 135 ff.  
<sup>61</sup> Stig Dagerman, SS 4, s. 96.  
<sup>62</sup> Jfr Michael Riffaterre, »Det referentiella felslutet», i *Modern litteraturteori*, red. Claes Entzenberg och Cecilia Hansson, del 2, 2. uppl., Lund 1993, s. 147 och *Semiotics of Poetry*, Bloomington & London 1978, s. 21 f.  
<sup>63</sup> I dikten »Julstjärnan» (1949) finner vi intressant nog en motsvarighet till mötet mellan »julträdet» och Kristi blödande sår, som här uttryckligen får representera en kristen tro som inte har något att erbjuda människorna. Diktens slut kan således läsas som en direkt negering av den ahlinskt präglade epifanin i »Den hängdes träd»: »Men ingen smärta skall helas / vid julträdet blödande rot. / Så ge oss ett människohjärta / att trycka vår längtan mot!» (Stig Dagerman, *Samlade skrifter*, 10, *Dikter, noveller, prosafragment*, Stockholm 1983, s. 58).  
<sup>64</sup> Stig Dagerman, SS 4, s. 96, 99. Jfr Matt. 27:26 och Mark. 15:15.  
<sup>65</sup> Stig Dagerman, SS 4, s. 98. Jfr Mark. 4:8 ff.  
<sup>66</sup> Denna mer eller mindre förtäckta Kristussymbolik är långtifrån unik i författarskapet. Se t.ex. Kai Henmark, »Gud och Stig Dagerman», *Vår lösen* september 1956, s. 221 ff och *En fågel av eld. Essäer om dikt och engagemang*, Stockholm 1962, s. 140; Lagercrantz 1991 [1958], s. 160 ff; Ola Loslökk, »Billedspråk og symbolikk i Dagermans roman 'De dömdas ö'», *Edda* 1970:5, s. 292.  
<sup>67</sup> Se Thompson 1983, s. 59. Enligt Annemarie Dagerman satte författaren själv värde på novellen, och avstod från att ta med den i samlingen bara därför att den nyligen publicerats i en så allmänt spridd publikation som *BLM* (Olof Lagercrantz, »Förord» till Stig Dagerman, *Vårt behov av tröst. Prosa och poesi*, red. Olof Lagercrantz, Stockholm 1955, s. 6).  
<sup>68</sup> Stig Dagerman, SS 10, s. 137 f.  
<sup>69</sup> Ibid., s. 142, 144.  
<sup>70</sup> Ibid., s. 136, 145 ff.  
<sup>71</sup> Ibid., s. 147.  
<sup>72</sup> Ulf Olsson, »Ibsen som Strindbergs livmoder. Några reflexioner kring förbindelsen mellan två författarskap», i *Ibsen-Strindberg. Seminar på Voksenåsen 15.-17. september 1995. Rapport*, Oslo u.å. [1997], s. 55.  
<sup>73</sup> Djurbildernas funktion som markörer av skräck- och ångesttillstånd hos Dagerman, särskilt i *De dömdas ö*, diskuteras av Agneta Pleijel i »Djuret och skräcken. En studie i Stig Dagermans författarskap», *Sammlaren* 1965, s. 96 ff.  
<sup>74</sup> Stig Dagerman, SS 2, s. 154.  
<sup>75</sup> Stig Dagerman, SS 10, s. 133.  
<sup>76</sup> Ibid., s. 145.  
<sup>77</sup> Den »onda» triangeln skulle i detta ljus möjligen också kunna ses som ännu en perverterad kristen symbol; som en sexualiserad treenighetens triangel med Guds öga i mitten. Jfr Kai Henmarks beskrivning av skuld känslan hos Dagerman som »en profan översättning av den kristnes syndamedvetande» (Henmark 1956, s. 225).  
<sup>78</sup> Thompson 1983, s. 58.  
<sup>79</sup> Stig Dagerman, SS 4, s. 135 f.  
<sup>80</sup> Stig Dagerman, SS 1, *Ormen*, Stockholm 1981, s. 175.  
<sup>81</sup> Hansen 1984, s. 73 f.  
<sup>82</sup> Stig Dagerman, SS 4, s. 127.  
<sup>83</sup> Ibid., s. 126.  
<sup>84</sup> Stig Dagerman, SS 5, s. 20.

<sup>85</sup> Se Tom Karlsson, *Vägvisare in i natten. Stig Dagermans litterära projekt*, Åbo 1994.

<sup>86</sup> Bloom 1973, s. 7.

<sup>87</sup> En av Dagermans förteckningar, där Dagermans egen och Ahlins produktion ställs upp årsvis intill varandra, återges av Karin Palmkvist i *Diktaren i verkligheten. Journalisten Stig Dagerman*, Stockholm 1989 [Diss. Lund], s. 200. En annan lista, inkluderande Dagermans egen samt Ahlins och Sivar Arnérs produktion, reproduceras av Cullberg 1992, s. 151. Dagermans uttalande i en intervju 1948: »Av unga svenska författare är jag speciellt intresserad av Arnér och Ahlin» framstår i detta ljus som ett ganska makabert *understatement* (*Expressen* 19/10 1948: »Svenska författare ger betyg åt sina egna och andras verk»).

<sup>88</sup> Georges Ueberschlag, *Stig Dagerman ou l'innocence préservée. Une biographie*, Nantes 1996, s. 107.

<sup>89</sup> Ivar Harrie, »Dödsdansen m/46», recension av *De dömdas ö* i *Expressen* 12/10 1946.

Johan Svedjedal

## Kritiska tankar

Om litteraturkritiken och det litterära systemet

Vilken betydelse har litteraturkritiken? I Birger Sjöbergs *Kvartetten, som sprängdes* (1924) finns en episod som ger en författares svar på frågan:

Den lille poeten hade en gång debuterat med en diktsamling, benämnd Silver-tystnad, och erhållit svala, men ändå tämligen vänliga omnämmanden på grund av de diskreta och anspråkslösa tonfallen i dikterna. Därefter hade han utsänt en ny diktsamling *Kyssar i mörkret*, som var fylld med svulstigheter av det sällsammaste och mest utmanande slag. Denna diktsamling hade blivit utskrattad av kritiken. Hämdgirig hade då poeten lyckats få ut ett nytt arbete, betitlat *Pang!*, vari han utmanade och sköt salvor mot de litterära granskarna. Denna diktsamling pulveriserades. Den lille skaldens sist utgivna verssamling hade han kallat *Kravaller*. I denna utmanades hela samhället, kritiken inbegripen, och världen sattes i brand.<sup>1</sup>

Birger Sjöberg visste mycket om vad jag vill kalla »litterär responsivitet», författares beredskap att ta intryck av omvärldens förväntningar och kommentarer.<sup>2</sup> Själv var han oerhört känslig för vad litteraturkritiker skrev om honom. Och den här episoden är något av en dröm – eller en mardröm – för litteraturkritikern. Tänk att bli tagen så på allvar att man ändrar inriktningen av ett helt författarskap, att man påverkar en författares hela livssyn!

Och visst finns det ett nära samband, en ömsesidighet mellan vad författare skriver och hur de tas emot av kritiken. Att studera litteraturkritik är inte bara att undersöka en del av mottagandet av litterära verk. Det är att komma in på frågor om betingelserna för hur litterära verk skrivs och förmedlas, alltså på det spel med förväntningar och fantasier som kallas litterär kultur.

Litteraturkritiken har sin självklara betydelse i den litterära institutionen. Litteraturkritikern skapar, tolkar och förmedlar normer, och normerna är en del av den litterära institutionen. Men vilka roller spelar litteraturkritiken mer bestämt för skönlitteraturen i det litterära systemet (i den materiella delen av den litterära institutionen)?<sup>3</sup> Vad gör man när man studerar litteraturkritik? Och vad gör man inte?

\*

Studier av hur tidningsrecensenter mottar en författares böcker brukar ofta rubriceras »receptionen». Det är naturligtvis fel. Att undersöka kritiken är inte att analysera receptionen, bara att ta upp en del av den. Litteraturkritik ger ingen skalnlig bild av mottagandet av en författares verk. På bredden tas en författare emot i en serie enskilda läsningar, i möten med böcker som förmedlas av bibliotek, bokhandel, antikvariat och andra instanser i det litterära systemet. Och bredvid litteraturkritikens delinstitution finns stipendiering, prisbelöningar och litteraturhistorieskrivning.

Att litteraturvetare så gärna ägnar sig åt studier av tidningsrecensioner tror jag beror på fyra faktorer. För det första att recensioner är skrivna verk, och litteraturvetare är tränade att analysera verk (men mindre gärna faktorer utanför dem). För det andra att recensioner i regel är en genre för litterära eliter (en grupp som litteraturforskare tillhör). För det tredje att tryckta recensioner trots allt är relativt enkla att få tag på (svårare än böcker, men enklare än program i radio eller tv). Och för det fjärde att recensioner faktiskt är ganska viktiga för receptionen av en författare.

I en bok som kom ut för ett par år sedan skisserade Gunnar Hansson formerna för vad han kallade en »läsarnas litteraturhistoria».<sup>4</sup> Enligt Hansson har litteraturforskare i alltför hög grad skrivit författarnas och de stora verkens historia. Av kulturdemokratiska skäl bör man, menar han, snarare skriva om de verk som lästes av många, om vad verken betydde för dem. Skillingtryck, deckare, romantikböcker och historiska romaner skulle förmodligen dominera litteraturhistorien med ett sådant sätt att se.

Tanken är intressant, men forskningsmässigt svår genomförbar. Problemet är att det är så svårt att komma åt material som visar hur stora skaror av läsare såg på litteratur. De allra flesta källorna kommer från elitläsare i form av brevkomentarer, läsedagböcker, memoarer, brevuttalanden och – ja, recensioner. I själva verket är recensionen ofta den bekvämaste genväg vi har till upplysningar om hur en tid såg på ett verk. Det betyder inte att recensionen är den enda eller ens den bästa vägen.

\*

I sin bok om August Strindberg som journalist och stilist, *Strindberg – murveln* (1997) skriver Annette Kullenberg: »Han är frilans och man kan inte anklaga honom för att han inte försökte sälja vad han skrev. Det gjorde han, men han sålde inte sig själv och sina åsikter.»<sup>5</sup> Jag tror att en sorts journalistromantik här lockar Kullenberg till ett enkelt tankefel. Visst sålde Strindberg sina åsikter – det är precis vad den lyckade journalisten kan och vill göra. Vad han eller hon inte vill göra är att sälja lögnar, uppfattningar som är i strid med de egna åsikterna.

Också en litteraturkritiker är en person som säljer åsikter på en mediemarknad.

På en publikmässigt segmenterad marknad finns det olika grupper att sälja dem till – eliter eller en större allmänhet – och litteraturbevakningen blir därför diversifierad. Men gemensamt är att kritik skrivs på journalistiska villkor. Som Per Rydén har påpekat kan man skilja på ett aktualitetsanknutet journalistiskt skrivsätt och ett mindre hektiskt publicistiskt skrivsätt.<sup>6</sup> Men bägge måste fungera inom tidningsvärldens ramar och villkor.

Recensioner måste därför utsättas för elementär kontextualisering och källkritisk granskning. De skrivs ofta under stark tidspress. De kan inte sällan bli redaktionellt förkortade; rubriker sätts redaktionellt snarare än av skribenten; en recension kan vara en del av en större polemik mellan olika litterära läger eller tidningar, en fejd som egentligen inte har något med författaren ifråga att göra; en recenserad person kan ha en så stark ställning att han eller hon i praktiken är omöjlig att angripa. Inte minst viktigt är även frågan om recensentens förra recension. Variation är kritikens livsluft och den som lever som kritiker tenderar ofta att pendla mellan beröm och klander. Den evigt solige kritikern är lika tröttsam som den evigt buttre, både för sig själv och andra. Därför finns det ofta starka inslag av kompensation i recensioner – en kritiker som har förgyllt alltför mycket på sista tiden måste till sist ta fram svartsynen, den som har skällt för högt måste lära sig spinna.

John Chr. Jørgensen har pekat på de viktiga journalistiska faktorerna i en recensions stil: känslan för formens krav, för nyheten, för kompression och för att få recensionen att »stå ut» i förhållande till andra artiklar.<sup>7</sup> Det finns en intressant dubbelhet i recensionens stil. Å ena sidan riktar den sig till »allmänheten», till en stor skara läsare. Men å andra sidan är den en genre för och av eliter. Lösningen på problemet att skriva för två olika grupper blir ofta ironin, paradoxen och mångtydigheten – språkliga elitgrepp som recensenten lånar från skönlitteraturens värld och odlar nästan som en egen konstform. Ett bra exempel på kontakterna mellan kritik och författarskap är Oscar Wilde, som finslipade sig till stilist och paradoxmakare som recensent.<sup>8</sup>

I teorin kan recensionens språkliga raffinemang ses som en strävan att nå en högre sanning. I praktiken är det ofta frågan om en marknadstillgång, om kons-ten att skriva något överraskande, något uppseendeväckande och fångslande. Om recensionen kan läsas på olika sätt, kan den också läsas av olika grupper. Den recensent som i längden vill klara sig bra måste skriva så att han eller hon når en ganska stor läsarskara, samtidigt som recensionen visar prov på det slags kulturella införståddhet som ackumulerar kapital i det litterära fältet. Stil är pengar.

Och anledningen att på lång sikt syssla med litteraturkritik brukar vara just pengar. Många kritiker har sitt recenserande mer eller mindre som en bisyssla, något man gör bredvid annan verksamhet – skönlitterärt författarskap, vetenskaplig verksamhet, lärarjobb, osv. På samma sätt kan kritisk verksamhet leda över i annat – lektörsuppdrag, översättarjobb, skönlitterärt författande, osv. Att vara kritiker är kanske inte att försöka sitta på två stolar samtidigt, men att leka »hela havet stormar»: att springa från stol till stol. Det är förstås inte något utslag av

maktlystnad. Snarare beror det på att litterärt arbete är så dåligt betalt i direkt ekonomiska termer. Den här osäkerheten i den litterära försörjningen medför, som Pierre Bourdieu påpekat, att genomsläppligheten i det litterära fältet är betydande och att det erbjuder en mängd olika, diversifierade arbeten.<sup>9</sup> Att vara kritiker är ofta en del av det litterära blandyrket.

Därför har kritikern ofta flera lojaliteter. Det är en kunskap som är internaliserad för alla som är en del av det litterära livet. Det är enkelt att i sin fantasi rita upp sociogram som visar på hemliga förbindelser mellan aktörerna i det litterära systemet. Här är en kritiker som samtidigt tillhör ett visst skönlitterärt koteri, där en kritiker som är gift med en mäktig förlagsredaktör. Där är en kritiker med en havererad doktorsavhandling bakom sig, här en kritiker som recenserar ungefär samma slags böcker i vetenskaplig fackpress som i dagstidningar. Här är kritikern som är refuserad lyriker, där är kritikern som är lektor och refuserar lyriker. Vem som helst kan säkert fylla i verkliga personers namn i de olika positionerna.

Det är vanligare än man tror att en kritiker behandlar samma bok i flera instanser i den litterära processen. Som lektor kan en kritiker t.ex. rekommendera en bok för utgivning och sedan behandla den i en stort uppslagen recension. Den som går igenom ett förlagsarkiv hittar ganska snart många intressanta exempel av det slaget.

\*

Idealbilden av litteraturkritikern är den fristående debattören, den estetiskt fint kalibrerade värderingsmannen eller värderingskvinnan. Och så fungerar många kritiker, eller vill åtminstone fungera. I teoretiska termer har idealet formulerats av Jürgen Habermas, vars resonemang om »den litterära offentligheten» har betytt mycket för förståelsen av hur den litterära kritiken fungerar i det offentliga samtalet. Denna offentlighet uppstod enligt Habermas som en frihetsrörelse i kapitalismens gryning, men har sedan gradvis förvandlats till en åsiktsindustri i senkapitalismens samhälle. Litteraturkritikern föddes som en vägröjare för den borgerliga demokratin. Om kritikern vill fortsätta att vara fristående måste han eller hon, som Terry Eagleton säger, se sin uppgift som en kamp mot den borgerliga staten.<sup>10</sup>

Det är onekligen en självbild att hålla sig uppe med i det dagliga arbetet. Den ambitiösa kritikern kan komplettera med Theodor Adornos resonemang om att kvalificerad konstnärlig verksamhet i sig är en motståndshandling. I »Tal om lyrik och samhälle» säger han exempelvis om lyrikens samhälleliga betydelse: »Dess distans från tillvaron sådan den är blir ett mått på det falska och dåliga i denna tillvaro. I protest mot detta uttrycker dikten drömmen om en radikalt annorlunda värld.»<sup>11</sup>

På liknande sätt kan kritikern ses som en ljusets riddarvakt, en person som bidrar till samhällets kritiska självreflexion. Kritikern hjälper till att upprätta en frizon av utopiskt förnuft i en materialistisk värld. Tanken är delvis upplyftande,

delvis sann. Och delvis är den ett beklämmande självbedrägeri – ett utflöde av den intellektuella roll som för många följt med modernismen och som innebär ett förakt för massan, dess smak och läsning.<sup>12</sup>

Samtidigt ser kritikerns *funktioner* ofta annorlunda ut i den dagliga verksamheten. Kritikerns funktion är, brutalt uttryckt, att hjälpa en industri att sälja varor. Kritikerns uppgift som nyhetsförmedlare är primärt att bekantgöra en bok, att påminna läsaren om att den har kommit ut. Som frasen lyder i förlagsvärlden – »all publicitet är bra publicitet, även dålig publicitet». Oavsett kritikerns värdering fungerar han eller hon alltså i hög grad som reklamman eller reklamkvinna i bokvärlden. Och ju större bokutgivningen blir, desto viktigare blir själva selektionsprocessen, den att låta boken vara med eller inte. Till det kommer att kritikern själv är en egenföretagare som konkurrerar med andra egenföretagare på en åsiktsmarknad. Där gäller det inte bara att säga något sant, utan något som är intressant. Att skriva recensioner är att öva sig i konsten att väcka uppseende. Kritikern är en ohelig blandning av Wittgenstein och Oprah Winfrey – den som ruminerar språkets grundvalar, men också den som kommer med sensationella utspel för att locka en publik.

Den svåra konsten är naturligtvis att göra det med hänsyn till det litterära livets konventioner. Siegfried Schmidt har argumenterat för att dessa konventioner har två huvudformer. Den första är vad han kallar *den estetiska konventionen*, den andra *polyvalenskonventionen*. Den estetiska konventionen är helt enkelt ett särskilt sätt att behandla kommunikativa texter, en uppsättning normer, förväntningar och värderingar som styr uppfattningen om vad som är »intressant», »originellt», »bra», osv. Detta är förstås inget system av fasta normer, av föreskrifter för hur ett verk ska se ut. Tvärtom säger den andra konventionen, *polyvalenskonventionen*, att olika personer ser olika betydelser och olika värden hos ett verk. Enligt denna konvention för läsning är det litterära verket mångtydigt, outtömligt, utforskat.<sup>13</sup>

Kritikern är med i detta spel – och är man inte med i detta spel är man inte i längden kritiker.

Kritik är ett subtilt system av belöningar och bestraffningar. Där är själva värderingen bara en bit, urvalet av vad som behandlas i recensionen en annan. Till de andra mekanismerna för utestängning hör att inte behandla en bok alls eller att behandla den med någon fördröjning – ibland tycks åtminstone författaren uppleva ett inverterat samband mellan snabbheten och snubbor. Att inte få en förstas recension kan vara en värre förolämpning än att få njugg kritik, att bli snabbt recenserad av en mindre betydande kritiker en svårare skymf än att få vänta på behandling av en förstarangskritiker. Känslan för sådant hör till den tysta kunskapen i bokens samhälle.

\*

Kritik är maktspråk. Fråga bara den författare som fått en dålig recension. Han eller hon kan bära den med sig hela livet, som ett splitter inne i kroppen. Men

maktspråket består alltså inte bara i ord, i vad som skrivs, utan också vad som görs. Raymond Williams insisterade på att kultur ska betraktas som en aktivitet, inte bara som en serie konstnärliga uttryck. Som Williams påpekar finns det inte några abstrakta relationer mellan bas och överbyggnad som de man föreställer sig när man talar om att »basen» påverkar »överbyggnaden». Istället finns litteraturen som en integrerad del av samhället, som en social praxis.<sup>14</sup> Detsamma gäller naturligtvis för litteraturkritiken.

Bourdieus intresse för vad man kan kalla det interna litterära maktspelet kan te sig särskilt adekvat i vår tid, när litteraturkritiken i hög grad sällats bort som egentlig opinionsbildande kraft. Terry Eagleton uttrycker som vanligt utvecklingen mest drastiskt när han säger att litteraturkritiken (*criticism*) började som en kamp mot den absoluta staten, men nu har blivit en verksamhet där kritiker recenserar varandras böcker.<sup>15</sup>

Ju bättre litteraturen lyckas i sin kamp för att bli autonom, desto mindre inflytande har recensenten (och kulturkritikern) på samhällsdebatten i stort. Kritikerns inflytande begränsas till det litterära systemet. För att hans eller hennes inflytande ska sträcka sig in i andra sfärer krävs det allianser med andra delar av samhället och åsiktsindustrin. Stanley Fish har utvecklat den tanken i *Professional Correctness* (1995), en bok som visserligen handlar om hur litteraturforskare över-skattar den politiska betydelsen av sina textanalyser, men vars resonemang lika gärna kunde tillämpas på litteraturkritiken.<sup>16</sup>

Verkligt politiskt inflytande får man bara om man har kontakter med någon stark opinionsgrupp utanför det litterära livet: folkrörelse, feminism, miljörelse, eller något annat. Det finns många bra exempel på kritiker som har dessa kontakter och har denna betydelse. Men knappast något exempel på en kritiker som har den politiska betydelsen utan att ha de politiska kontakterna. Till det kan man kanske lägga att också den politiska betydelsen numera är ett ganska begränsat nöje. I den globaliserade ekonomins värld reduceras politikens roll allt mer. Den litteraturkritiker som vill ha ett verkligt inflytande på samhället (till skillnad från på staten) skulle alltså direkt influera ekonomiska beslut. Och den tanken är så bisarr att man nästan skäms att uttala den.

Ändå är litteraturkritiken förstas i sista hand förbunden med maktförhållanden i det samhälle varav bokens samhälle är en del. Men det är främst som mottagare, inte som givare. Maktförhållanden inom klass, genus och etnicitet tenderar att slå igenom också i det litterära livet: det framgår av olika kollektiva studier av det litterära systemet. Men det vore alltför enkelt att försöka göra det litterära systemet till en spegelbild av samhället. Det har sin autonomi, sina egna maktförhållanden, både vad gäller systemet som helhet och dess olika instanser. Ett exempel är de genusbestämda processer av hierarkisering och isärhållande som verkar genom hela det litterära systemet, men samtidigt skiljer sig på olika nivåer i systemet, både av kulturella och av ekonomiska skäl. Stipendieringen är ingen spegling av litteraturkritiken, könsfördelningen inom litteraturens yrken varierar radikalt.<sup>17</sup>

Poängen med detta är given. Kritikerns roll i det litterära systemet – och i



samhället som helhet – kan aldrig avgöras utifrån övergripande teorier. De stora teorierna öppnar ingen genväg genom de empiriska undersökningarna. Vad de kan göra är att ge tips om vilka vägar som troligen är bäst att följa. Därför kan det aldrig heller finnas någon enhetlig »modell» för kritikernas roll i den litterära institutionen. Vad som finns är kollektivt beteende, handlingsmönster, relationer mellan individer och institutioner – kort sagt praxis. I denna praxis ligger kritikerns makt. Och den plågsamma insikten för litteraturforskaren är inte att makten är abstrakt, utan att den är konkret. Den fungerar på en mängd nivåer, där den kritiska texten bara är en del i ett system av relationer.

\*

Frågan om kritikerns makt i samhället hänger samman med skönlitteraturens ställning i samhället – alltså frågan om litteraturens betydelse. Det är en väldig fråga som jag här får begränsa mig till att tala om i ett medialt sammanhang.

Ofta sägs det att den bokliga kulturen spelar mindre roll nu än den gjorde tidigare. Det är både rätt och fel.

Det är rätt i den meningen att böckerna inte har den massmedialt dominerande ställning de hade för några decennier sedan. Vårt sekel har varit en serie vågor av mediala genombrott – filmen, radio, tv, video, på de senaste åren Internet. Alla dessa medier gör anspråk på vår tid, ger underhållning och information i olika blandningar. För hundra år sedan var böckerna och de periodiska publikationerna nästan allenarådande på mediemarknaden. Nu är situationen annorlunda – böckerna har fått lämna mer och mer plats till andra medier. Den tid som befolkningen lägger på bokläsning en normal dag är långt mindre än den som läggs på tv-tittande eller radio.

Boken har förlorat i betydelse relativt sett. Men den har inte gjort det absolut sett. Sett över samma period har utgivningen och läsningen av böcker ökat stadigt. Ibland har det varit kortare avbrott för nedgångsperioder och utgivningskriser, men över längre tid har utgivningen breddats. Och samtidigt har läsningen av böcker vidgats socialt sett. Undersökningar i Sverige visar att det största antalet bokläsare nu finns i de skikt som brukar kallas lågutbildade och medelhögt utbildade.<sup>18</sup> I mindre utsträckning än förut vänder sig bokförlagen till de kulturella eliterna. På marknadens villkor har den bokliga kulturen demokratiserats.<sup>19</sup>

Den största ökningen har skett i titelutbudet – mängden boktitlar har ökat snabbare än genomsnittsupplagan. Allt fler böcker ges ut i allt färre exemplar.<sup>20</sup> Det är ett internationellt fenomen som i viss mån beror på förlagens sökande efter framtida bästsäljare, i viss mån på statliga stödåtgärder (åtminstone i länder som Norge och Sverige). En del böcker kommer ut trots att de inte har någon naturlig marknad. Andra ges ut för att förlagen vädrar en bästsäljare i någon av författarens framtida böcker.

Resultatet av den breddningen av titelutbudet har blivit vad man kanske kan kalla en decentring av den litterära kulturen, alltså en process där de gemensamma refe-

rensamarna blir mindre inom bokens samhälle. En stor del av bokförsäljningen och den litterära uppmärksamheten fokuseras kring ett fåtal bästsäljare – det är processer som Hans Hertel har undersökt och sammanfattat med orden *koncentration* och *polarisering*.<sup>21</sup> Men utanför denna värld av säljrekord och megabucks är produktionen av böcker större än någonsin. Det betyder i en mening att kritiken decentreras. Litteraturkritikens väsentliga uppgift blir i allt högre grad att välja i ett flöde av böcker, i något mindre grad att argumentera och värdera. Och eftersom olika kultursidor väljer olika, kan man få radikalt olika bilder av det litterära livet beroende på var i ett land man bor.

Det här kan många uppleva som en marginalisering av kritiken. Somliga tänker tillbaka på en tid i det obestämda förflutna när litteraturkritiken var mer enhetlig, när kritiken verkligen betydde något för en boks försäljning. Bilden är inte oriktig. Men den får sin riktighet av att den litterära kulturen då var så mycket mer begränsad, både vad gällde bokutgivning, bokläsning och intresse för litteraturkritik. Att skriva kritik var för sjuttio år sedan i än högre grad än idag en sysselsättning för eliter. Och eliter tenderar att vara homogena.

Man ska naturligtvis inte överdramatisera skillnaderna mot förut. Regionala kulturer har alltid varit starka, kultursidor har alltid valt ut och valt bort. Skillnaden är nu att den matematiska nödvändigheten har blivit allt starkare. Ju större flödet av böcker blir, desto mindre andel av utgivningen kan kritiken täcka. Om man jämför bokutgivningen per capita år 1950 och år 1990 finner man att den i England hade ökat ungefär fem gånger, i Sverige tre gånger, i Tyskland två och en halv gånger, i Frankrike två gånger – och så vidare.<sup>22</sup>

Kulturens demokratisering och ökningen av bokutgivningen ger samtidigt ett av de starka argumenten att ägna sig åt studier av litteraturkritik. Det är ofta via kritiken som den offentliga bilden av en författare skapas – det finns mångdubbelt fler som läser om en bok än som läser ur den. Det finns en djup sanning i det moderna sättet att svara på frågan om man har läst en viss bok: »Ja, men inte personligen.»

\*

Litteraturkritiken måste därför ses i ett medialt perspektiv. Om man ska förstå litteraturkritiken på bredden räcker det inte längre att ta upp tidningar och tidskrifter. Genomslaget för radio och tv är ofta större. Där finns större skaror av lyssnare och tittare, liksom ofta mer av centralisering. I Sverige hade litteraturprogrammen i radio som störst genomslag under enkanalperioden, fram till 1950-talet. Det var en stor verksamhet. I radions litteraturkrönikor behandlades mellan 2000 och 2500 böcker åren 1929 till 1955, alltså ca 100 om året.<sup>23</sup> De första radioåren var Sveriges Författareförening faktiskt så ängslig för radiorecensioners auktoritet att de försökte förbjuda recensioner av böcker i radio!<sup>24</sup>

Nu har tv:s litteraturprogram ett liknande starkt genomslag, helt enkelt därför att de är så få, samtidigt som tv:s publik är så stor. Och i den litterära marginalen,

ännu så länge med obetydligt genomslag hos publiken men med snabbt växande betydelse, finns Internets litterära diskussionsgrupper, interaktiva skriftliga samtal om litteratur som försiggår i en sorts halvoffentlighet.

Att den tryckta litteraturkritiken ändå hävdar sig i den litterära institutionen beror förstås på papperspublikationernas prestige. Precis som det finns grader i helvetet finns det också grader i litteraturkritiken. Nationellt sett finast – ur ren prestigesynpunkt – är de nationella morgontidningarna, några litterära tidskrifter och kvällstidningarna (som i Sverige har en internationellt sett god kulturbevakning). Inom varje medium finns i sin tur en hierarki av kritiker som har olika grader av vad Pierre Bourdieu skulle kalla konsekurationsmakt, den prestige som låter dem utnämna mästerverk, göra eller förstöra rykten. För svensk del finns en tradition av så kallade »förstakritiker» med namn som Fredrik Böök och Horace Engdahl. Men sin konsekurationsmakt får de inte i bara kraft av sin litteraturkritik, utan genom summan av alla sina andra positioner i det litterära livet: som akademiker, stipendieutdelare, unglitterära lejon, tv-personligheter, osv.

Ur lokal och regional synvinkel blir bilden dock rätt annorlunda. Där kan ortstidningar eller regionaltidningar ofta ha den tyngsta prestige eller åtminstone den största betydelsen för bilden av en författare – *Sydsvenska Dagbladet* i södra Sverige, *Göteborgs-Posten* i Västsverige, osv. I abstrakta termer kan detta formuleras som att den regionala litterära institutionen är annorlunda än den nationella. Ur den nationella litterära kulturens synvinkel fungerar den litterära kulturen som ett system för centralisering. Lokala kritiker »upptäcks» och »värvas» till de nationella tidningarna där de blir mer »synliga». Men ur de regionala kulturkretsarnas synvinkel kan processen tvärtom ses som ett osynliggörande och en anonymisering. På många ställen är de s.k. nationella tidningarna mindre spridda än den regionala. Att skriva i nationella tidningar betyder för många skribenter som är bosatta utanför huvudstaden att komma längre bort från sin läsekrets.

Någonstans emellan dessa bägge offentligheter finns i Sverige den på sikt kanske viktigaste kritiska instansen, Bibliotekstjänsts sambindningsutlåtanden. I Sverige är systemet för folkbibliotekens inköp att lokala beslut bygger på centrala omdömen. Varje kommunbibliotek har sin egen budget, men besluten baseras på korta recensioner i de nationella »sambindningslistor» som skickas ut till varje bibliotek. Det säger sig självt att recensionerna har mycket stor betydelse för hur böckerna sprids till biblioteken och därmed hålls kvar i det nationella minnet. Om man ska tro förlags- och bokhandelsfolk spelar däremot dagskritiken en ganska liten roll för hur mycket böcker säljs. Inte ens högt prisade böcker säljer särskilt bra om de inte blir en »nyhet», behandlas i intervjuer, tv eller radio. För det kan recensionerna vara en utlösande faktor. Men den kan lika gärna finnas någon annanstans: i att författaren är känd på förhand, att bokens tema är sensationellt, eller i något annat.<sup>25</sup>

I regel tenderar litteraturforskare att solidarisera sig med vad man kan kalla det nationella elitperspektivet. Det är ett perspektiv som förvisso spelar stor roll också för författarna. Men för bokläsarna och för bokförsäljningen på lokal och regional nivå är det ofta av mindre betydelse. Visst är det så att de stora nationella tidningarna har de största upplagorna och därmed når flest läsare. Men lägger man samman upplagorna för några ortstidningar får man en total spridning som är större än också den största storstadstidningens. Och eftersom vissa kritiker syndikerar sina recensioner i flera landsortstidningar, når de faktiskt en större publik än huvudstadskritikerna. Man bör alltså egentligen inte tala om *den* litterära institutionen. Bättre är egentligen att tala om *de litterära institutionerna* (eller olika offentligheter, olika delfält, eller vilken term man vill använda).

Den insikten har en mycket praktisk följd för den som sysslar med recensioner. Man kan inte *sampla* recensioner för att hitta ett representativt urval. Varje recension representerar bara sig själv, sin egen och kritikerns position. Däremot kan man förstås ta fram ett fåtal recensioner som exempel på hur en viss normerande instans förhåller sig. Att studera *BLM* är något annat än att analysera *Expressen*. Att titta på *Dagens Nyheter* annorlunda än att se på hur Bibliotekstjänst förhåller sig. Och att undersöka vad tidningarna skriver är inte detsamma som att ta fram radions recensioner.

Vad kan man då använda recensionsmaterialet till? Det finns ett antal givna svar. För att belysa mottagandet av en författare, en bok, en genre. För att undersöka en enskild kritiker, en kritisk instans. För att undersöka recensionens stil och retorik, för att koppla samman en fas i värderingsprocessen med den vidare processen av kanonisering. För att förstå de processer av *selektion* och *värdering* som är vapnen i den kamp om smaken som hela tiden rasar i det litterära livet.

Bredvid allt detta finns den intressanta metod som sociologen Karl Erik Rosengren har utvecklat. Han använder litteraturkritiken för något av en kollektiv djupanalys av det litterära livet. Rosengrens idé är att studera de litterära referensramarna hos elitskikten i en viss tid via recensionerna. Men han tar inte upp vilka böcker som recenserar och hur de recenserar, utan vilka jämförelsepunkter kritikerna använder sig av. Om jämförelserna är positiva eller negativa är för honom likgiltigt. Det viktiga är att jämförelserna är så självklara att läsarna kan fatta dem – och därmed är de en självklar del av den litterära referensramen. Genom att gå igenom mycket stora material – flera tusen recensioner – och göra frekvenslistor över de mest nämnda namnen, har han kunnat ge en bild av kritikernas associationsfält. Den här metoden, som har väckt stort uppseende internationellt, är ett sätt att komma åt mer långsiktiga klimatförändringar inom litteraturen, exempelvis de generationsväxlingar som litteraturforskare brukar vara så intresserade av. Och på vägen får man en del intressanta upplysningar om kriti-

kerna som sociologisk population. Bl.a. visar han att »författare-kritikerna», alltså kritiker som också ger ut böcker, står för så mycket som drygt hälften av recensionerna. (Siffrorna gäller perioden 1957–1961 och 1966–1976.)<sup>26</sup>

Naturligtvis finns det stora metodiska problem i att kvantifiera omnämningen. Per Rydén har pekat ut dem i en tänkvärd uppsats. Var går gränsen mellan ett tydligt omnämning och en allusion som bara den införstådde begriper? Hur gör man rättvisa åt olika kritikers »tyngd»? Hur garderar forskaren sig mot att vissa referenspunkter är så självklara att det vore löjligt för en kritiker att nämna dem?<sup>27</sup>

Sådana invändningar är vägande och måste tas på allvar. Men de ska inte skymma att Rosengren faktiskt har pekat på ett originellt sätt att använda recensioner. Inte minst intressant är att använda hans metoder i studier av hur enskilda författare togs emot av kritiken. Genom att studera omnämningen kan man ju se i vilka traditioner en författare sätts in, hur bilden av honom eller henne gradvis blir tydligare hos recensenterna.

Specialiseringen inom litteraturforskningen har tyvärr ofta lett till att studiet av litteraturkritik har bedrivits skilt från studiet av litteraturhistorieskrivning och kanonisering. Det är synd, eftersom sambandet ofta är mycket nära. Många av dem som skriver litteraturhistoria har själva varit verksamma som kritiker. När de skriver sina översikter griper de tillbaka på sina egna recensioner. Andra går igenom samlingar av pressklipp innan de sätter igång att skriva. Litteraturkritiken är ju ofta det första ledet i det långa process som kan kallas litterär »efterbearbetning» (Götz Wienold) eller kanske »skapande förräderi» (Robert Escarpit) – alltså alla sätt att kommentera, tolka och utlägga litterära verk.<sup>28</sup> Vad betyder litteraturkritiken för litteraturhistorieskrivningen? Och vad betyder den inte? Där finns ett område för studier som kan betyda mycket för vår självreflexion som litteraturforskare.

\*

Författare har ofta sett ner på kritiker. Det finns gott om *bon mots* och *wise-cracks* på temat att konsten är lång men kritikern är korttänkt. »Reviewers, with some rare exceptions, are a most stupid and malignant race», skrev Shelley i *Fragments of Adonais* (1821). »As a bankrupt thief turns thief-taker in despair, so an unsuccessful author turns critic.»

Jag har ägnat mycket av den här framställningen åt att tala om vad kritikern *inte* är och vad forskning om litteraturkritik *inte* kan göra. Men syftet har förstås inte varit att gå på författarnas linje. Meningen har istället varit att kritiskt tänka över kritikernas roll i det litterära systemet. Det resonemang jag har fört kan summeras som några huvudpunkter: (1) Att studera kritik är inte att studera reception. (2) Recensioner kan vara inflytelserika, men inte definitionsmässigt representativa. (3) Kritik bör studeras i ett brett medialt perspektiv, detta eftersom tryckta publikationer gradvis har blivit medialt marginaliserade. (4) Kritikens åsiktsmarknad har ringa samhällsbetydelse. (5) Kritik bör studeras som en praxis och som ett

system av relationer, inte bara som text.

Tillsammans kan påståendena kanske tolkas som att kritikern är svag. Och gentemot hela det litterära systemet är han eller hon inte särskilt stark. Men gentemot den enskilde författaren skriver kritikern utifrån en fruktansvärd styrkeposition. Författaren har i regel ingen chans att försvara sig. Det går visserligen att få in genmäle på en grov osaklig utskäpning. Men hur försvarar man sig mot en ljum, halvslirig recension?

Så kommer vi alltså tillbaka till den stackars poeten med hans Silvertystnad och Kravaller – eller varför inte till den Birger Sjöberg som hade lika svårt att klara av berömmet över sina två första böcker som han hade att hantera kritikernas mottagande av *Kriser och kransar*.

Låt oss aldrig glömma att kritik har djupt allvarlig betydelse. Men mest för författare och kritiker.

#### Noter

Denna artikel presenterades ursprungligen som föreläsning på en internordisk forskarkurs om kritik ledd av Irene Iversen och Tomas Forser i Oslo i augusti 1997.

<sup>1</sup> Birger Sjöberg, *Kvartetten, som sprängdes*, Stockholm 1924, s. 135 f.

<sup>2</sup> Termen »litterär responsivitet» är inspirerad av Johan Asplunds »social responsivitet». Se Johan Svedjedal, »Författare och förläggare. Om litteraturvetenskap och förlagshistoria», *Författare och förläggare och andra litteratursociologiska studier*, Hedemora 1994 [s. 9–34], s. 30 ff.

<sup>3</sup> Termen »det litterära systemet» från Gunnar Sahlin, *Författarrollens förändring och det litterära systemet 1779–1795*, Stockholm 1989, s. 2 f.

<sup>4</sup> Gunnar Hansson, *Den möjliga litteraturhistorien*, Stockholm 1995.

<sup>5</sup> Annette Kullenberg, *Strindberg – murvæln. En bok om journalisten August Strindberg*, Stockholm 1997, s. 16.

<sup>6</sup> Per Rydén, *Domedagar. Svensk litteraturkritik efter 1880*, Lund 1987 (Press & litteratur, 14), s. 149 ff.

<sup>7</sup> John Chr. Jørgensen, *Det danske anmelderis historie. Den litterære anmeldelses opståen og udvikling 1720–1906*, København 1994, s. 310 ff.

<sup>8</sup> Jfr Richard Ellmann, *Oscar Wilde*, London 1987, s. 248 f och 270 ff.

<sup>9</sup> Pierre Bourdieu, *The Rules of Art. Genesis and Structure of the Literary Field*, translated by Susan Emanuel, Cambridge 1996, s. 226.

<sup>10</sup> Terry Eagleton, *The Function of Criticism. From The Spectator to Post-Structuralism*, London, repr. 1994 [orig. 1984], s. 124.

<sup>11</sup> Theodor W. Adorno, »Tal om lyrik och samhälle», *Den svindlande texten. Åtta röster om poesianalys*, red. Mikael van Reis, Stockholm/Stehag 1992 [s. 67–92], s. 72.

<sup>12</sup> Jfr John Carey, *The Intellectuals and the Masses. Pride and Prejudice Among the Literary Intelligentsia, 1880–1939*, London 1992.

<sup>13</sup> Siegfried J. Schmidt, *Foundations for the Empirical Study of Literature. The Components of a Basic Theory*. Authorized translation from the German and fully revised by Robert de Beaugrande, Hamburg 1982 (Papiere zur Textlingvistik, 36), kap. 3 (frå. punkt 27, s. 51 och

punkt 69, s. 59).

<sup>14</sup> Raymond Williams, »Base and Superstructure in Marxist Cultural Theory», *Problems in Materialism and Culture. Selected Essays*, London 180, s. 31–49. Översatt som »Bas och överbyggnad i marxistisk kulturteori» i *Litteratursociologi. Texter om litteratur och samhälle*, red. Lars Furuland & Johan Svedjedal, Lund 1997, s. 310–326.

<sup>15</sup> Eagleton 1994 (1984), s. 107.

<sup>16</sup> Stanley Fish, *Professional Correctness: Literary Studies and Political Change*, Oxford 1995.

<sup>17</sup> Systematiska bearbetningar av dessa problem har t.ex. skett inom Uppsala-projektet »Kvinnorna på det litterära fältet». Se fr.a. Johan Svedjedal, »Kvinnorna i den svenska bokbranschen. Om feminisering, integrering och segregering», *Författare och förläggare och andra litteratursociologiska studier*, Hedemora 1994, s. 70–113; Margaretha Fahlgren, »'Att få eller inte få'. Kvinnliga författare och litterära priser i Sverige 1945–1991», *Tidskrift för litteraturvetenskap* 24(1995):3–4, s. 86–99; Anna Williams, *Stjärnor utan stjärnbilder. Kvinnor och kanon i litteraturhistoriska översiktsverk under 1900-talet*, Hedemora 1997 (Skrifter utgivna av Avdelningen för litteratursociologi vid Litteraturvetenskapliga institutionen i Uppsala, 35).

<sup>18</sup> Yngve Lindung, »Vi läser mer än någonsin», *Författaren* 1995:4 [s. 14–18], s. 17 f.

<sup>19</sup> En översikt av processerna ges i Per I. Gedin, *Litteraturen i verkligheten. Om bokmarknadens historia och framtid*, 2. bearbetade och utökade uppl., Stockholm 1997.

<sup>20</sup> Se t.ex. *Tjugo års kulturpolitik 1974–1994. En rapport från Kulturutredningen. Tabellbilaga* (SOU 1995:85), s. 252, tab. 11.2.4a. Observera att siffrorna endast gäller förlag anslutna till Svenska bokförläggareföreningen.

<sup>21</sup> Hans Hertel, *500.000 £ er prisen: Bogen i mediasymbiosens tid*, Stockholm 1995 (The Adam Helms Lecture 1995). I förkortad version som »Boken i mediasymbiosens tid», *Litteratursociologi* (1997), s. 202–222.

<sup>22</sup> Gedin 1997, s. 194 (diagram).

<sup>23</sup> Solveig Lundgren, *Dikten i etern. Radion och skönlitteraturen 1925–1955*, Uppsala 1994 (Skrifter utgivna av Avdelningen för litteratursociologi vid Litteraturvetenskapliga institutionen i Uppsala, 31), s. 143.

<sup>24</sup> Johan Svedjedal, *Bokens samhälle. Svenska Bokförläggareföreningen och svensk bokmarknad 1887–1943*, vol. 1–2, Stockholm 1993, s. 383 ff.

<sup>25</sup> Kritikens minskade betydelse för bokförsäljningen, jfr Gedin 1997, s. 233 f. Se även Rydén 1987, s. 280–296 och 424–435 för en nyanserad diskussion av kritikens betydelse för en boks överlevnad på längre sikt.

<sup>26</sup> Karl Erik Rosengren, *Sociological Aspects of the Literary System*, Stockholm 1968; *The Climate of Literature. Sweden's Literary Frame of Reference 1953–1976*, Lund 1983 (Cultural Indicators: the Swedish Symbol System, 1945–1975. Report, 5). Andelen »författare-kritiker», Rosengren 1983, s. 176 ff.

<sup>27</sup> Kritiska synpunkter, jfr Rydén 1987, s. 397–409 (uppsatsen är skriven utifrån en hög uppskattning av Rosengrens insatser).

<sup>28</sup> Se t.ex. H. Rieser & G. Wienold, »Vorüberlegungen zur Rolle des Konzepts der Textverarbeitung beim Aufbau einer empirischen Sprachtheorie», *Text Processing. Papers in Text Analysis and Text Description = Textverarbeitung. Beiträge zu Textanalyse und Textbeschreibung*, edited by Wolfgang Burghardt & Klaus Holker, Berlin 1979 (Research in Text Theory = Untersuchungen zur Texttheorie, 3), s. 20–48. Robert Escarpit, »'Creative Treason' as a Key to Literature», *Sociology of Literature and Drama*. Edited by Elizabeth and Tom Burns, Harmondsworth 1973 (Penguin Modern Sociology Readings), s. 359–367, översatt som »'Skapande förräderi' som nyckel till litteraturen», *Litteratursociologi* (1997), s. 168–174.

*Tomas Forser*

## **Tabloidiseringen av det litterära samtalet – om kritiken, dess villkor och former**

Her er et frygteligt Dilemma for Kri-  
tiken: Kun om de Levende ved den  
Sandheden, kun om de Døde siger  
den Sandheden.

(Georg Brandes)

Det finns tre slags läsare: Den ena  
som läser med glädje utan att bedöma,  
den tredje som bedömer utan glädje;  
och, däremellan, en läsare som bedö-  
mer medan hon läser med glädje och  
läser med glädje medan hon bedömer.

(J.W. von Goethe i brev  
till J.F. Rocklitz 1819)

När amerikaner skriver om criticism avser de inte bara det vetenskapliga studiet av litteratur. De kan också syfta på dagskritik. När vi talar om kritik syftar vi inte bara på litteraturkritik som dagstidningsanmälningar. I det följande kommer kritik att diskuteras som allmänbegrepp bara när det har betydelse för reflektion om dagskritiken, tidningspressens recensionsgenre; anmäleri som danskarna säger. Perspektivet är alltså här riktat mot dagens kultursidor.<sup>1</sup>

Fältet får en auktoritativ bestämning i *Svensk uppslagsbok* där man i 2:a upplagan från 1950-talet under ordet litteraturkritik skriver:

I ordets moderna bemärkelse är l. en relativt ung företeelse, som har en aktualitetsbetonad tidn.-press att tacka för sin dominerande ställning. För äldre epokers vidkommande kan den betraktas som en på specialfall tillämpad poetik. /.../ Företrädarna för l. har vanl. varit nära knutna till partier och riktningar inom politik och livsåskådning.

Litteraturkritiken liknas gärna vid ett samtalsrum beläget centralt i offentligheten när dess samhällliga representativa roll skall anges. Den är platsen för den självreflexion som hävdar sig som allmänt intresse och den är tribunal för plädering av värden som pockar på att bli allmänt erkända.



I den borgerliga epokens triumfatoriska fas är kritiken fanfarer och proklamationer och kritiken är buren av föreställningen om den stora harmonins möjlighet. Den där subjekt och värld försonas och konflikterna löses i klassens och individens stora gemensamma intressen. Med det romantiska projektet tematiserar kritiken subjektets konflikt med samma värld. Försoningen blir en fråga för inre lösningar och samhällskritiken blir indirekt i det att den på individens nivå pekar ut samhällets motsägelser. Också det är förstås ett samhällsklimat där arbetsvärdet för litteraturkritiken är synnerligen gott.

I stället för religionen är det i det begynnande moderna samhället konsten som hanterar det irrationella och etablerar sin egen sfär, autonomiestetiken där konst och kritik intimt hänger samman och inte låter sig tänkas utan varandras spegelbilder. Drömmen om utopin är kritiken av det ofullkomliga. Modernismens paradoxer handlar om autonomi och periferi parade med omnipotens och måttlösa pretentioner. Där sker omvärderingar av alla hierarkier och där planläggs rockader mellan centrum och avantgardets marginal. Modernismens krismedvetande ger kritikern stora arbetsuppgifter i en symbios mellan konst och konstkommentar av starkaste slag. Arild Linneberg refererar i sin norska kritikhistoria till Walter Benjamin när han skriver: »kritikken er kunstverkets fullendelse, kritikken er ingen ytre vurdering av verket, men den systematiserte refleksjonen omkring verkets egen kjerne.»<sup>2</sup>

Man kunde också säga att den processen handlar om att även den autonoma konsten kräver sina samhälleliga återförsäkrare. Kritikerna förmedlar mellan marknaden och konsten, sätter bytesvärde på varan som bara vill kännas vid bruksvärde och gör det möjligt för t ex en Vilhelm Ekelund att om än med viss möda dikta för de få och kompensera sig symboliskt för sin materiella utsatthet och konstnärliga exklusivitet. De hundra åren mellan 1830- och 1930-tal är bl a den litterära offentlighetens etablering med arbetsdelning och gemensamma projekt mellan institutionens intressenter: konstnärer och kritiker, det privata och det allmänna, autonomi och marknaden, konsten och kassan, individen och massan, modernismen och medierna.

Kritikerinstitutionens etablering är skapandet av ett väldefinierat kraftfält för de intellektuella som från att i 1800-talets samhälle ha varit professionella som intellektuella i allmänhet nu under sent 1800-tal och framöver blir professionella som kritiker, som litteraturspecialister. Kritiken professionaliseras i medierna och lösrives från den borgerliga offentlighetens primärförhållanden: kaféerna, salongerna, klubbarna, skriver t ex Linneberg när han presenterar Hugh Duncan och dennes modell av den litterära institutionen och dess substitutioner på det intellektuella fältet, där under denna period tre relativt självständiga led etableras: författarna, publiken, kritiken. Kritikerinstitutionens förutsättning föreligger därmed. Processen låter sig beskrivas som *The Rise and The Fall of Public Man*. Därmed har Habermas modell om den borgerliga offentligheten något kvalificerats och konkretiserats och kritikern getts en sidoscen att agera på i stället för att blott vara en av roparna på det allmänna torget eller en av de kultiverat samtalande i det offentliga rummet.

Denna kritikens relativa homogenisering i en kast för sig är ett av de påtagliga tecknen också senare i Sverige – såväl i 1960-talets som i 1980-talets litterära institution. Kritikerna gör sig i de två perioderna starkt inflytelserika och förmår etablera sig som konstkulturellt centrum i periodernas ordkonst och blir dominanter i dåtidens litteraturvärldar. Under 60-talet i stället för litteraturen. Under 80-talet i symbios med den nya litteraturen.

### *Kritikerns självbild*

Tänkanget i kritikerinstitution är avgörande för vår förståelse för den stamkultur som litteraturkritiken utgör. Kritikernas ageranden likaväl som deras självsyn har sin grund i denna professionaliseringsprocess och denna kritikerrollens sociologi och ämbetets uttalade och implicita uppgifter.

Vi kritiker älskar att formulera oss om vårt uppdrag. Vi försöker intala oss själva men först och främst andra att utan kritik monologiseras det offentliga samtalet i maktens och mediernas hierarkier. Utan kritiken upphör dialektiken mellan konstens och frihetens absoluta värden och nödvändighetens och villkorlighetens varusamhälle. Dagskritiken förvaltar upplysningsradikalismens övertygelse om att ett rationellt och värderande samtal fortsatt låter sig föras också på konstens område. Genom litteraturen får vi en måttstock på verkligheten och kritiken anställer jämförelser mellan dikt och fakta på ett begrundat, intellektuellt vis – offentligheten till upplysning och vägledning. Den stora kritiken förmår att sätta nya standard för vårt dagliga liv och vår sociala tillvaro.

Kritikern beskriver sig själv och sin uppgift, i enlighet med en självförståelse odlad i denna offentlighetsretorik, som den som öppnar sammanhangen för den litterära texten. Han perspektiviserar, informerar, värderar kring diktverket och sätter det därmed i relation till andra och till annat. Denna kritiker är, som torde framgå, som idealtyp lika öppen som ansvars-kännande och är intimt förbunden med förebildliga samhälleliga normer och tankefigurer. Den kritik som säger sig vara skapad utifrån dessa ideal är förstas en styggelse för öppet auktoritärt tänkande. Så ville ju också t ex en Goebbels se ett slut på »Kunstkritik». I stället manade han till »Kunstbericht» i allmänhetens tjänst.

Men det var inte bara Goebbels som var emot. Också 1970-talets kulturideologer ifrågasatte värdet av en kritik skriven utifrån borgerligt individualistiska idealbildningar. I antologin *Kritik der Literaturkritik* från 1973 läser man att kritiken är avhängig den kapitalistiska publicistikens koncentrations- och rationaliseringsprocesser och därmed bara föregivet fri eller också är den dömd till att marginaliseras i en esoterisk pretentiös subjektiv form och bli en konst i andra potens frikopplad från sitt samhälleliga ansvar. Den frihet som återstår för kritiken är narrens frihet och narren är inget ideal för tyska vänsterakademiker anno 1973. Alltså konstaterar man: »Literaturkritik hat ihre Rolle ausgespielt. Über ihre künftige Rolle zu diskutieren ist absurd, schädlich, unnütz.»<sup>3</sup> Varusamhällets

reklamapparater har övertagit den roll som kritiken en gång spelade. Kritiken försvinner med detta samhälle och därefter behöver ingen längre citera Goethe vare sig å litteraturens eller ideologins vägnar och ropa: »Schlagt ihn tot, den Hund! Es ist ein Rezensent!»

Då är det i stället dags för den kritik som 70-talet ville frammana, en kritik enligt följande recept: »Der Blick auf den Text muss sich *über Text und Autor hinaus* erweitern auf alle Instanzen und Interessenten, die an der Buchproduktion beteiligt sind. Er muss sich *über die eigene Leseerfahrung hinaus* erweitern auf die gesellschaftliche Ingebrauchnahme des Textes und deren Regeln und Besonderlichkeiten.»<sup>4</sup> Alltså tid för receptionshistorik, litteraturpolitik, institutionskritik och samhällsanalys. Allt det som senare Paul de Man i sin inflytelserika programartikel från 80-talet skulle kalla *The Resistance to Theory*, d v s motståndet mot det gamla triviumstudiets för litteraturvetenskapens del mest essentiella fakultet, retoriken.<sup>5</sup> The linguistic turn, den nya frågan *hur* i st f den gamla undran *vad*.

60/70-talet var ett gott halvtannat decennium för den litteraturexterna kritiken. Gott för dess självbild och lämpligt för dess inflytande. Under 60/70-talet kunde det rentav se ut som om kritikern blev herre och författaren den som fick tjäna dräng. Den historien känner vi väl alla. Åren då kritikerna anropade folket och föraktade estetiken och när en recension gjordes till en rättssak. I ett genomideologiserat samhällsklimat blir den propagandistiska ideologikritiken ett effektivt vapen som förmår tysta lika väl som ställa i centrum i ett hegemoniskt arbete med stort medialt genomslag. Specialiserade intressenter gör sig starka på fältet och deras strider har ett gemensamt ärende även om deras inbördes positioner förändras i kulturkampens dynamik. Epokens kritik behandlar generellt litteraturens villkorlighet och villkoren bestäms ideologiskt, klassanalytiskt, socioekonomiskt, smakorienterat och i någon mån ur könsperspektiv.

Det är en kritik som många gånger är skarpsynt när det gäller att urskilja tema och strukturer i ett litterärt universum. Det är en kritik som nästan alltid suspenderar det gamla kravet på kritikern som mästreläsare och kunskapsigigant, den som Flaubert ville beskriva som den »alltid eminente. Den som känner allt, har läst allt, sett allt.» Eller för att uppdatera kravet med Northrop Fries krav på kritikern som den som måste känna sina diktares texter intill besatthetens gräns och ha dem samlade i huvudet för omedelbar aktualisering.

60/70-talet premierade tvärtom den hårdfört ensidige och taktiskt okunnige kritikern. Han som läste som det passade honom och som inte komplicerade de fundamentala och antagonistiska motsättningarna så att de beslöjades.

Denna epoks kritik var medialt gångbar – den väckte förargelse, den var i fas med tiden, den kunde förhåna exklusivitet, den gjorde sig gemen och talade sociolekter som var allmänt bekanta. Det var en kritik för ett politiserat och ideologiserat samhälle och det var en kritik som även om den inte tjänade kapitalets intressen likväl var förenlig med mediernas mer eller mindre narraktiga självbilder och allmänna retorik om tredje statsmakten och stränga granskare och obarmhärtiga

avslöjare. *Alltid medveten* löd det dåtida stridsropet. Men medvetenheten skulle växlas ut i praktik och politiska ställningstaganden, annars blev den bara något att pynta sig med för dem som Jan Myrdal på den tiden kallade medvetenhetens fnask. Kritikern stod för hanteringen och kultursidorna blev debattsidor och tidningsägarna kunde räkna in fler kultursidesläsare 1971 än 1961 och ideologikritiken blev en artikel för pocketbokmarknaden. Inte bara det privata utan också det estetiska lästes av som politik.

Kultursidornas position i offentligheten blev under den här perioden i Skandinavien starkare än någonsin. Vi skall komma ihåg att det är först nu som kultursidesinstitutionen är fullt utvecklad. Först under de här åren, närmare bestämt 1977, får t ex Skandinaviens nästa största morgontidning, *Göteborgs-Posten*, en fristående kultursida. Tidigare hade bevakningen där skett på 4 spalter på med ledarredaktionen delad sida. Nu kulminerar dagstidningarnas roll som kulturradikala fora och fullföljare av den kritikertradition som en gång etablerades av Brandes och det moderna genombrottet.

Jag tror att i den mån vi idag kan tala om en kritikens kris har den i hög grad att göra med att kritiken uppfattar ett annat uppdrag än det som gällde då, samtidigt som kultursidans allmänna roll måste försvaras med argument som var gångbara för konsten den gången men inte är det idag. Kritikerna skriver idag i offentlighetens marginaler eller i en offentlighet som sönderfaller i skilda diskurser medan deras generationsföregångare i stället *definierade* offentligheten och homogeniserade den i en värdehierarkisk och genrerulerad litteraturkultur. Det skapar ett vakuum för den traditionella litterära kritiken som för närvarande alla utom de flesta av dem som skriver den tycks vara medvetna om. Men det skapar också omvänt ett sug efter en kritik som är i fas med de förändrade offentlighetsformerna och diskurskraven. Den kritik som inte anpassar sig till de nya roller som medierna föreskriver kommer inte att överleva som massmedialt eller såg dagspressfenomen annat än i ideologiskt profilerade sammanhang.

Kulturradikalismens period är definitivt förbi. Däröfver är nog både postmodernister och tidningsekonomer rörande eniga. Den kritik som skall bli masspridd och lönsam tvingas förnya sina kontaktytor och ändra sitt tilltal. Den kan inte längre påräkna konsensus i ett offentlighetssammanhang, där aktörerna försöker inbilla om inte varandra så dock andra att samtal lönar sig och förnuft går hem nu som då. Den medieoffentligheten är numera bara en svag konservativ dröm som därtill kräver kraftigt statsunderstöd för att kunna drömmas vidare. Varken som folktribun, akademisk smakdomare eller ironisk sabotör kommer kritikern att kunna återerövra den makt och det inflytande han hade under de gyllene åren under det moderna genombrottet, eller under 20-talet, eller under 60/70-talet. Det är självklart också om det ännu dagligen i Sverige under boksäsongen produceras såg 200 recensionstexter. Några av dem är starka texter värda att tänka med och diskutera till. De flesta är det väl inte. Få läses av många läsare från A till Ö.

*Kritikerns dilemma*

Fortfarande lever retoriken om kritikerns heder. Den att vara ansvarig gentemot verket och gentemot läsaren. Men all sådan retorik bortser från den samtida offentlighetens motsägelser. Kritikern tvingas arbeta på mediernas villkor och därmed är han eller hon också delvis i konflikt med den offentlighet som är hennes bekännelse och *raison d'être*. Det är inte mediernas uppgift att ge textutrymme åt det som inte kan betala sig kalkylerat på det möjliga antalet intressenter. Medierna och litteraturen är konkurrenter om vår tid och våra rum och det är som normgivare medierna kalkylerar sina framgångar men det är som försvarare av avvikare, normbrott och marginalisering som kritikern tjänar litteraturens sak. Det ställer honom inför ett olösligt dilemma när han arbetar i massmediernas tjänst.

Under den kulturradikala utopistiska kritikens glansdagar var dagskritiken en makt att frukta. Det är därför författare sagt så många elakheter om utövarna av kritikermakt. Text som Edward Albee när han erinrar om att det krävs svin för att finna tryffel. Men dessa forna mäktiga är nu samtidens alltmer vanmäktiga. Åtminstone om de framhärdar i sina gamla roller som rikslikare, smakdomare, kanoniserare. Den kritikern utövar helt enkelt ett yrke som kommer att upphöra. Det nya rollspelet är så annorlunda att det med tvekan kan sägas vara förenligt med det som av hävd förståtts som kritik. Det liknar mer terapeutens och/eller försäljarens yrke. Eller underhållningsartistens.

Kritikern är underkastad nya krav i en ny medieoffentlighet. Hur visar sig då det i hans eller hennes texter?

Först och grafiskt tydligast genom att de är kortare. Den gamla normalrecensionens omfång i svensk dagskritik är idag kraftigt förkortad. 4–5 kvartosidor som var gängse mått för 30 till 50 år sedan är nu utbytt mot halva formatet. Fler böcker anmäls och fler ämnen diskuteras på kultursidan. Fler texter skrivs mot relativt sett mindre betalning. Stressen ökar för den massproducerande bokombudsmanen. Anmälaren förhåller sig till boken enligt formeln Utkommer i dag – läses i afton – glömd i morgon. Jag fann formuleringen i ett gammalt nummer av *Kritik*. Sedan dess har det gått tio år och förbrukningstakten på litteratur har inte minskat. Kritikern har inte längre tid att vara kortfattad – var det inte Gombrowicz som uttryckte det så? Tidningar som vill vara störst och först och kallar det för att vara bäst kräver en homogenisering av sin produkt som också allt starkare berör kultursidorna som inte längre kan undandra sig ett tveeggat krav på underhållning. Kritikern blir en journalist och som sådan vet han att nyheten är det som det hela handlar om.

Om kritikens mediala villkorlighet har Per Thomas Andersen skrivit en underhållande och övertygande artikel i den norska antologin om kritikersvin, ja, *Samtale med et svin*.<sup>6</sup> »Danjanistikk og kritikk» är dess något kryptiska titel.

Andersen urskiljer i sin essä samtidsdagskritikens dolda mönster och preformaterade ordningar i journalistikens kriterier och dramaturgier. Kritiken har som journalistiken blivit en alltmer visuell genre – det visuella helhetsintrycket är avgörande och överordnad bedömningsgrund. En recensionstext som klargör att den recenserade boken är strunt men som gör det med flott redigering och häftig utgörning har full rätt till sitt stora utrymme. Kritiken underläggs journalistikens allmänna värderingar och det krävs privatiseringar, elitfokusering, spetsning av information.

Den kritiska texten blir ett supplement till den uppseendeväckande artikeln. Panegyrik och slakt, »klar melding inn» resp »klar melding ut» är god nykritik, är god »danjanistik», skriver Andersen. Ja, danjanistik efter samarbetet mellan stjärnjournalisten Dan (Børge Akerø) och succéförfattaren Jan (Kjaerstad). God danjanistik är kritik som specialfall av vad som gäller som god journalistik.

I sammanhang med litterära texter handlar en sådan kritik allt mindre om författaren som är i sin text och allt mer om författaren som bokrelaterad massmedial figur att intervjua bland andra intervjuade kändisar. »Det er ikke nok å være forfatter. Det er like viktig å ha en forfatter, en figur som kan figurere for sin bok», heter det i uppsatsen. I konsekvens med detta får vi en kritikernarcissism där kritikern blir en kåsör och bildbylinad mediafunktion.

Dessa mediekrav håller på att ge oss en kritiker av ny typ – en som skriver kritik på morgonen, reflekterar över Bosnien och Kenya som krönikör på eftermiddagen, kåserar om såpor på TV kvällstid och kommenterar tungviktsboxning i söndagsbilagan eller lördagsmagasinet. Journaliststjärnan känner inte längre några gränser och hukar sig inte inför finkulturen. Per Svensson skriver om massmördare likaväl som om björnen Bamse i krönikor, folkhemmets förfall i essäsamlingar och om Stig Larsson och tidningshus på kultursidan. Han tillhör den nya kritikertypen i svensk samtidsjournalistik. Liksom Steffo Törnqvist som pratar skit i TV:s soffprogram lika bra som han talar insiktsfullt om svensk samtidslitteratur på ABF-seminarier. Kritikern är inte längre en tjänare till vare sig verket eller läsaren. Han blir herre genom att tjäna andra intressen.

Dagskritikens dilemma är en funktion av den offentlighet som är dess forum. De tendenser som nu eroderar kritikens intellektualitet och får den att flacka ut i nyformaterad journalistik har ju tidigare och i mindre utrerad form bidragit till att göra kritiken till en masspridd kommunikationsform för samtal om litteratur. Varje recension värd trycksvärtan menar både kulturredaktörer och akademiska dagskritikanalytiker måste ha en stark öppning, en poängterad avslutning, förmå identifiera sitt objekt, ge en summary av dess ämne och tema, löpa ut i en åsikt, en reaktion, ett omdöme. En journalistikens dramaturgi är ofrånkomlig också i kritikens retorik. Samtidigt är kritiken det område där distansen skall upprättas till det mostståndslösa språket i mediernas cirkulationsfär.

Dagstidningarnas 1800-talshistoria berättar om hur partipress och ideologiskt bestämda massmedier omskapas till omnibuspress med plats för »alla» läsare och med obundenhetens flagga som garant för det gemensamma sak. Propaganda-

texterna ersätts av underhållningstexter och reklamens språk och former ges normskapande roll. Vi är där nu. Det är inte en tid för kritik på tvärs men för en kritik som bortser från litteraturens komplexitet och översätter den till det igenkännbara och förmedlingsbara. Vilket i nästa led naturligtvis får konsekvenser också för den litteratur som skrivs och publiceras.

Denna tabloidisering av kritiken satsar på stora rubriker, kraftiga ingresser, överdimensionerade bilder och ser med illa dolt förakt på en kritik som framhärdar i fullständiga satser och hävdar nödvändigheten av distinktioner. Överdriv inte er expertroll, fick jag som budgetmässigt klokt råd när jag talade kultursidans ekonomi med de ansvariga på *Göteborgs-Posten* där jag satt som kulturchef 1990–93. Tidningens övriga redaktioner kunde tillhandahålla gratisrecensenter, menade man, i st f de svärläsliga och dyra frilanskritiker som gjorde kultursidan exklusiv och inte tillräckligt attraktiv för tillräckligt många läsare. Den hållningen från dem som sitter på pengarna innebär att kultursidornas ansvariga tvingas att försvara också en kritik som de själva misstror och finner ointressant. Så präglas det löpande arbetet på tidningarnas kulturredaktioner av en schizofreni som mera sällan ger några produktiva resultat. Det som kritiseras internt på avdelningen försvaras inför kollegor på andra avdelningar och mot ledningens representanter på tidningen. Det gör kultursidorna defensiva och det lämnar över initiativet till dem som förstår att spela på behovet av kulturunderhållning och får kulturreportaget att bli prestigematerial i tidningarnas interna värderingar av den publicistiska praxisen. Sofistikerade betraktelser över livsstilar eller eleganta recensioner av varuhus är naturligtvis mer attraktiva texter än taktiskt feiga eller teoretiskt självbespeglande normalrecensioner av 27-åriga poeters debutverk av 28-åriga kollegor på fältet. Ja, inte bara så. Är mer attraktiva än traditionella recensionstexter över huvud. *The Guardians* ledande teaterkritiker klagade härförleden över att tidningsledningen var mer intresserad av honom i hans egenskap av gourmet och som recensent av restaurangkök än av teaterföreställningar. Det är i detta limbo som kultursidorna söker definiera sina uppdrag och skapa sig nya arbetsuppgifter, uttrycksformer och kritikerroller.

### *Kritikerns inträde*

Även om kultursidesfältet för litteraturkritik f n inte är ett starkt fält och det knappast är där som de avgörande striderna står om samtidens värdesystem, är det emellertid fortfarande en plats som lämpar sig att studera för den som vill kartlägga och analysera makt – dess anspråk, dess former och medel och dess pretendenters strategier och taktiker. Kultursidorna är fortfarande platser för maktutövning på fältet.

Bourdieuisterna Mikael Palme och Daniel Broady gjorde 1991 en polemisk studie från vänster över en svensk strebers inträde på fältet och de investeringar, symboliska kapitalackumulationer och vinster som han kunde göra i ett decennieskifte

när tiden ömsade skinn och doxans upprätthållare fick se sig hotade av nya heterodoxa.<sup>7</sup> Det var Mats Gellerfelts karriär de skildrade. Genom att fokusera en kritiker och placera honom i Bourdieus begreppssystem kunde de å ena sidan få slående illustrationer av dessa begrepps tillämpbarhet och å den andra sidan utnyttja sociologin som polemiskt vapen.

Men därmed skulle de själva också kunna göras till föremål för betraktelse utifrån begreppssystemets perspektiv. Det uppstår en märklig spegeleffekt när Gellerfelts strategier på kampfältet analyseras och den legitimeringsgestik de två kritikerna studerar hos en yvigt stylad högerkritiker har en grafik som delvis tecknar också deras eget anspråk på doxa. Sociologins generaliseringar får sådana lustiga resultat. Dess studier av gränser, inhägnader och utgränsningar urskiljer kategorier och taktiker som har generell tillämpbarhet på det samhällsliga spelet och dess deltagare. När det används för att neutralisera och oskadliggöra en enskild spelare får det ofrånkomliga drag av maktmissbruk eftersom de som använder det uppenbarligen själva besitter stor makt på fältet. Annars skulle det inte ha lyckats dem att framföra studien i offentligheten.

Jag finner därför deras analys av det poststrukturalistiska genombrottet värdefullare, den de gör i det följande *Ord & Bild*-numret.<sup>8</sup> Den granskningen är mindre personcentrerad och mindre polemisk när den slår fast att på kultursidorna är det inte först och sist manus som refuseras eller antas. »Det är namn och relationer till andra namn, till positioner och till hela systemet av distinktioner och referenser inom fältet.» D v s systemet har plats för Gellerfelt men också för Palme, Broady och Engdahl.

Motsättningen mellan dem som lärt sig tala värdesystemets språk och dem som inte kan koderna separerar maktutövare från maktlösa. Den senare distinktionen kan delvis beskrivas i termer av tillgång på språkligt kapital och brist på sådant men i så fall vanligtvis bara som en förmedling av klass- och könsskillnader. En aspekt av det som hände -68 och sju år framåt var att samhället genom nödvändiga nya studieordningar och utbildningsexplosioner delvis satte ur spel den gamla skillnaden mellan dem med kapital och makt och dem utan. Det blev möjligt att skaffa sig position utan att behärska de inövade gamla koderna med deras habitus och i stället åstadkomma nya maktallianser i enlighet med socialdemokratins kanske sista stora projekt för att skall vi säga bredda basen i maktpyramiden. Broady/Palme ser som ett symptom på detta att kultursidorna ger sig allt större utrymme för samhällsdebatt under de här åren.

Men med ett ändrat samhällsklimat följde ändrade förhållanden på fältet som under 80-talet återvinner sin förlorade position och ånyo blir en arena för karriärer. Sådana som både Gellerfelt och Horace Engdahl kunde göra under de åren i en visserligen inskränkt offentlighet men forfarande en prestigefylld sådan.

Bourdieus raster må vara grovt och analyser i hans efterföljd må ha en tendens att snarare illustrera hans begreppsapparat än avslöja dolda mönster i det litterära systemet. Odisputabelt fokuserar emellertid hans projekt på maktfrågorna i kritikerinstitutionen. Tveklöst låter sig en medvetenhet om denna maktkamp och



dessa positioneringar också brukas för att urskilja centrala drag i kritikens retorik. På 60/70-talet var vår kritiska retorik materialistisk, triumfatorisk, hänsynslös i enlighet med vår analys av motsättningarnas antagonistiska karaktär. Revolutionen var ingen tejudning och den kritiska urskillningen inte en fråga om min eller din cup of tea. Här gällde i stället leninistiska och jesuitiska principer om att vara tålig så länge man var städ och slå hårt när man blev hammare. När jag läser vår polemiska kritik från den tiden kan jag bli lika fascinerad som skamsen över den uppjagade verbala gestiken, de kompensatoriskt aggressiva utspelen och den egenrättfärdiga manikeiska uppdelningen i vänner och fiender. Den retoriken uttrycker en svårartad reduktiv syn på estetiken. Också när den ställer mycket rimliga krav på ett litteraturens allvar, deltagande, partitagande, ställningstagande och vad du vill av socialt ansvarstagande.

Att känna sig samhälleligt-socialt förpliktad var naturligtvis inte fel för en kritiker. Men att utnyttja kritikerpositionen för att omöjliggöra det samtal och sabotera den rationella argumentationen som man samtidigt bekände sig till var uttryck för en ödesdiger dubbelmoral. Så ödesdiger kan jag ibland tänka att den för alltid kommer att gå ut över vår kritikergenerations trovärdighet som smakdomare. Vi stod inte på litteraturens sida som kritiker. Vi var ideologer som valde litteraturens frontavsnitt för det konglomerat av åsikter, ställningstaganden, uppriktig solidaritet som vi, vid sidan av en genomskinlig småborgerlig karriärism, mer eller mindre fromt bekände oss till. Till honnörsorden i våra texter hörde: medveten, stark, avslöjande, klar, viktig, väsentlig, optimistisk, rak, tydlig o s v i den mimetiska poetikens lexikon. Vi hade vind i seglen och kom långt innan den vände.

De massmedialt gångbara dragen i denna 60/70-talskritik är förstås uppenbara. Dess timing med journalistikens entydigheter och renodlingar är perfekt och den tidens kritiker behövde inte frukta att bli betraktad som K-märkt anakronism. Han var ju själv med om att upphäva all sådan arbetsdelning till förmån för den politiskt medvetna medborgaren.

Trots mina reservationer inför hur Bourdieu-sociologin används på ett stundom mer självbekräftande än egentligen upplysande vis framgår det att man naturligtvis kan finna intressanta kopplingar mellan makt och kritik och att på en nivå uttrycker de två kategorierna varandra. Kritik är maktspråk och makt konkretiseras i kritikens ordningar. Foucaults berömda installationsföreläsning från 1970 tillhandahåller på högsta möjliga abstraktionsnivå en översiktsbild över hur nära förbindelserna är mellan skönandarnas respekterade verksamhet och krigens strider, förluster och segrar, besegrade och vinnare.<sup>9</sup> De utestängningsprocedurer som Foucault talar om som samhällelig princip med olika tekniker låter sig illustreras på Bourdieus fält och i andra än mer konkret empiriska undersökningar. Vem som helst får inte tala om vad som helst till vilka som helst när som helst och var som helst. Den ordningen gäller för kyrkan, vetenskapen, kritiken. Det krävs rätt person och accepterad ritual för att det skall bli tyngd i sanningsanspråken. Viljan till sanning förlitar sig på institutionellt stöd och institutionell distribution,

säger Foucault. Viljan att uttala sanning är uttryck för begär och makt och betalar sig i de valutorna. Den litterära kommentaren, kritiken är för Foucault en sekundärtext som på diskursens teoretiska nivå är dömd till paradoxen att å ena sidan legitimeras sig som den text som säger det som inte blivit explicit sagt i primärtexten men å andra sidan inte kan göra något egentligt mer än att säga det som redan blivit sagt i primärtexten. Foucault talar om »kommentarernas obegränsade svall» som har sin horisont och utgångspunkt i något som inte kan vara mer än en enkel recitation. Det nya ligger egentligen bara i att det gamla återkommer.

På en annan mer antropologisk-samhällelig nivå tjänar kritiken som inträdeshandling i den aktuella diskursen – som försök att tillägna sig diskursen och därmed kunna handha utestängningsprocedurerna.

För Foucault reglerar alltså diskursen de yttranden och texter som är accepterade på området. Frihetsmarginalen är krympt till ett minimum för den enskilde författaren eller kritikern. Så kan vi i denna modell se hur offentlighetsteori och institutionssociologi skriver in kritiken på ett fält som dels omtalas som meningsutbytets och den oförutsägbara kommunikationens, dels analyseras mer eller mindre radikalt som ett delområde av de disciplinerings- och ofrånkomliga ordningar som kännetecknar utestängningarnas och oligarkiernas samhällen, våra samhällen. Habermas politiskt-kritiska samhällsanalys i ena riktningen och Foucaults gallerförsedda bur för maktutövning i den andra. När kritiken skall analyseras, förstås och skrivas är det nog bra att titta åt båda hållen.

### *Kritikern Witt-Brattström, typ*

Om dagskritiken som institution håller på att försvinna gör den väl det både med smällar och snyftningar. Utspelelskritiken och egotrippskritiken med dess dubbla bokföring kommer att vara journalistiskt gångbar men drivs mot retoriska former som till sist inte låter sig förknippas med kritik av det slag som vi historiskt förknippar med begreppet. Den sortens kritik kommer att förfalla till ett slags infotainment på nöjesjournalistikens domäner där den löper risken att ersättas med poängsättningar, manipulerade topplistor och konsumentinriktad varudeklARATION. Månadens mest prisvärda roman. Eller månadens kritikerbabe.

Men *där* är vi inte. Kritiker prövar olika sätt att förhålla sig till de nya produktionsvillkoren i den minskande lönsamhetens 90-talsdagspress. Ett slags samverkan mellan kritikens egenbehov och mediernas krav ger inte bara kulturell sensationism som textresultat. Där finns trots allt vad Foucault sa möjligheter att använda offentligheten för en kritisk verksamhet som både förhåller sig till text och ideologi. Självklart. Den feministiska kritiken t ex har visat detta. Ser vi på svensk dagstidningskritik i dag och för bara fem år sedan är en av de märkbara skillnaderna den ökande andelen kvinnliga kritiker. Åtminstone några av dem ger i sin kritik nya perspektiv och öppnar för nya förståelser i sin kritikerpraxis och gör det på ett sätt som ännu är i fas med både mediernas behov och litteraturens

samtida former. Dagskritiken är ännu ett forum för samtidskommentarer och -analys och den har i sitt minne det slags förenklingar och moralismer som den förra generationen inte sällan gjorde sig skyldiga till och som den nya inte vill upprepa. Man kan rentav säga att i ett samhälleligt tillstånd av politikens förfall är kritiken om än hotad till sitt livsutrymme ånyo en plats för den värderande, väljande, kognitivt kartläsande funktionen. Den vi förknippar med intellektualitet och obundenhet. Ett slags politikens nya forum om vi med politik menar försök att förstå vår samhälleliga existens och ta ställning till dess rationalitet och människovärdighet. Kritikern kan ännu vara en instans för en visserligen villkorad men dock massspridd motoffentlighet. Åtminstone så länge kultursidorna har fortsatt relativ självständighet och tillåts spela också sin kommenterande, debatterande roll. Den som *Sydsvenska Dagbladet Snällposten* sökte upphäva i början av 90-talet med sitt herostratiskt ryktbara utspel om en separering mellan litteratur och debatt i tidningen, där kulturredaktionen skulle ta hand om litteraturen och ägarna ledarsidan och debatten. Det attentatet stoppades genom en samlad aktion från kollegornas kulturredaktioner och därmed manifesterades en kvardröjande styrka i kultursidesinstitutionen som förvånade både tidningsägare i Sverige och grannländernas kulturredaktörer.

Där finns väl också ett fortsatt utrymme för den eleganta texten, den kulturradikala retoriken i den stora kritikertraditionens efterföljd men marginaliserad och anpassad till nya textutrymmen för konstkulturen. Det är den andra sidan av normalrecensionens och normalrecensentens död. Den habila tråkighetens adjunkter kommer att försvinna. Också de sofistikerade seminariehjältarna från de akademiska institutionerna. Det är inte i tidningarna de har sitt rätta forum. De tvingas skela för mycket i sina texter mellan dem de vill räknas bland och dem som kultursidorna måste nå utanför doktorandseminarierna.

Men en, två, flera Poul Borum och en, två, flera Georg Johannesen och en, två, flera Ebba Witt-Brattström skulle hälsas med glädje av både kulturredaktioner och tidningsansvariga. Kritiker som fräckt och mer eller mindre omdömesgillt formulerar sig med en auktoritet som systemet inte längre har men gärna vill tro sig om att fortsatt äga. Poul Borum är väl bra nära idealtypen för en kritiker i vår tid. Hans omdöme kunde inte heller de författare som råkade illa ut i hans kortrecensioner ifrågasätta utan att göra redan ont värre. På fem rader sa han vad som uppenbarligen kunde sägas om norsk, svensk och dansk samtidspoesi. Han hade blivit nordisk kritiks mest hatade kritiker om det inte var för att han hade läst mer än någon annan samtidskritiker och för att ingen kunde beskylla honom för att vara litteraturtrött. »Ib Lucas hedder Gyldendals nyeste computer. Den kan skrive noveller, der næsten ikke er til at skelne fra rigtig litteratur.» Rubriken lød Edbog. EDB – hette den tidens databehandling i Danmark. Ett B synkoperade han bort i rubriken och så blev det Edbog. Vid sidan av texten var det bild på Borum och manschetten upplyste sedvanligt om författarens namn, bokens titel, pris och förlagsnamn.<sup>10</sup>

En anmälan som denna kunde Borum tillåta sig. Den var möjlig bara för att

alla, också Ib Lucas, visste att han hade rätt. Det är klart att den mannen var hatad bara av dem vilkas karriärer han stäckte men älskad av alla de andra, författarna, läsarna och räknenissarna i tidningshusen.

Traditionen som han hade bakom sig var den starkaste i dansk kritik, som John Chr. Jørgensen visat, bl a i sin bok *Dagbladskritikeren*: Tom Kristensen i *Politiken*, Hans Brix och så Poul Borum i *B.T.* resp. *Ekstra Bladet*. Det är kanske ett stycke från det slags *Ars militans* som Alexander Döblin en gång drömde om i socialismens tjänst i st f den »kulinarische Kritik» som Brecht hånade. Men det är likväl en förbindelse bakåt mot kulturradikalismen och dess självbild om krigarens vällovlige rätt att sära och döda och om kritiken som en insats i spelet och mer än en gest och en självbespeglning.

Till de retoriska greppen i den samtida kritiken hör annars just självbespeglning och bekännelse. Syn för sägen får man i uppsatssamlingen *Confessions of the Critics*.<sup>2</sup> Det är en beställningsvolym på temat *confessional criticism*, också kallad *autobiographical criticism* eller *autocritography* och anglosaxiskt följdriktigt handlar det mindre om dagskritik och mer om litteraturbeträktelser i allmänhet. Men det är uppenbart att strategin och retoriken är tillämpbar innanför dagskritiken och att den har med allmänna massmedialiseringfenomen att göra – personlighetsexponering och hypervisualisering, kroppsfokusering och celebritetsinriktning av journalistiken och livsstilen. Återkommande grepp i denna kritik är anekdoten som läsarrättning och den kritiska diskursen får en utspelskaraktär som ger den drag av performance i stället för textcentrerad analys. Kritikern spelar rollen av auktionsutropare snarare än av obducent av döda texter. Kritikern garanterar med hjälp av sitt ego också värdet hos föremålet för analysen. Den kritiska texten är engagerad, tillgänglig och kritikern spelar rollen av kreativ författare i iscensättningen av den egna kritiska texten.

Självklart kan denna självexponering innebära att den kritiska texten får ett personligt vibrato. Kritikerns historia och biografi blir en projektduk för receptionen av en litterär text. Det kan bli en attraktiv text om en litterär text. Madelon Sprengnether t ex närmar sig *Hamlet* i en av antologins texter genom att berätta om sitt eget uppskjutna sörjande och sina skuldbelagda förträngningar efter en drunknad fader. Feministisk kritik och vänsterradikal kritik kunde för 25 år sedan båda enas i att det personliga, privata är politiskt och socialt multikulturell medvetenhet gör det högst rimligt om än ej oproblematiskt att relatera till kritikerns specifika bakgrund och erfarenhet. O s v.

Men problemen med en »autokritografi» är lika uppenbara. Praktiskt militant pragmatiskt inriktade kritiker excellerar i att bli attraktiva »nonreaders». Läsningen avbryts, skriver Rachel M. Brownstein. I en amerikaniserad kultur där glamour och skilda slags wannabes står i fokus vore det förstas konstigt om professorer och kritiker skulle vara de enda som var nöjda med att definiera sig i sina yrkesroller och tala om texten och bara texten i stället för om sig själva. De intellektuella är alltid djupt och personligt upptagna med att inte vara intellektuella och i den subjektiva kritiken ges de möjligheter att realisera sig själva och skaffa sig »personhood» som andra.

Inte desto mindre kan dessa skilda potensuppvisningar vara en rask väg bort från diktverken och ge utrymme för nyreduktionistiska sätt att läsa texter som enkla uttryck för ras, klass, gender etc. Texternas konstruerade världar blir på nytt antropomorfa storheter i den subjektiva, personinriktade kritiken och det öppnas trafik mellan textens värld och kritikerns och den trafiken tycks oftast vara enkelriktad. Kritikern gör nämligen sina egna reaktioner till märkvärdigare erfarenheter än de som gestaltas i det litterära verket. De självupptagna kritikerna tycks göra teori av att skriva om sig själva, skriver en av deras kritiker, nämnde Brownstein: »finding nothing in the field of literature as interesting as their own presence there, they have moved farther and farther away from /.../ the literary object.»<sup>12</sup> Genom att dra uppmärksamheten till sig själva i relationen av mötet mellan verk och kritiker, löper kritikern risk att kraftigt reducera det kritiska projektet. Den historiska horisonten och det samhällseliga nuet för det aktuella diktverket underbetonas och kritikerns egen individuella erfarenhet överbetonas. Kritikerns okunighet och subjektiva fördomar får i en sådan hantering sabotera det uppdrag som är den kritiks som säger sig verka för auktoritet och skriva från överblickbarhetens opersonliga utgångspunkter. Den egna reaktionen görs till fetisch i en närsynt rapport där diktverket bara tjänar som utlösare av kritikerns associationer och självbilder.

Visserligen talade Oscar Wilde om kritik som högsta form av självbiografi och Nietzsche om kritik som omedvetna memoarer. Men, som utgivaren Veese konstaterar, de diskussioner som Nietzsche och Oscar Wilde avsåg befann sig långt från de självbespeglande filosofie doktorernas tredje kön, the third sex of Ph. D:s. Med deras »petite histoire» i st f »grand récit». Dessa samtida stripteasekritiker är i stället kulturella symptom på den gamla välkända längtan hos intellektuella att bli bedömda och beundrade för något mer och köttligare än huvudknoppen. Kropp, muskler, erotik, kåthet. Inte för inte är de begreppen och orden frekventa hos samtida intellektuella kritiker som också vill vara något mer och häftigare än just intellektuella kritiker.

Den personliga kritikens utspel kan naturligtvis vara en försäkran om ärligt uppsåt, en personlig investering i den traditionellt förtråkade ämbetsrollen. Jag är här och jag garanterar att min läsning är gjord med hull och hår, vädjar den självbiografiskt tillkännagivande kritikern. Men vi kan alltså också lägga perspektivet i litet annan vinkel och säga att när alla andra talar om sig själva i celebritetskulturen faller det sig naturligt att också kritikern gör det. Om han vill få kändisvärde på marknaden. Kritikern som träder fram är vår tids replik på upplysningsradikalismens ideal av en opersonlig distanserad analytiker. Det är bara det, som Rachel Brownstein påpekar, den kritikern kan inte vara säker på vad det är som gör att vi lyssnar till honom eller henne. Är det analysen som attraherar oss eller är det hennes »duly raced and classed and gendered self». Kritiker är inte lika intressanta som deras texter. Det är slutsatsen som följer på de synpunkterna. Den bekännande kritikern tycks omvänt ha som sin utgångspunkt att det är han/hon som i första hand intresserar läsaren. Elisabeth Fox-Genovese talar om denna den

bekännande kritikern som hybris; en hybris i romantikens efterföljd. Men den här gången är kritikern inte en självförgudande rebell inför Gud utan en rebell mot konsten. På så sätt upprepar han historien inte som tragedi men som fars.

Vad som är bisarrt och intellektuellt problematiskt i denna nya skolbildning borde vara uppenbart. En del av bidragen i antologin är avsedda som exempel på bekännelsekritik. En del av dem förefaller mig inte vara särskilt talangfulla i sin utformning eller uppseendeväckande i sina tillkännagivanden. De texterna blir i själva verket måltavlor för just den kritik som skolbildningen lätt drar på sig. Självupptagna men inte mycket mer än just det. Det gäller också Jane Tompkins självutlämnande pedagogiska dagbok, »Let's get lost».

Men skolbildningens produktiva möjligheter är naturligtvis också synliga. I en akademisk rigid konkurrensmiljö kan det förstås vara frigörande med en kritik – criticism – som vågar öppna sig och ta ett personligt ansvar för sin verksamhet. Flera kvinnor vittnar i antologin om den subjektiva kritikens kommunikativa effekter, om den som en väg ut från akademisk inkräkthet mot kontakter utanför skräet och om dess förmåga att bryta ner improduktiva spärrar i det vetenskapliga arbetet.

Mindre generellt skulle jag vilja rikta uppmärksamhet på att den bekännande kritiken gör själva skrivandet till en väsentlig akt i det vetenskapliga disciplinära arbetet. Kritik och vetenskap som skrivande blir ofrånkomlig reflektion för den som tar intryck av självbiografiskt inriktad kritik. En sådan medvetenhet skulle leda till att en del scientistisk teorijargong får sitt rätta löjes skimmer. Det är ju nämligen inte så som dansken Hans Hauge säger i Eivind Røssaks intervjubok *Skrujern, kanoner og trojanske hester*, att »I dag leses teori med like stor interesse og med samme fascinasjon som f. eks. romaner.»<sup>23</sup> Tvärtom är väl de flesta teoritexterna rätt så tråkiga och har inte många frivilliga läsare. Det är min erfarenhet och jag ser i samma antologi att den delas inte bara av en Harold Bloom som romantiskt konservativt vill ta med sig criticism ut från campus och göra litteraturstudiet till en angelägenhet på gatan. Men också en feministisk teoretiker med stort kapital som Toril Moi uttrycker denna oförblommerade trötthet gentemot teorispinnets. Håller denna leda på att breda ut sig är förstås det ett förhållande med konsekvenser också för dagskritiken i de fall den är teoretiskt samtidsmedveten. Som ju en ganska stor del av den onekligen är.

### *Kritikern läsaren*

Som följd av dessa dagskritikens massmedialt bestämda förhållanden har det uppstått en sväröverstiglig klyfta mellan å ena sidan den samtida textmedvetenheten med dess språkteoretiskt avancerade analyser av det litterära konstverket och å den andra sidan journalismens dagordningar med dess accellerande krav på kort slagkraftighet och pikant utvändighet också i texter om dikt. Arne Melberg har i Paul de Mans efterföljd hyllat »mere reading», blotta läsningen som det förebildliga

och förteoretiska och texttrogna underkastandet under de språkliga strukturerna. Detta som det kan tyckas närmast commonsenseartade dygdemönster för en kritiker visar sig tvärtom, som de Man skrev, vara ett subversivt förhållningssätt. Det saboterar den kritik som aldrig tillåter sig att vara läsning i sig utan är läsning på jakt efter mönster, ideologier och bekräftelser av det redan insedda, skilda övningar i egentlighetens jargonger. Men denna läsning i sig som är en läsning i slow motion och uppvisar läsarens förmåga att dröja, »verweilen», i läsningen som Melberg, med en hänvisning till Gadamer uttrycker det, är en läsning och omläsning på omläsning som dagskritiken omöjliggör. »Det går egentligen inte att läsa om man vill fungera som kritiker», skriver Melberg utmanande i sin uppsats i *Det glatte lag*.<sup>14</sup> Det kritiska uppdraget och läsarens plikter är oförenliga.

Möjligen är Melbergs hållning extravagant i överkant men utan tvekan sätter han fingret på en fundamental konflikt i det litterära systemet med dess olika krav på författaren skrivaren och läsaren läsaren som bums också förväntas bli läsaren skrivaren kritikern. Den kritiker som svarar mot de Mans läsarkrav kan den samtida kritikerinstitutionen inte erbjuda några roller. Han/hon får fuska sig fram med eftergifter åt båda hållen; gentemot läsningen såväl som mot journalismens krav. De roller som står till buds är litteraturpedagogens eller litteraturkonversatörens eller litteraturhatarens, ja, naturligtvis också litteraturälskarens. Det är de som medialt förmår handskas med litteraturen på gångbara kompromissers sätt.

Förhållandet är här beskrivet principiellt och ingenting i den principanalysen förnekar förstås förekomsten av enskild litteraturkritik som framgångsrikt sätter sig över systemets begränsningar. Men det sker som sagt på trots av villkoren.

En kritik som inte är klar över sina egna institutionella förutsättningar och över de förväntningar som han eller hon har att uppfylla riskerar att framträda som falsk profet och skriva som i objektivitet. Omedveten om det rollspel han ingår i. En kritik som inger förtroende måste spela med ambivalensen i det egna uppdraget, försöka balansera mellan offentlighetens och mediernas premisser och det konstnärliga arbetets strävan till fullkomlighet. Det är i den relationen mellan nödvändighet och frihet som kritiken försöker vara något mer än rent impressionistiska privata reaktioner.

Ungefär så skulle en generell retorik om det samtida kritiska uppdraget kunna se ut i relation till den bakgrundsbeskrivning som jag här gjort av kritikens villkor.

### *Kritikern mimaren*

Jag övergår nu till att göra några iakttagelser av det formspråk som den dagskritiska recensionstexten använder sig av.

I den mån vi är ense om att den kritiska texten lika litet som andra texter är genomskinlig utan rymmer motstånd gäller uppgiften att bryta ner detta motstånd, befria sig från dess grepp för att kunna se den kritiska texten utifrån, se den som litteratur. Jørgensen ger ett värdefullt bidrag till en sådan analys i sin text

»Recensionens retorik» i *Kritik*, där han läser anmälningar som sammanhängande metaforiska konstruktioner och underminerade av ironi.<sup>15</sup> Kritiktexten görs i sådana analyser till litteratur av andra graden, bilder eller figurer av diktverkets bilder eller figurer av världen.

Det är ett mer produktivt sätt att göra retorikanalys på än den som får inleda uppsatsen och kränger på den litteraturkritiska texten den klassiska retorikens begrepp. Att låta samtidstexter få illustrera den klassiska retorikens textdispositioner blir mest en mekanisk hantering. Om den litterära primärtexten säger ju det slags analys mycket litet. Tvärtom avlägsnar den sig från den i sin jakt på en generell topologi.

I den andra och den spännande delen av sin uppsats citerar Jørgensen Paul de Man som säger, att »kritiske tekster må leses med samme varhet for tvetydigheter som den vi legger for dagen i studiet av ikke-kritiske litterære tekster». Det är ironins dimensioner som står i fokus för just den observationen. Kritiken som clowneri och lek innanför skrattets kulturhistoria.

Thomas Thurah ansluter sig det perspektivet när det gäller den litterära litteraturkritiken i en stimulerande text i samma tidskrift *Kritik* men från 1989, där tesen han driver är att en anmälan aldrig handlar om det den säger sig handla om. Alltid om något annat. Recensionen är en myt, påstår Thurah.<sup>16</sup>

Boken mimar verkligheten och anmälan mimar boken med ett allvar och en självsäkerhet som kommer sig av den suveräna instans kritiken utgör i offentligheten. (Ja, Thurahs scen är som synes 80-talets.) För kritikläsarens del betyder det ett möjlig underhållande svindleri, en grimas som vi låter oss roas och fascineras av men som vi inte tror på. Den medvetne kritikläsaren vet att anmälan är en mytologisering och en subjektiv skröna. Problemet med denna retorik är emellertid, att anmälaren spelar dubbelt. Hans litterära parafraaserande och indirekta text är samtidigt i den offentlighet den ingår i en auktoritär text, möjlig att läsa naivt som en meningsuttolkande och innebördsbeskrivande deklaration. På så sätt brytes recensionens illusionsspel i recensionsläsarens reception och anmälaren blir i en sådan process en *usurpator*, den som sönderdelar och lemlästar verket för att vara först med sina meningar i en kommunikation där hans retoriska manövrar inte blir tydliga och genomskådande. »Litteraturens förbannelse är att vara avtryck, goda och dåliga kopior, från kritikens bandarkiv», skriver Thurah. Det är kritikern som upptäckt och formulerat det litterära verkets sammanhang för läsaren – relativt obekymrad om författaren, mycket medveten om den textuppgift som gäller för kritikern. Den att formulera sig på begränsat utrymme i enlighet med traditionen för anmäleriet med dess intellektualistiska ironier innanför en kulturradikal tankefigur. Alltså, anmälaren är en narrkung som parodierar, efterliknar, parafraaserar, refererar och mytologiserar. Men oftast äger han ett oklart vetande om sitt dubbelspel och ofta saknar läsaren möjlighet att koda av det som ett sådant ironiskt spel.

Anmälaren skall leverera bröd och skådespel. Han är en tjänare av medierna och hans grimaser är delvis institutionaliserade. Anmälares moderna berättar-



instans heter i Thurahs analys hypersubjektivitet. Bakom den döljer sig anmäla- ren, kan Thurah skriva med sin dekonstruktivt korrekta stil, och det hypersubjek- tiva grimaserandet resulterar i texter som tillåter sig att vara än hysteriska, än magsura, än euforiska, än extatiska, än övervåld och misshandel.

Jørgensen erinrar i sin artikel i *Kritik* om Thurahs eget bidrag till genren, där Thurah slår självaste Borum i fräck och fyndig kompression. Hans anmälan av Rifbjergs roman *Det ville glæde ...* bestod nämligen av ett säger ett ord följt av ett frågetecken: »Hvem?»

Så fullföljer denna kritikens showbiss det uppbrott från den stora motsägelsen som 1800-talets kritiker av försoningsetetiken observerade och pekade ut. Subjektet står i konflikt med den objektiva verklighetens former och villkor och en offentlig innerlighet är en paradox. Eller med Arild Linnebergs Kierkegaards- citat: »En Udraaber af Inderlighed er et seeværdigt dyr!» Det är som utropare av innerligheter kritikern fortsätter sitt värv men han är postmodernt medveten om absurditeten och gör en grimas av nödvändigheten.

Kritikern som författare är den gamla kritikerns, riksläkarens död, men det är den nya kritikerns enda existensform, skulle väl några vilja hävda. Berövad det oskuldsfulla tillståndet i den borgerliga offentlighetens regelverk, institutionens, och på dess tribuner, står kritikern kvar i vrakgodset och spillrorna och försöker hantera sin tvetydiga position med lager på lager av ironi och medvetenhet. Det är också ett sätt att vägra att tystna och hävda något slags meningsskapande i resterna av en offentlighet.

Vad är det kritikern gör när han gör det han gör? Det är inte bara ironikerna som har svarat. Michael Riffaterre har ett mer strukturalistiskt analytiskt och mindre retorikanalytiskt sätt att analysera den litteraturkritiska texten i sin uppsats »Litteraturkritikens diskurs», publicerad i *Ny Poetik* 1994. Jag säger mer resp mindre eftersom det hos Riffaterre likväl är kritikens språkliga former som står i centrum för analysen. Artikeln hör till de fåtaliga som gör anspråk på att tala generellt om kritikens diskurs.

Riffaterres nyckelord är kritik som metaspråk. En uttrycksform som citerar, parafrazerar, omtalar en redan existerande artefakt, vad han kallar objekttexten. Det Riffaterre fäster uppmärksamheten på är likheterna mellan objekttexten och den kritiska texten. Likheterna föreligger såväl på en mimetisk som en herme- neutisk nivå och på samma sätt som litteraturen, kontrollerar kritiken läsarens uppmärksamhet vad gäller textens föregivna representationer av en värld utanför texten. Det är den kontrollen av läsaren-kritikern som ger identitet åt den kri- tiska texten och som gör den till något annat än ett oförutsägbart lackmuspapper för skilda läsarreaktioner och smakyttringar. Litteraturkritiken är en genre, har en kanon och reproducerar sig stabilt och är således knuten till relativt fasta läsar- positioner. I den kritiska texten dechiffreras objekttexten två gånger. Först genom att kritikern översätter och överför dess verklighetsavbildning till sitt eget kritikerspråk. Men därefter också genom att kritikern integrerar dess material av

symboler i sitt eget hermeneutiska arbete med detta material. Alltså är objekttexten närvarande både på parafrasens direkta nivå och på tolkningens av parafrasen nivå. Vad kritikern gör är att han utvecklar de former han kommenterar. Skriver det han säger sig skriva om. De delar av objekttexten som kritikern väljer ut i sin kritiska diskurs inkorporerar han i positiva eller negativa evalueringar av artefakten. Recensionen är en myt som Thurah skrev.

Texten bestämmer på så sätt det metaspråk som studerar den – både i beskrivningen och värderingen av den. Metaspråket skaffar sig sin auktoritet både vad gäller deskription och värdering genom att härma stildrag eller använda stildrag ur objekttexten. Med hjälp av sådana semantiska likheter går den kritiska texten i god för att den är adekvat som metatext.

Objekttextens figurer och retoriska grepp verkar så starkt i kritikerns text att de utan att kritikern är medveten om det bestämmer hennes eller hans ordval. Som läsare ser vi kritikern på ryggen och konstaterar diktverkets styrka och den kritiska textens svaghet. I parafrasen visar kritikern sin önskan att konkurrera med dikteren men också oftast sitt nederlag, menar Riffaterre.

Det är författarens triumf att han och kritikern förenas i ett gemensamt språk som genereras ur diktverkets text. Kritikern pryder sig med diktverkets fjädrar och den funktionen i den kritiska texten är en starkare indikation på vem som är värd och vem som är gäst än det enskilda omdömet som söker hävda kritikerns suveränitet gentemot författaren. Kritikern reduceras till en som varierar konstnärens tema i mer eller mindre uppenbara imitationer. När den kritiska diskursen får poetisk karaktär visar den sig just därmed underställd objektet i Riffaterres värdehierarki.

Kritikern försöker återerövra det som texten har undertryckt till ett tillstånd av latens, hävdar Riffaterre i sitt mer principiella ifrågasättande av kritikerns åtagande. Kritikern rekonstruerar den ursprungliga bilden och felläser därmed objekttexten och projicerar egna extrapoleringar in i den. Sådant som inte borde höra till den vetenskapliga kritiska texten men enbart till en subjektiv textkommentar.

Det är ett annat slags extrapoleringar än dem Riffaterre som intertextualitetens analytiker erkänner. Intertexter som textens märkvärdigheter determinerar och som är ovillkorliga för den skolade läsaren. Den kritiker som arbetar så befinner sig på andra sidan objekttexten i ett icke parafraiserande arbete men i en analytisk undersökning. Bestämd av objekttexten förvisso men i ett vetenskapligt kontrollerat arbete som frilägger textens innebörd och där forskaren har initiativet. Det är något helt annat än den omedvetna lydning inför texten som är gängse kritikerpraxis, enligt Riffaterre.

På danska lyder Riffaterres avslutande ord: »Således forekommer kritikens retorik mig i stadig mindre grad at lægge en fortolkning og en vurdering ind over objekt-teksten i kritikens eget meta-sprog. Snarere er der tale om, at objekttekstens generative kapacitet eksemplificeres gennem en imitation, hvarved kritikken

kommer till och konkurrerar med en kreativ skrift-praxis.»<sup>17</sup> Förloraren är därmed korad.

När Riffaterre urskiljer det parasitära draget i kritiken är det tydligt att den kritik han ger sitt stöd i stället är en »criticism» av vetenskapligt textanalytiskt slag. Den som förmår urskilja kärna, *matris*, och enhet, *significance*, i en litterär text bakom dess på ytan liggande betydelser, *meanings*.

Som anvisning för dagskritik låter sig väl Riffaterres text inte brukas annat än som en tankeväckande varning. Den absoluta textanalys som är hans kritiska alternativ har ett skolmästaraktigt drag som svårligen låter sig förenas med heterodoxins nuläge och som definitivt inte är möjlig att utföra inom ramen för vare sig 3- eller 5000 tecken på en kultursida.<sup>18</sup>

### *Kritikerns ställningstaganden*

Finns där då en uppgift för dagskritiken som vi kan känna oss lojala med och som inte bara handlar om prat, skvaller, positioneringar och makt och egotripping? Finns där en tulipanaros – en kritik som är självmedveten när det gäller såväl sin retoriska dimension som sin journalistiska villkorlighet men som också kan bidra till motståndets estetik?

Exemplen i den samtida offentligheten entusiasmerar bara undantagsvis. Den eleganta texten, en språklig *Tour de force* kommer naturligtvis gång efter annan att väcka vår förtjusning. Också parodins subversiva marginalanteckningar kommer vi att ha fortsatt behov av. Men just i marginalen om vi tänker på dagspresskritik. Men för den som tror att beteckningen kritisk intellektuell inte står för en referent som vi av analytiska och andra skäl bör sätta parentes runt och för den som inte menar att av litteratur kan man bara lära litteratur, finns det förstas skäl att vara dyster över den kritik som skrivs och den debatt om litteraturens roll som saknas. Ja, när den nu inte bara innehåller några pliktskyldigt befriade suckar över att socialrealismens och den politiska ideologikritikens tid slutligen äntligen är förbi.

Likväl finns den ju där, litteraturen med dess klassiker som ger upphov till den reflexion utan slut som Schlegel talade om som det yttersta kriteriet på konstnärligt värde. Och fortfarande definierar, om än inte exklusivt, litteraturkritiken tidens värden och normsystem och debatten om vilka som skall bestämma dem är möjlig att föra. Textens innebörder låter sig relateras till en kontext utanför texten och därmed ges betydelser med bäring på ideologi, värdesystem och politik. Poängen med konsten är att vi får något att jämföra verkligheten med, säger Lars Gustafsson. Ja, konst och kritik kan inte undandra sig det enkla faktum att litteratur är en samhällelig praxis och att dess språk är en avvikelse i samhället och att det därmed innehåller en stark kritisk potential i förhållande till den förhärskande sociala ordningen och förbudssystemen. Kritikern har privilegiet att kontinuer-

ligt reflektera över detta sakförhållande – det som är en självklarhet för den icke-professionelle läsaren – och kritikern har därmed möjlighet att parafrasera såväl som narraktigt eller rakt påståeligt föra en diskussion i offentligheten om den offentlighet som litteraturen utmanar.

Utan en kritisk praxis som ägnar sig åt litteraturens hela potential av såväl språkarbete som värdeskapande är maktens olika diskurser mera ostörda än med en sådan praxis. Litteraturen konkurrerar ju med medierna om den samlade uppmärksamheten. Kritiken kan fortfarande välja att ställa sig på litteraturens sida.

En kritik som dubbelarbetar med både interna och externa analyser och värderingar i medvetenhet om att något annat egentligen inte låter sig göras är en kritik som skulle kunna leda till kulturdebatt och kanske ge de intellektuella en bättre närvarokänsla på köpet. Jahn Thon har försökt formulera en plaidoyer för ett uppdaterat kritikersubjekt med rimligt ansvarstagande och jag citerar honom gärna ur hans text i *Samtale med et svin*, när han på tal om en Fløgstadroman skriver: »Poenget her er ikke å verdisette Fløgstads konsept, men å insistere på at dette umulig lar seg vurderes og forstås uten å ta stilling til verkets premisser, eksterne forhold i dagens Norge (politikk, økonomi, kultur), moderne skriftteori, estetiske vurderinger og sin egen subjektive kropp. Det å ta stilling til om Fløgstads bok er god eller dårlig, må inkorporere kunnskap, sannhet, følsomhet på svært mange områder.»<sup>19</sup>

Ungefär så skulle jag också vilja formulera uppdraget. Och vi är överens om att just detta »å ta stilling til om boka er god eller dårlig» är kritikens yttersta uppgift. Kunnskap och värdering är krav sine qua non i kritikens yrkesverksamhet.

Fortfarande finns det en tänkvärd grund för teoretisk reflektion kring litteraturens värde och kritikerns värdering också i vad som gjorts innanför rysk formalism och pragtstrukturalism. Jan Mukařovskýs text om »Estetisk verdi som sosialt faktum» från 1936 ger ännu produktiva synpunkter på relationen mellan konstens och litteraturens formella egenskaper och det historiens sociala värdespel i vilket artefakterna ingår och där de som estetiska objekt laddas med det aktuella samhällskollektivets normer och värderingar.<sup>20</sup>

Mukařovský ser kritiken som en samhällelig instans – naturligt nog för den som skriver 1936 – en talesman för bestämda sociala intressen av klassmässiga och smaksociologiska slag. Som teckensystem är konsten bärare av kommunikativa funktioner. Också om den estetiska funktionen dominerar i konstverket är meddelandet alltid där. Men indirekt och ställt i komplicerad relation till den referenssituation som gäller vid icke-estetiska meddelanden. Det litterära verket kan utöver sin fiktiva verklighetsreferens också skapa referens till de verklighetsföreställningar som är läsarens också om dessa ingår i föreställnings- och värdesystem som är helt andra än de som verket självt är sprunget ur.

Det är inte minst de formella elementen som åstadkommer dessa indirekta referenser, hävdar Mukařovský. En komplex syftning som gäller verkligheten som totalitet tycks vara vad konstverket åstadkommer i läsarens medvetande. Varje ele-

ment i konstverket, innehållsliga liksom formella, blir bärare av dessa i sista instans icke-estetiska värden. Det är ju konstverket som helhet som åstadkommer läsarens världsbildsreaktion. Alla elementen i det litterära verket blir på så sätt bärare också av icke-estetiska värden och det är den stora poängen i Mukařovskýs resonemang.

Den autonoma konsten blir sålunda i eminent mening också social och undandrar sig t ex censurens osofistikerade distinktion mellan kommunikativa yttranden och konstens påståenden. Konsten kan inte vara intresselös i Kants mening enligt Mukařovskýs analys. Den har förvisso sina mål i sig men i sista instans leder den sina energier i icke-estetisk riktning mot läsarens, betraktarens värdesystem och världsbild och livsvisioner. Alla element i ett konstverk är naturligtvis formelement. Men de är också bärare av betydelser och icke-estetiska värden och alltså innehållselement. Autonomi är i hög grad social. I sin dynamiska, komplicerade enhet ställer sig konstverket i förbindelse med mottagarkollektivets livspraxis. Just genom sin »annorlundahet» påkallar det vår uppmärksamhet. O s v i enlighet med den ryska formalismens observationer av automatiska resp icke-automatiska perceptioner.

Så kommer Mukařovský till sist därefter att han genom att observera och diskutera konstens formella dimensioner, dess autonomikaraktär och dess oavhängiga estetiska värden kan fastslå att konstens fundamenta funktion är att förnya människans förhållanden och modifiera hennes sociala vara. Bara den konst som förmår upprätta tillräckligt stark spänning mellan sitt värdesystem och det mottagande kollektivets kan spela denna inverkan, revolutionerande roll. Komplexitet i stället för mediering och harmonisering alltså i Mukařovskýs poetik. Men framför allt den oavhängiga konsten och det estetiska värdet som både socialt faktum och social förändrare och förnyare.

Mukařovský socialiserar det estetiska värdet på ett sätt som ännu framstår som fruktbart. Också när man diskuterar avantgarde och autonomi utifrån senare bidrag i genren. Kritikerns värdering får en fast utgångspunkt i estetisk-teoretisk reflektion över såväl artefaktens egenskaper som det estetiska objektets sociala funktion. Värderingen följer med analysen.

### *Kritikern i klubben*

Nu är emellertid kritikens oavvisliga värdering ett problem för dagskritiken av mer praktiskt och mer osofistikerat men också kanske mer brännande slag. Det finns väl en kvardröjande konstnärsmantisk föreställning om att kritikern är hårdhudad och försedd med svinpälms medan den hudlöse författaren har sitt hjärta dinglande på en krok.

Varför denna segregering av känslighet? Goethe hade bättre kläm på kritikerns uppgift och pinsamma utsatthet när han anförtrorde Eckermann att kritikerns arbete inte bara ödelade livets bästa timmar och dagar. Det resulterade också i att

när kritikern väl skaffat sig sitt referenssystem och sina nödvändiga kunskaper och finner att det dåliga är just dåligt, då inser han att man inte kan säga det. Ja, för såvitt man inte vill riskera att hamna i krig med hela världen.

Den kritiker som klart säger sin uppriktiga mening har antingen sadomasochistiska drag eller ett överjag av det mest omedgörliga slaget, om han eller hon inte bara är ung och vill göra sig ett namn som pigg buse och fräck fan. Andra får dribbla sig fram med att tacka nej till alltför plågsamma uppdrag, nödljuga, stryka med hartass och välja sina fiender med urskillning och omsorg. I medelåldern blir man en kuf om man skulle framhärda i sina uppriktiga meningar och kalla skit för skit i lugna nyktra analytiska konstateranden. Vem skulle väl kunna tänka sig att regelmässigt och uppriktigt och under lång tid skriva om nyutkommen svensk skönlitteratur? Skulle inte det vara för smärtsamt och kosta för mycket?

Möjligen skulle vi kunna skapa en uthärdligare och mindre dubbelmoralistisk situation om vi bytte de svenska och norska kritikerlagen med varandra för ett par år. Det skulle kanske rensa upp och vädra ut och respektive land skulle klarna i sina litteraturkonturer?

Alla som verkar på fältet känner till hur man skapar de hierarkier man vill ha. De flesta delar skuld och ingen tjallar på en kompis för det vore att framkalla den egna marginaliseringen. Systemet är så starkt och funktionellt att man kan hävda att det är ytterligt sällsynt att en kulturredaktion blir särskilt överraskad av den recension de beställt när den väl ligger på bordet. Den kan vara bättre eller sämre utformad men dess taxering brukar överensstämma med redaktionens. Verksamheten är alltså förutsägbar om än metoderna som upprätthåller den är svåra att beskriva i klartext. En kritiker får alltid sista ordet gentemot en protesterande läsare eller författare. De som skall hållas om ryggen hålls om ryggen och de som skall ut i kylan hamnar förstas där. I alltför nära samröre med tidningsredaktionerna och de olika visningskulturerna känner den frilansande kritiken av fältet och demonstrerar sin konjunkturkänslighet. Litteraturkritikens dolda läroplan är lika effektiv som någonsin skolans. Båda håller sig med erkänd retorik och allmänt omfattande målsättningar som det sedan gäller att mer eller mindre listigt suspendera. Men innanför dubbelmoralen finns också ytterligare en nivå av dubbel bokföring av för utomstående svårupptäckt slag och som handlar om att kritikens noviser är hårdare reglerade i sin yrkesutövning än kritikens etablerade.

I skiktet under makthavarna tillhålls kritikerna att följa lagarna om oväld och erkänna jävets principer. Därövanför tar man sig både de friheter som gänget behöver och visar den hänsyn som systemet kräver. Det ligger alltså en relativ sanning i det propagerade normsystemet. Det gäller i utkanterna av fältet men inte där det centrala värdespelet äger rum. Man skriver sålunda inte negativt om en närstående till den kollega som man vill ha goda relationer till. Det är självklart. Liksom att man visar sig förbindlig och förekommande inför den som brukar vara bättre bordsplacerad än vad man själv är. Relationerna är överblickbara. Där är Karin och Björn och Tommy och Bo och Åsa och Birgit och Nils och... Ja, några till förstås. Och alla känner alla och det finns helt enkelt inte plats för så många fler och

skall någon bytas ut får man vara säker på att det råder enighet om det. Och i B-laget vet man vad som gäller för den som någon gång vill platsa i A-laget. Systemet är självgenererande och den som vill öppna eget är maktlös. I kulturklubben känner alla alla, uppvaktar man sina medlemmar på bemarkelsedagarna, ger varandra gåvor både hemma och i spalterna. Den som inte vet att föra och skicka sig blir bryskt tillrättavisad – om inte i hemmet så dock i spalterna.<sup>21</sup>

Dessa störningar i kritikens funktionssammanhang och av dess officiella charta skulle naturligtvis motverkas om kritikerns text gjordes anonym. Synpunkten är naiv. Systemet fungerar ju just genom att deklARATIONERNA är en sak och praxis en annan, att där finns en personlig auktoritet att bluffa med. Att i dag påbjuda anonymitet vore ju att locka med massmedialt fiasko. Det skulle motverka journalistikens samtidstrender där bildbyline redan införts på norska kultursidor och väl kommer vad det lider till de svenska kultursidorna också. Där finns en paradoxal trygghetsnarkomani i det litteraturkritiska systemet. Institutionen som sådan håller på att skatta åt förgängelsen men de extraknäckande kritikerna lever vidare, välartat anpassande sig efter nya värdesystem. Unga kritiker kan få ha fyllt 50 år och deras brinntid är i många fall sedan länge över. Ändå skriver de.

Jag vet inget bättre system än det som råder och det är naturligtvis inte möjligt att byta kritikerlag på nordisk basis. Men jag tror att det ligger en djup sanning i Einar Øklands till synes enkla kommentar: »Eg såg gjerne at det fanst kritikarar eg kunne ha tillit ti eller lære noko av. Det måtte da vere folk som levde som kritikarar på same vis som eg lever som forfattar.»<sup>22</sup>

Jag tror det har med Schlegels besatthet och hängivelse att göra. Men jag tror inte att kritik i dess nuvarande former kommer att ha framtiden för sig och mer än hälften av den kommer jag inte att sakna. Å andra sidan: den där läsaren som Goethe skrev om finns ju kvar, han eller hon som både läser och bedömer med glädje. Det är i den dubbla akten som kritiken ständigt återuppstår.

Noter

- <sup>1</sup> Delar av denna artikel presenterades som föreläsning på en internordisk forskarkurs om kritik som Irene Iversen och Tomas Forser ledde i Oslo i aug-97.
- <sup>2</sup> *Norsk litteraturkritikk's historie 1770-1940*, Bind II, Oslo (1992), s 80.
- <sup>3</sup> »Vom Ende der Literaturkritik» i *Kritik der Literaturkritik*, herausgegeben von Olaf Schwencke, Stuttgart (1973), s 103.
- <sup>4</sup> »Über die zukünftige Rolle der Literaturkritik. Ein Entwurf», ib, s 119.
- <sup>5</sup> »The Resistance to Theory» i *Yale French Studies*, 63, (1982). Paul de Mans text är omtryckt i *Modern Criticism and Theory*, ed. by David Lodge, New York (1988).
- <sup>6</sup> *Samtale med et svin - en antologi om litteraturkritikk*, red. Sissel Lie og Liv Nysted, Oslo (1995).
- <sup>7</sup> »Inträdet. Om litteraturkritik som intellektuellt fält», *Ord&Bild* 1991:4.
- <sup>8</sup> »Inträdet. Den s k poststrukturalismdebatten», *Ord&Bild* 1992:1.
- <sup>9</sup> Foucault, Michel: *Diskursens ordning. Installationsföreläsning vid Collège de France den 2 dec 1970*. Stockholm/Stehag (1993).
- <sup>10</sup> Det är John Chr. Jørgensen som försett mig med exemplet i hans perspektivrika introduktion i ämnet, *Dagbladskritikeren*, Frederiksberg (1994).
- <sup>11</sup> *Confessions of the Critics*, ed H. Aram Veeseer, London (1966).
- <sup>12</sup> »Interrupted Reading. Personal Criticism in the Present Time» i *Confessions of the Critics*, s 34.
- <sup>13</sup> »Teorin är vår tids litteratur» i Eivind Røssaaks *Skrujern, kanoner og trojanske bester. Samtaler om litteratur*, Oslo (1996), s 61.
- <sup>14</sup> »Läsarppliker» i *Det glatte lag. Tankar om litteraturkritikk*, red. Cecilie Lund, Oslo (1996), s 88.
- <sup>15</sup> *Kritik* 120, 1996.
- <sup>16</sup> »Anmeldelsens fornummede tale» i *Kritik* 89, 1989.
- <sup>17</sup> *Ny Poetik* 1994:3.
- <sup>18</sup> Mats Jansson är mig veterligt den förste som prövat Riffaterres analysmodell. Han har med intressant resultat applicerat den på Karl Vennbergs litteraturkritik i ett större arbete om mellankrigstidens svenska litteraturkritik som i jan-98, när detta skrivs, är inne i sin slutfas.
- <sup>19</sup> »Verdifulle bøker, eller overmættelsens besvæer» i *Samtale med et svin*, s 116f.
- <sup>20</sup> Uppsatsen finns tryckt i antologin *Strukturalisme i litteraturvitenskapen*, red. A Heldal og A Linneberg, Oslo (1978).
- <sup>21</sup> I sina tidningsminnen *Ett år på sextioalet* (1990) beskriver Olof Lagercrantz mycket oförblommerat det mygel och spel som präglar den institutionaliserade litteraturkritiken. Få, om någon, har från lika central position som Lagercrantz lika genomskådande granskat granskarna. Hans provokativa synpunkter i ämnet och om den villkorliga friheten på fältet möttes av tystnad. Jag läser hans memoarer som en ofrånkomlig beskrivning av ägande, makt och ynkedom i den beslöjade offentligheten.
- <sup>22</sup> *Vinduet* 1978:2, omtryckt i Einar Øklands *Skrivefrukter* (1979).



## Recensioner

MARJA PALMER  
*Men and Women in T.S. Eliot's  
Early Poetry*  
Lund Studies in English 90  
Lund University Press 1996 (diss.)

En svensk doktorsavhandling om T.S. Eliots författarskap är en sällsynt företeelse. Med sin studie *Men and Women in T.S. Eliot's Early Poetry* inordnar sig Marja Palmer i den exklusiva skara som hittills blott räknar Staffan Bergsten med den tidiga *Time and Eternity* (1960) om kvartettlyriken och Marianne Thormählen med monografen *The Waste Land: A Fragmentary Wholeness* (1978).

Man måste imponeras av dristigheten i Palmers ansats. Inte minst mot bakgrund av det förhållandet att Eliots författarskap torde tillhöra ett av detta sekels mest utforskade, och att flera av de texter hon väljer att behandla kan betraktas som moderna klassiker numer ingående i den västerländska litteraturens kanon. Omfattningen av den sekundärlitteratur hon således haft att förhålla sig till inger stor respekt. Frågan är då hur författaren går tillväga för att från sådana utgångspunkter producera ny kunskap.

Palmer försvar sig metodiskt åt en allmänt formulerad och traditionell form av »close reading» (s 9). Kronologiskt går hon så i ett slags tolkande parafraisering igenom Eliots tidiga författarskap med början i »The Love Song of J. Alfred Prufrock» från *Prufrock and Other Observations* (1917) och med avslutning i *The Hollow Men* (1925). Däremellan ligger texter ur *Poems* (1920) och förstas *The Waste Land* (1922). Valet av texter är betingat av att den centrala tematiken skall röra sig kring män och kvinnor och deras relationer. Särskild betydelse ägnas den metaforik och det bildspråk, »symbolic images» (s 9), som då kan hänfö-

ras till detta övergripande, närmast tematiska komplex. Syftet skall vara att beskriva komplexiteten och utvecklingen av detta bildspråk i Eliots tidiga poesi. Emellertid torde väl just denna aspekt, oftast gestaltad som disharmonisk och steril, tillhöra det allra mest välbekanta i denna diktning. Palmer motiverar dock sin undersökning med det faktum att ingen sammanfattande granskning tidigare gjorts av detta bildspråk och dess funktion. I och med denna utgångspunkt i ett i sig redan välkänt fenomen som skall behandlas systematiskt får den fortsatta framställningen i långa stycken karaktären av ett slags diskuterande forskningsöversikt och de tolkningsresultat som presenteras framstår inte sällan som synteser av tidigare gjorda iakttagelser.

I fråga om kronologin och valet av texter drar Palmer fullt rimligt gränsen vid *The Hollow Men* (1925), varefter en innehållslig omorientering i Eliots författarskap gradvis tar vid. Dock kan man beklaga att hon aldrig drar in det absurdistiska dramafragmentet *Sweeney Agonistes* (1927), som koncipierades redan 1923 och där relationen mellan könen i ett antropologiskt och fruktbarhetsmytiskt perspektiv är det helt centrala. Här funnes ju också en möjlighet att knyta an till de tidigare Sweeney-dikterna.

I tolkningen av valda symboler och bilder påpekar Palmer klokt nog (s 30), att olika symbollexikas sammanställningar av allmänna konnotationer kring en viss symbol automatiskt inte förklarar en enskild bild i en specifik lyrisk text, vilket också är en reservation som hon själv i sin tolkningspraxis mestadels visar sig lyhörd för. Ibland noterar man dock en tendens till symboltolkning där man frågar sig om den faktiskt är relevant. Vad gäller Prufrock-diktens bekanta rader om den kattlika dimman konstaterar Palmer, att »The pools [...] in drains' could be regarded as symbolic

images of the sexes in intercourse – a daring interpretation, perhaps, but the imagery is extremely suggestive» (s 33). Det förefaller knappast rimligt att ge dessa vattenpöslars eventuella symbolvärde denna explicita tydning. Passagen om den kattlika dimman hör snarast hemma i diktens animala paradigm representerande Prufrocks hämmade erotiska liv. En likartad invändning kan riktas mot tolkningen av diktens avslutande rader där det äldre jaget bekymrat frågar sig »Shall I part my hair behind? Do I dare to eat a peach?». Palmer vill här föra in konnotationer andra än de mest uppenbara och relevanta som ju berör själva åldrandet och kroppens förfall: »De Vries supports the symbolic implications of 'peach' meaning 'vulva, feminine principle, marriage'. It certainly seems legitimate to reconsider the sexual implications of Prufrock's seemingly innocent question» (s 50). Frågan kan givetvis om den på detta vis lyfts ur sin kontext i princip ges i stort sett vilka konnotationer som helst. Läses den däremot i sitt sammanhang anger den närmast åldrandets rent fysiska påtaglighet konkretiserat i den oroliga frågan om framtida hårförfall (nackbenan) och rädslan för att bita av en tand (på grund av persikans hårda kärnhus). Palmers resonemang måste ifrågasättas eftersom det svår emot textens interna koherens och intention. I praktiken är det fråga om att uttolkaren diktar till något som inte är relevant för den litterära texten.

Vid tolkningen av »Portrait of a Lady» vill Palmer argumentera för ett filosofiskt inflytande från buddhismen vad gäller det existentiella lidande som utmärker protagonisten och hans motpart, särskilt påtagligt i del III av dikten (ss 64–66). Eliots tidiga beläsenhet i österländsk filosofi är bekant, men frågan är om analysen egentligen tillförs något av att hela denna filosofiska kontext aktualiseras och om det är nödvändigt för förståelsen av dikten. Livspessimismen, människans obotliga ensamhet och isolering framträder ju fullt tydligt ändå. Det råder här en oklarhet om på vilken nivå argumentationen förs. Hävdar författaren att det i dikttexten går att spåra en direkt påverkan från den österländska filosofin eller rör det sig om en be-

tydligt mer allmän existentiell parallell? De beröringspunkter som anförts förefaller så generella, att det varit välkommet om författaren förtydligt deras exakta bärkraft och giltighet. Samtidigt vill man skriva under på Palmers mycket välgrundade skepsis gentemot den forskning som har velat urskilja en episk mytisk fabel i denna dikt med förankring i *Odysseen*.

När det gäller den mängd av »potential sources of inspiration» (s 94) som kontinuerligt diskuteras i framställningen undrar man ibland om det inte hade varit funktionellt att skilja mellan olika typer och att hålla isär deras respektive förklaringsvärde i tolkningen av den för tillfället aktuella texten. Nu diskuteras i stort sett samtliga »potential sources», förefaller det, på samma nivå och framstår som mer eller mindre likvärdiga. I fråga om »La Figlia che Piange» ställer sig Palmer kritisk mot tidigare försök att betrakta eposets Penelope-Odyseusmyt som textens objektiva korrelat. Men i stället vill hon själv tala för Nausikaa-episoden som »an influence» (s 95) på Eliots dikt. Frågan är då vad 'inflytande' här betyder och vad påståendet följaktligen är värt. Nausikaa-passagen tycks mig vara ett exempel på en rent illustrativ komparation av uttolkaren vald för att belysa en aspekt i Eliots text: en man tvingas lämna en vacker ung flicka. Men därmed inte sagt att det varken är nödvändigt att känna till denna text för att förstå Eliots dikt eller ens att den varit genetiskt verksam då dikten fullbordades. Det är således oklart om Nausikaa-stycket skall värderas som en avsedd semantisk realitet i Eliots text eller är av godtyckligare art. Palmer säger sig visserligen inte ha syftet »to prove any definite influence of ideas and motifs from different authors, but only to augment the potential effect of Eliot's poem» (s 96). Nausikaa-exemplet återgår alltså närmast på en litterär topos, att likställa med andra texter representativa för denna. Palmer diskuterar t ex även *Aeneiden* och *Divina Commedia*. Men om nu syftet är att öka den eliotska textens 'potentiella effekt', så blir ju den enligt denna logik större ju fler komparationer som anføres. Dikttextens innebörd blir då rimligen också beroende av uttolka-

rens egen beläsenhet eller associationsförmåga, vilka därtill bör kunna variera från en interpret till en annan. En hållning som enligt min mening öppnar för en olycklig tolkningsrelativism.

Vidare noterar man gärna i fråga om Sweeney-dikterna Palmers kritik av tidigare forskning som försökt läsa in ett komiskt element i »Sweeney Erect». Hennes invändningar är övertygande och texten i sig ger knappast utrymme för en sådan tolkning. Elegant låter Palmer också de två Sweeney-dikterna representera två kontrasterande och kompletterande aspekter av den mänskliga sexualiteten. Genom detta produktiva grepp lyckas hon tydliggöra både skiljelinjen och förbindelserna mellan de bägge texterna: den manliga princip som dominerar i »Sweeney Erect» och övertas av den kvinnliga i »Sweeney Among the Nightingales». I fråga om de 1918–1919 tillkomna Sweeney-dikterna kan man nu efter utgivningen av Eliots tidiga opublicerade dikter i *Inventions of the March Hare* (1996) tillägga, att man möter en Sweeney-prototyp i den tidiga »Suite Clownesque», som skrivits redan 1910. Motivet har alltså en förhistoria som sträcker sig åtskilliga år bakåt i tiden.

Palmer lyckas också utmärkt med »Whispers of Immortality» och »A Cooking Egg». I den förra betonar hon klarsynt och välbefogat den intressanta och i Eliots poesi ovanliga kvinnotyp, stark och frigjord, som möter i Grishkins gestalt. Däremot förefaller tolkningen av »Gerontion» ställvis mer pressad. Det är uppenbarligen ett problem för Palmer att helt inordna denna dikt i det övergripnade schemat av »men and women», och av det enkla skälet att denna tematik i trängre mening knappast är den dominerande i dikten. Argumentationen blir därför bräcklig och sökt. För att motivera den relativt utförliga behandlingen av dikten tvingas bildspråket att avge sexuella konnotationer som egentligen inte är relevanta om man tar hänsyn till den kontext som utgörs av själva dikttexten. Så till exempel förefaller diskussionen om dikstens slutparti föga lyckad. Här menar Palmer att man i insektsbilderna, »the spider» och »the weevil», har att göra

med sexualia: »After coition, the female spider [...] consumes the suitor» och i fråga om viveln, »which drills into grain or trees and thereby slowly destroys the very core [...] a reference to the male sex could be seen to operate» (s 155). Snarare representerar insekternas aktivitet, vilket ju Palmer också nämner, något ständigt fortgående oberoende av omständigheter och i kontrast till människans förgänglighet. Likaledes framstår det som gåtfullt varför »the straits of Belle Isle' and 'the Horn' could be interpreted as images of the female and the male sex respectively» (s 156). På samma vis vill Palmer hävda att »The Gulf' – an ambiguous concept which could be regarded as a covert reference to the vulva and vagina – might constitute an image of the female sex» (s 156). Men hon pekar även själv på den i min mening rimliga och relevanta tolkningen, att det helt enkelt handlar om geografiska angivelser i ett natursceneri av vitalitet och aktivitet som kontrasterar mot Gerontions egen passiva försjunkhet. Därmed desavouerar hon också sitt eget tolkningsförslag. De sexuella konnotationer som Palmer aktualiserar framstår som nödtvunget konstruerade och finns inte i dikten. Författarens ovanligt generösa och problematiskt diffusa avgränsning av sitt undersökningområde, »men and women», medför att symboler och bilder ibland kan avtvingas, om än med viss möda, en innebörd som möjliggör att de kan hänföras till denna kontext. Metoden reser också den principiella frågan, dock aldrig explicit begrundad i avhandlingen, om när det är rimligt att betrakta en företeelse som symbol för något annat.

Vad gäller *The Waste Land* väljer Palmer att behandla de avsnitt där relationerna mellan män och kvinnor framstår som dominerande angelägenheter, nämligen »The Burial of the Dead», »A Game of Chess» samt »The Fire Sermon», medan »Death by Water» och »What the Thunder Said» består sporadiska kommentarer. Här noterar man gärna den starka emfas som Palmer i tolkningen av »That corpse you planted last year in your garden» (s 167) vill lägga på den antropologiska föreställningen om

Adonis trädgårdar, vilket på ett övertygande sätt förtydligar innebörden av raden i konsekvens med diktens övergripande vegetationsmytiska perspektiv. Palmers tolkningsmetodik leder emellertid på andra ställen fel. Så saknar hennes utläggning av »A Game of Chess» och »a carved dolphin» (s 179) som fisk och därmed som symbol för Kristus förankring i den poetiska texten. Den utgör ju i sin omedelbara kontext en dekorativ detalj i den rikt utsirade renässansmiljö som omger överklasskvinnan och bär i just det sammanhanget inga religiösa konnotationer. Jag är inte heller enig med Palmer i tolkningen av schackspeländets innebörd i denna del av dikten. Hon vill se detta som ett försök att uppnå »some sort of communication, a final delay before the fulfilment of their fate» (s 186). Schackspel är intellektuell kamp utövad under tystnad. Tvärtemot vad Palmer föreslår är det väl så, att schackpartiet mellan man och kvinna här illustrerar könskampen och understryker den absoluta bristen på varje form av kommunikation, verbal och annan. Det förefaller också oklart, varför »The river's tent is broken» i inledningen av »The Fire Sermon», som en höstlig bild för det lövverk som en gång sträckte sig över floden, måste bära associationer till »a tabernacle, like the one the Israelites raised in the wilderness for worshipping their God» (s 189). Tidigare forskares ståndpunkt, anförd av Palmer själv, att »the tent metaphor initiates nothing» (s 189), förefaller vara en mer plausibel tolkning. Man måste erinra om, att en bild ibland kan vara vad den synes vara. Palmer har en böjelse för konstruerad symboltolkning. Inte heller övertygar tolkningen av den fottvagn som i dikttexten utförs av Mrs. Porter och hennes dotter. Palmer påminner om att man vanligtvis betraktat denna scen som en profanering och trivialisering av Kristi fottvagn eller av fiskarkungens rengöring innan han offras för att hela det ofruktsamma landet. Båda tolkningarna är möjliga att argumentera för inom ramen för diktens kristna eller vegetationsmytiska kontext. Palmer menar emellertid själv att det är mer relevant att betrakta »the prostitutes' washing as a cleansing procedu-

re after sexual intercourse with Sweeney» (s 195), vilket framstår som en övertolkning genererad av Palmers allmänna benägenhet att läsa in sexuella konnotationer i bildspråket. Man måste också säga att Palmers freudianska tolkning av Elisabeth och Leicester-passagen för alltför långt. Hon hävdar här att ingen »over-exertion of the imagination is needed to interpret those lines in a Freudian way, as an outline of sexual intercourse» (s 203). Beträktad i sin sirligt aristokratiska renässansmiljö ger emellertid knappast Elisabeths och Leicesters färd nerför floden i sin gyllene slup utrymme för just den åskådligheten. I alla händelser är tolkningen inte konsistent med den samtidigt anförda aspekten på paret relation av »essential emptiness»; de förenades aldrig i giftermål, den barnlösa drottningen och föreställningen därav om Jungfrudrottningen, »the virgin queen Elisabeth» (s 204).

I det avslutande kapitlet diskuterar således Palmer *The Hollow Men*, naturligen betraktad som den döda punkten i fråga om den aktuella tematiken i Eliots tidiga författarskap. Här vill man särskilt uppmärksamma Palmers bestickande resonemang omkring den shamanskt rituella aspekt som skall vara närvarande i passagen om »Rat's coat, crowskin, crossed staves» (ss 217 ff). Detta primitivt religiösa föreställningskomplex harmonierar dessutom väl med den rituella dans som uppförs i dikten. Men märkligt nog hänvisar Palmer i sammanhanget inte till Robert Crawfords *The Savage and the City in the Work of T.S. Eliot* (1987, 1990), som utförligt diskuterar just den primitivt rituella och antropologiska aspekten i denna dikt (ss 150 ff). Att Crawfords arbete över huvud inte förekommer i avhandlingen framstår som ett egenartat förbiseende.

Palmers undersökning torde ha sitt största värde i fråga om de syntetiserande tolkningsgenomgångar som görs av de dikter där relationerna mellan könen är de i texten helt dominant. Som mest givande framstår de pregnanta och informationstäta utläggningarna av Eliots »quatrain poems» från samlingen 1920. Här lyckas författaren hålla samman sitt perspektiv och inom

detta överblicka hela dikttexten samt presentera övertygande tolkningar. I fråga om dessa många gånger allusionsbemängda, komplicerade och sällan omedelbart tillgängliga texter kommer avhandlingen sannolikt framgent att fungera som praktisk och välbehövlig referenskälla.

Mats Jansson

SVEN ARNE BERGMANN

*Getabock och gravlilja. Selma Lagerlöfs  
En herrgårdssägen som konstnärlig text*

Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga  
institutionen vid Göteborgs universitet nr 30,  
Göteborg 1997 (diss.)

Selma Lagerlöfs romaner får efter hand sina monografier. Sven Arne Bergmann tar i sin doktorsavhandling *Getabock och gravlilja. Selma Lagerlöfs En herrgårdssägen som konstnärlig text* (Göteborgs universitet, 1997) upp ett verk som länge har betraktats som enkelt och lättillgängligt och som forskarna inte har känt sig särskilt utmanade av som tolkningsproblem. Bergmann har tagit till sin uppgift att påvisa verkets komplikationer och undersöka dem, och han har gått grundligt till väga. På 473 tättryckta sidor blir berättelsen, som i originaltrycket från 1899 inte omfattar mer än 197 rätt små sidor, analyserad ur en rad aspekter. Då är ändå det biografiska, folkloristiska och idéhistorisk-komparativa ställt åt sidan som varande väl utforskat av Sigvard Lindqvist, Erland Lagerroth och andra; Bergmann arbetar i stället främst narratologiskt, strukturanalyserande och tematiskt.

I avhandlingens inledande partier har han behandlat frågan om verkets genretillhörighet och ger därvid en överblick över den samtida receptionen och den senare kritiska diskussionen om boken. Detta bildar ett gott underlag för den följande utredningen om Selma Lagerlöfs berättarmetod. Bergmann belyser det stora registret av berättargrepp, variationsrikedomen och målmedvetenheten. Muntlighetens, sagans och sägnens, tonfall finns där, men de är i själva verket ingalunda ensam-

rådande eller ens dominerande. Från den moderna psykologiska romanen får boken också skriftlighetens kännetecken. Bergmann visar hur dessa olika typer av berättande varierar och blandas med Selma Lagerlöfs egen originella berättarauktoritet till en helhet, som skiljer sig från den samtida tendensen att göra berättarrollen mer diskret. Kombinationen av romaneskt spännande handling och djupträngande själsskildring, som är Selma Lagerlöfs speciella kännetecken, utvecklas väl i denna bok för första gången i större format i författarskapet, och det är ett bra skäl för att undersöka den noga.

Bergmann har gjort en ingående studie av förhållandet mellan det bevarade förstudiet med titeln »Hjärnsånad» och den slutliga versionen. Den tidiga koncentrationen på flickan Ingrid ensam upphävdades och teckningen av hennes älskade fördjupades. Berättelsen fick vid sidan av hjältinnan en jämbördig manlig protagonist, figuren »Gunnar Hede», »Getabocken». Med narratologisk metod visar Bergmann instruktivt hur detta gick till på en viktig punkt, förmedlingen av katastrofen i tiomilaskogen – den som gör Hede till Getabocken. I »Hjärnsånad» är historien inlagd i den så kallade ängladiologen, där ängeln »intradiegetiskt» klagar Ingrids latenta vetande om Getabockens identitet och tillför henne och läsaren kunskaper om hans historia. I den slutliga versionen flyttas episoden till ett separat kapitel där den »extradiegetiska» berättaren tar ansvar för den, medan ängladiologen förkortas avsevärt. Därmed, visar Bergmann, åstadkommes en jämvikt mellan huvudpersonerna och en komplettering av karaktären Gunnar Hede; Selma Lagerlöf offerar en konstnärlig idé, den att ge en fullständig bild av komplikationerna i Ingrids inre, för att förverkliga en annan, nämligen att ge läsaren en omedelbar kontakt med Hede när han ser sina getter gå under i snöstormen och låta läsaren själv tänka ut en del av sammanhangen. Också utredningen av innebörden av titeln »Hjärnsånad» är värdefull; den visar att idén om »det omedvetna som drivkraft för berättelsens handling» har funnits med från början men då främst knuten till gestalten

Ingrid – först i slutversionen finns det två huvudpersoner som båda har sina djupa inre konflikter.

Bergmann ägnar stor energi åt frågan om sagoanknytningen. I ett brev har Selma Lagerlöf skrivit att »denna berättelsen har blifvit alldeles af sig själf en reproduktion af sagan La Belle et La Bête». Bergmann menar att berättelsen är en moderniserad, »naturaliserad» transformation av sagan, åstadkommen genom bland annat »lokalisering» av sagan till namngivna ställen, »historisering» till en bestämd tid och framför allt genom »psykologisering». Berättelsen är enligt Bergmann rentav en »efterbildning» (s. 119) av sagan. Att strukturlikheterna i vissa kapitel finns är klart och analyserna av parallellerna har mycket att ge. Men idén att sagan är en »förebild» som den slutliga texten har »frigjorts från» (s. 124) är genetiskt missvisande, och brevtuttalandet visar också att författarinnan själv inte har sett saken så. Hon har skrivit en historia, vars strukturella likheter med sagan hon insett när arbetet redan kommit långt (»Jag märkte det först då allt var färdigt komponerat»; renskrivningen har nått »till femtionde sidan»). Hon har inte behövt »naturalisera» – berättelsen var redan från början förlagd till en själs inre och till en viss historisk tid. I ett sent moment har hon däremot velat understryka och framhäva de upptäckta sagoparallellerna – men så gått ifrån den idén igen.

Bergmann vill emellertid även påvisa »en besläktad, ännu djupare dold sagohypotext, sagan om Amor och Psyke, som äger – kommer att visa sig äga – i det närmaste typologisk status» (s. 124). Medan manuskript- och dokumentläget ger diskussionen av paralleller med La Belle et La Bête en empirisk grund, är fallet ett annat vad gäller den andra sagan. De paralleller som anförs som argument för närvaron av denna andra sagohypotext (s. 244) är pressade, och i den efterföljande diskussionen använder Bergmann ett vädjande skrivsätt av typen »Kan man önska tydligare belägg» och »Medger vi [att själsförändringar kräver utförlig motivering i en modern roman] kan vi med full rätt jämställa den naturaliserade varianten med den klassiska förebilden».

Resonemangen leder till slut Bergmann att skriva om romangestalten Ingrids »medvetna rollragande» som sagofiguren La Belle och om hur romangestalten Hede söker upp sin älskade »i Getabocken-La Bêtes skepnad, fast driven av den tillfrisknade Amors längtan» (s. 262). Att på så sätt blanda textreferat med hypotext, belagd eller hypotetisk, är ett dåligt knep. Hela framställningen i detta parti med sina Greimas-scheman över positioner och sin koniska bild av »mötesräckans dubbelhelix» motverkar syftet att påvisa textens konstnärlighet. Att korsställningarna finns och är intressanta kan man övertygas om med enklare medel.

Bergmann tillämpar som en självklarhet Riffaterres semiotik, särskilt begreppet »hypotext». Det förefaller dock som om han arbetet med att pröva sagohypotexterna har hindrats från att gå djupare och söka det som för Riffaterre är viktigare, nämligen matrisen, som texten byggs över och hypotexter väljs efter. Kanske finns den någonstans i närheten av den övergivna titeln »Hjärnsånad» med dess textila konnotationer – Bergmanns egen framställning låter något sådant anas.

Bokens sista kapitel innehåller en tolkning av berättelsens figurer och deras handlande i psykoanalytiska termer. Bergmann tar främst tag i Hedes förhållande till modern och i Ingrids drömmar. Han skriver här lätt och medryckande, visar tydligt var man måste gissa och fylla ut »lakuner» och hur detta kan göras. Han kommer in på samma spår som Karin Petherick i en viktig uppsats från 1981 vad gäller Ingrids kunskaper om Getabockens identitet: hon har anat men inte velat vidgå att han är Studenten, och detta är orsaken till hennes sjukdom och skendöd. Läsningen har god bärkraft vad gäller teckningen av modersrelationen och drömmarnas budskap.

Ändå skulle man här gärna ha sett ännu några synpunkter berörda. Bergmann analyserar inte teckningen av de två huvudpersonernas beteenden i termer av skuld; känslor av skuld både mot djur och människor är starkt framhävda i berättelsen. Med större eftertryck hade man också kunnat ta upp det förhållandet att de två psyken det hand-

lar om vid flera tillfällen i berättelsen sägs stå i omedveten kontakt med varandra och till och med anropa varandra om hjälp i nödlägen. Eftersom Bergmann också hävdar att berättelsen bör läsas som »parroman» hade denna telepatiska kommunikation kunnat bli intressant. En tredje synpunkt som hade kunnat utföras i en avslutning är frågan om berättelsens position i författarskapet och banden mellan *En herrgårdssägen* och några andra verk. Elsalill i *Herr Arnes pennningar* har en belägenhet som är motsatsen till Ingrid: hon förnekar i det längsta att den ståtliga Sir Archie döljer ett vilddjur, medan Ingrid motvilligt tvingar sig att inse att den vedervärdige Getabocken är hennes vackra student. Scenen i trappan då Ingrid får sin vision av studenten i själanöd har en parallell i Elsalills vision av den osaliga fostersystemen i kyrkan. I båda fallen handlar det om unga flickor som tvingas erkänna för sig själva att de har trängt tillbaka ett svårt vetande och därigenom ådragit sig skuld, och upplevelser av hallucinationskaraktär leder båda rätt till sist.

Sven Arne Bergmann har skrivit en avhandling som är ett i långa stycken imponerande och grundligt genomtänkt arbete. De inledande undersökningarna av förstudiet »Hjärnspänad» och av berättelsens genre och reception är viktiga. Studiet av hur berättarroll och läsarroll etableras genom konstnärens olika grepp reviderar klichéartade föreställningar om författarskapet, liksom utredningen om symboler och allegorier. Likaså är diskussionen om hur Hedes sjäsliv tecknas och avförandet av ordet »personlighetsklyvning» från debatten värdefulla.

Tillämpningen av modern litteraturteori, som har lett till en ambitiöst inträngande textläsning, har dock inte genomgående varit till fördel för framställningen. Entusiasmen för teoretiska begrepp har i flera avsnitt gjort språket snarigt och bemängt med termer som inte alltid är riktigt klara. Så är termen »anamorfos» hämtad från konstvetenskapen men »fritt tillämpad» (s. 149) som beteckning för den inre psykiska deformation som drabbar figuren Hede. Men när Bergmann skriver att be-

greppet »anamorfosens positioner» tillämpas »både *mimetiskt* [...] och *narratologiskt*» låter han det glida på ett besvärande sätt. Begreppet »naturalisering» har genom innebörden av medveten process blivit ett genetiskt villospår, och när Bergmann hävdar att sagan om Amor och Psyke är ett »typologiskt mönster» för *En herrgårdssägen*, eller en »prefiguration» (s. 339 f.), gör han våld på väl inarbetade termer som dessutom leder till övertolkningar.

Sven Arne Bergmann har blick för en mycket personlig sida av Selma Lagerlöfs berättande, nämligen humorn, och han har en djup respekt för hennes konstnärliga arbete. »Trots att tonen i hennes verk alltid är omisskännligt hennes egen finns en större variation i hennes stilvärld än man brukar framhålla. Här öppnar sig ett forskningsfält som knappast ännu är beträtt.» Så skrev Vivi Edström i *Selma Lagerlöfs litterära profil* 1986. Sven Arne Bergmann har tagit några viktiga steg på detta fält.

Louise Vinge

KRISTIN JÄRVSTAD

*Att utvecklas till kvinna.*

*Studier i den kvinnliga utvecklingsromanen i 1900-talets Sverige*

Brutus Östlings Bokförlag Symposion,  
Stockholm/Stehag 1996 (diss.)

Att bli sedd är att bli till.

Att bli sedd är också att bli kvinna eller man, med alla de konnotationer som 'kvinnlighet' respektive 'manlighet' har i den epok, samhälle, klass, kulturområde och miljö som vi är en del av. I Viveka Starfelt's roman *Porträtt av shinglad flicka* från 1943 heter det om hjältinnans mor, fru Stenberg, att hennes »vana modersögon» uppfattade »i en enda blick» dotterns aktuella sinnesstämning. I en annan roman, Agnes von Krusenstjernas *Tony växer upp* (1922), börjar berättelsen med orden »Jag minns ej mer vid vilken tidpunkt av mitt liv som jag först blev medveten om min mors ögon». Blicken, bilden och speglingen som identitets- och könskonstituerande faktorer är

nyckelorden i dessa och många fler så kallade utvecklingsromaner, vilka behandlas i Lundaforskaren Kristin Järvstads doktorsavhandling *Att utvecklas till kvinna. Studier i den kvinnliga utvecklingsromanen i 1900-talets Sverige*.

Avhandlingens syfte sägs dels vara att synliggöra en grupp föga ihågkomna verk av några svenska kvinnliga författare, och dels att analysera dessa texter utifrån genrens, den kvinnliga utvecklingsromanens, särskilda premisser. Den klassiska bildningsromanen kom främst att betraktas som en genre förbehållen manliga författare. Järvstad definierar den som en historia som gestaltar en deterministisk människosyn och handlar om »en hjälte som i sin ungdom bryter upp från hemmet och ger sig ut i världen». I manliga författares utvecklingsromaner, inklusive de svenska, är huvudpersonen en ung man från medelklassen, vars bildningsresa även har en symbolisk dimension såsom en process av själslig utveckling, som dock i slutändan leder till besvikelse och desillusion. På väg mot inre mognad möter han oftast två sorters kärlek, den låga och den upphöjda, samt fler andliga förebilder. Som en del i utvecklingen bryter han ibland med samhällets normer och krav, men väljer senare i livet att åter underordna sig dessa.

Utgångspunkten för Järvstads undersökning är att dessa kriterier inte kan anläggas på den kvinnliga utvecklingsromanen. Kvinnliga texter skildrar nämligen kvinnors utveckling i en patriarkal värld där bland annat bildningsresor och andligt uppror var förbehållna männen. I den amerikanska feministens Susan Fraimans spår vill därför Järvstad snarare se de kvinnliga gestalterna i kvinnors utvecklingsromaner som »unbecoming women», alltså de vilkas valmöjligheter begränsas av samhället och vilka ses som »unbecoming» (opassande) i sina försök att trotsa det vedertagna genusmönstret i samhället. Männen texter blev emellertid normerande för utvecklingsromanen som genre. Detta var enligt Järvstad orsaken till att den svenska litteraturforskningen hittills ignorerat 1900-talets inhemska kvinnliga utvecklingsromaner av vilka det finns ett stort antal.

Järvstads mål är därför att undersöka på vilket sätt de kvinnliga författarna skildrar kvinnors utveckling, och huruvida de kvinnliga huvudpersonernas erfarenheter kan ses som ett återkommande mönster i kvinnornas utvecklingsromaner. Tyngden i avhandlingen ligger på de tre stora analyskapitlen som behandlar tre romanserier: Tony-serien av Agnes von Krusenstjerna, Irja Browallius Birgit-trilogi och Ingrid Sjöstrands Törnrosa-serie. Därefter följer en kortare jämförelse mellan kvinnliga och manliga utvecklingsromaner. Denna uppläggning är tyvärr inte den bästa tänkbara för ändamålet. Vile Järvstad dels söka gemensamma motiv i kvinnornas utvecklingsromaner, och dels jämföra dessa med männens dito, hade fler tematiska nedslag i ett större antal texter varit att rekommendera i stället för den lite långtråkiga, författarorienterade roman-för-roman-metoden. Då hade det varit möjligt att ställa samman fler texter av såväl kvinnliga som manliga författare, och därmed att ge en ny, mer fullständig bild av hela genren. Eftersom författaren ofta gör ansatser att hitta tematiska paralleller till de texter hon inte får utrymme att analysera närmare, verkar uppläggningen föga genomtänkt. Detta inte minst eftersom den förteckning på kvinnliga respektive manliga svenska utvecklingsromaner som finns i slutet av avhandlingen hinner reta läsarens aptit på en bredare och mer komparativt inriktad analys. Samma gäller Järvstads försök att här och var krydda sina tolkningar med bredare sociala eller kvinnohistoriska överblickar, där klassaspekten och kvinnors samtida utbildnings- och yrkesmöjligheter plötsligt sägs vara relevanta för textanalysen. De stundom återkommande försöken att placera de tidigare romanerna i 1920-talets sexual- och kvinnodebatt fullföljs aldrig. Kanske därför att det socialhistoriska perspektivet är svårt att kombinera med avhandlingens huvudsyfte, och det behövs inte heller i den annars klart textorienterade läsningen. I de tre största kapitlen blir textmassan dessutom oerhört kompakt, vilket gör resonemanget svårt att överblicka. Inte minst med tanke på att Järvstad ofta återkommer till redan analyserade fråge-



ställningar och till en mängd olika associationer till dessa, såväl inom ett och samma kapitel som i korsreferenser mellan analyserna.

Vad analysmetoden beträffar, använder Järvstad främst den nyare feministiska psykoanalysen i sin läsning av romanerna. I Nancy Chodorows och Jean Wyatts spår väljer hon alltså att betona vikten av den preoidipala fasen i kvinnans utveckling och ser mor-dotterrelationen som obruten även under den oidipala fasen.

Detta genererar många intressanta läsningar av kvinnors ömsesidiga relationer i de olika romansviterna, där Järvstad bl.a. lyckas visa blickens och speglingens negativa betydelse för forandet av de kvinnliga romangestaltarnas självbild. Enligt Järvstad »blir speglingen för den pubertala hjältninnan [...] en indikation på hennes osäkerhet, både fysiskt och mentalt: hon ser sig som ful eller känner sig osäker inför sitt egetpsyke. Speglingen är under denna fas definitivt ingenting som bekräftar den unga kvinnan» (s. 38). Analysen av blickens och bildens bekräftande respektive förgörande makt i de kvinnliga protagonisternas utveckling visar hur klassiska sagomotiv ofta vävs in i kvinnliga författares texter. Törnrosa-serien handlar bl.a. om den unga kvinnans bild av den efterlängttade drömprinsen. »Säg vem som skönast i landet är», är styvmoderns ständiga besvärjelse inför spegeln i Snövit, där spegelbilden får samma bekräftande makt som modersögonen har i flera av 1900-talets kvinnliga utvecklingsromaner.

Tyvär kommer Järvstad sällan längre än till analysen av de kvinnliga protagonisternas relation till modern, eller till de kvinnogestalter som i romanerna fungerar som ställföreträdande modersgestalter och förebilder. På så sätt hamnar hela avhandlingen »i skuggan av modern», något som kritiserats tidigare. I analysen av exempelvis Agnes von Krusenstjernas *Tony växer upp* osynliggörs på så sätt bilden av relationen far-dotter, en mångbottnad berättelse som gott kan ses i jämförelse med den nästan samtida *Sin fars dotter* (1920) av Lydia Wahlström. På det hela taget levererar avhandlingsförfattaren relativt få egna slut-

satser – analyserna förblir inte sällan redogörande, så att några av de ursprungligen ställda frågorna och hypoteserna förblir obesvarade. Detta trots att en mängd intressanta problem och frågeställningar hela tiden skymtar i bakgrunden utan att analysen lyckas stilla läsarens nyfikenhet. Avhandlingens fixering vid kvinnors relationer och vid protagonisternas kvinnliga förebilder minner dessutom om särartsfeminismens oförmåga att erkänna att kvinnor också kan ha manliga förebilder och mentorer.

Oavsett den ovan framförda kritiken vill jag se Järvstads avhandling som ett oerhört gediget och imponerande vetenskapligt arbete vilket vittnar om forskarens mycket goda kännedom om ämnet och metoden. Järvstad använder ett stort urval av aktuella feministiska studier kring litteratur, genusforskning och feministisk socialvetenskap. Varje avsnitt introducerar intressanta feministiska tänkare, främst från det anglosaxiska området. Som pionjärarbete om 1900-talets kvinnliga svenska utvecklingsromaner synliggör avhandlingen en mängd bortglömda kvinnliga röster om genus och dess inte sällan smärtsamma konstituering hos varje enskild individ. I analyserna kommer Järvstad med flera intressanta påpekanden och observationer rörande den kvinnliga utvecklingsromanens sätt att skildra kvinnors liv i både den offentliga och den privata sfären. Sinnessjukdom och kvinnlig strategi, men även som ett »matrilinjärt förankrat» fenomen i en patriarkalisk struktur lyfts exempelvis fram i analysen av Tony-serien, och läses parallellt med samma motiv i Charlotte Perkins Gillmans »The Yellow Wallpaper», samt placeras i en bredare idéhistorisk kontext. Fler paralleller hade varit möjliga att dra, som t.ex. till Ellen Landquists universitetsroman *Suzanne* från 1915 med dess skildring av sinnessjukdomen som kvinnans flykt från det kvinnliga genus 'glaskupa' och av psyko-terapi som en av det patriarkala samhällets kontrollmekanismer. Med det breda tidsperspektiv som Järvstad opererar med hade även samma motiv i Sylvia Plaths *Glaskupan* (1963) passat väl in som jämförelse. När Järvstad observerar att sjukdo-

men kunde skildras som en tillgång för kvinnan och som ett sätt att uppnå relativ frihet skriver hon in sig i en bred feministisk tradition som vill se sjukdom som symbol för alternativa valmöjligheter för kvinnor. Frågan hade därför kunnat utvecklas ytterligare.

Järvstads analys av mor-dotterrelationen i Browallius trilogi bjuder i sin tur på många intressanta slutsatser och visar på likheter med fler av den tidens kvinnliga romaner än den avhandlingen mäktar övergripa. Den analys som recensenten Annelie Bränström Öhman smått sarkastiskt sammanfattat som »en resa fram och tillbaka till mamma» (SvD 24/9-97) visar i själva verket att många kvinnliga författare kunde skildra kvinnors utveckling som en cirkelrörelse: från barndom till individualitet och ökande självständighet och tillbaka till utgångspunkten, d.v.s. till ett symboliskt menat »modersberoende», där kvinnans självbild successivt luckras upp och ersätts av längtan efter omhändertagande. Vad Järvstad härmed sätter fingret på är minnsann inte bara »en resa tillbaka till mamma», utan det vanliga mönstret av kvinnors socialisering till passiva och hjälplösa varelser, något som inte bara skildras i kvinnliga utvecklingsromaner. Med hjälp av detta mönster kan vi bl.a. förstå varför kvinnor ofta skildrar idealkärleken mellan kvinna och man som ett förhållande av under- och överordning och omhändertagande, där den manlige drömläskaren ofta framställs som en närmast moderlig gestalt.

Genom att låta analysen svepa över en ovanligt bred tidsperiod, från 1922 till 1990, lyckas Järvstad visa att den skönlitterära bilden av kvinnors socialisering till sin 'kvinnlighet', i kvinnogemenskap som i manssamhälle, är sig kusligt lik genom tiderna. De kvinnliga protagonisterna beskrivs ofta som socialiserade till att *finnas till* för någon annan; de sägs ofta leva sitt liv i och genom sin relation till en man eller till andra i sin omgivning. Järvstad visar också att hos flera kvinnliga författare sägs kvinnors identiteter definieras som det män *icke är*. Däremot är människosynen i kvinnors utvecklingsromaner sällan deterministisk, något som också skiljer dem från männens

texter.

Hon pekar också på ett annat genomgående mönster: den kvinnliga respektive den manliga protagonistens 'bildningsresa' i kvinnors utvecklingsromaner får skilda utgångar, eftersom den företas på olika premisser och har olika utgångspunkter. »Männen och kvinnorna i de kvinnliga utvecklingsromanerna rör sig tydligt i två världar, men eftersom den yttre, samhälleliga världen bejaktar mannen och hans agerande får den kvinnliga synvinkeln stora svårigheter att göra sig gällande, också i hemmet, den sfär vi får kalla den kvinnliga», konstaterar Järvstad och jämför med männens romaner, där indelningen i en kvinno- och en mansvärld skildras på ett mycket snarlikt sätt. Inte minst den korta jämförelsen mellan kvinnors och mäns utvecklingsromaner i avhandlingens sista kapitel bjuder på flera intressanta slutsatser rörande kvinnors och mäns skilda utvecklingsvägar i romanerna. De intellektuella utvecklingsalternativ som ofta står till buds för den manlige protagonisten i männens romaner (att bli poet, konstnär, att lyckas i det offentliga) saknas för det mesta i kvinnors texter, konstaterar Järvstad. Hennes slutsats blir att »den fria utvecklingsromanen har förblivit en chimär också i 1900-talets kvinnliga utvecklingsroman», vilket tyder på att det fortfarande finns olösta problem inom det rådande genussystemet, och att dessa återspeglas i skönlitteraturen.

Om så är fallet, fyller sådana studier som Järvstads mer än väl sin funktion. Recensenten Annelie Bränström Öhmans försök att förpassa genusforskning i allmänhet och Järvstads avhandling i synnerhet till föräldrade teories arkiv måste därför te sig minst sagt förvånansvärt. Och det särskilt i en tid där vi ännu knappt lyckas nå ut till den breda allmänheten i våra försök att omkullkasta den biologistiska determinism och sexism som fortfarande i hög grad färgar den gemene människans syn på kön och världsordning. Bränström Öhmans optimistiska karakteristik av 1990-talet som en tid »där kön- och genusidentiteter har ömsats som ormskinn vid vägkanterna» är typisk för den del av den akademiska feminismen vars blick hellre vänds mot teoriernas väl-

ansade gräsmatta än mot verklighetens betydligt dystrare gatubild. Teoretisk utveckling i all ära, såväl i den akademiska feminismen som inom alla andra discipliner. Som sprungen ur en renodlat politisk rörelse intar emellertid feministisk forskning en speciell ställning inom akademien. Dess teoretiska utveckling bör även gynna det praktiska jämställdhetsarbetet, av vilket mycket återstår i en värld där många fortfarande lockas till att tro på en självklar uppdelning i 'flickor, kvinnor och en och annan drake' som en naturlig och förutbestämd världsordning. Om könsförtryck och ojämlikhet reduceras till individens högst subjektiva predikament, sprunget ur en högst subjektiv kontext, har vi feminister plötsligt ingen gemensam grund att stå på utanför akademien. Genusbegreppet förblir däremot ett mycket användbart redskap för både feministisk teori och politik.

Även för dem som i Butlers och de Lauretis spår vill se kvinnors och mäns skilda positioner som en effekt av performativitet, där en samling yttre handlingar och skeenden genererar en för varje individ unik kontext, kan genusbegreppet faktiskt förbli högst användbart. I denna de könsteoretiska eufemismernas tidsålder vore det kanske värt att fundera på huruvida idén om en av performativitet genererad (köns)kontext inte är synonym med föreställningen om ett 'socialt kön' i dess mer nyanserade och dynamiska betydelse.

Oavsett feminismens teoretiska redskap går det hur som helst inte att komma ifrån, att åtminstone för den individ som råkar vara utrustad med en kvinnokropp är köns-tillhörigheten fortfarande mycket mer än ett ormskinn att ömsa av sig vid väggkanten beroende på den individuella situationen och kontexten. I takt med den akademiska feminismens relativa etablering kan vi förvillas till att tro att den politiska jämställdheten redan uppnåtts, och att det enda som återstår är en tandlös akademisk rörelse utan någon förankring i den bittra verklighet som den faktiskt har sitt ursprung i. Statistikens siffror rörande allt från antalet kvinnliga Nobelpristagare i medicin till kvinnors situation på arbetsmarknaden och kvinnomisshandel visar tydligt att så inte är

fallet. Den brutala verkligheten bakom dessa kan den akademiska feminismen inte heller 'ömsa' av sig, hur mycket den än försöker.

Risken finns att i en tid då den teoretiska ekvilibristiken inom feministisk forskning sker i allt högre tempo, och under allt mer halsbrytande former, kommer 'barnet', den politiska feminismen, att hållas bort med badvattnet. För att detta inte ska ske, behöver vi en fortsatt utveckling inom genusforskningen, och inom den är sådana undersökningar som Järvstads högst välkomna.

Marta Ronne

EBBA WITT-BRATTSTRÖM  
*Ediths jag. Edith Södergran  
och modernismens födelse*  
Norstedts, Stockholm 1997

Det är inte lätt att recensera Ebba Witt-Brattströms bok om Edith Södergran efter den infekterade debatt som pågått i flera månader. Handlar det om ett plagiat eller om nydanande insatser inom Södergran-forskningen såsom Witt-Brattström velat hävda? Har hon stulit allt väsentligt från Boel Hackmans licentiatavhandling, eller är hon utsatt för en personlig vendetta? Både Hackman och Witt-Brattström är kvinnoforskare till sin inriktning, så ingen kan i detta fall säga att patriarkatet vänder sig mot feministerna. Nej, det är bedrövligare än så, två kvinnoforskare som strider med varandra.

Det är inte bara Boel Hackman, som råkar illa ut i Witt-Brattströms bok. Trots allt kommer här fram omständigheter, som kastar nytt ljus över Södergran-forskningen. Det är synd att dessa nya öppningar kommit i skymundan för en berättigad reaktion mot bokens dåliga akribi. För här bryts mot åtskilliga regler för god forskning. Litteraturlista saknas, vilket gör det svårt att få en överblick över källorna. Forskningsöversikten är bara antydd, förutom kritiken mot de patriarkala inslagen. Det saknas noter i många fall, andra gånger belägger

noten bara delar av textens påståenden. Det anges inte alltid om kursiveringar i citat tillhör citaten eller är tillagda av författaren. I diktцитaten saknas versnummer eller annan lägesmarkering. Årtal rörs ihop, bl a sägs Strindbergs *Svarta fanor* från 1907 finnas i bakgrunden för Ellen Keys *Barnets århundrade* från 1900. Södergrans ståndpunkter förutsätts vara desamma i författarskapets olika faser, influenser från 1908 anses ha värde för det mogna författarskapet efter 1915. En möjlig dialog med Lou Salomé antas några sidor senare som bevisad.

Witt-Brattströms ovilja mot Tideströms paradigmatiska Södergran-bild är väl motiverad. Självgick jag till angrepp mot den i en här inte uppmärksammas uppsats från 1995. Visst stämmer det att Södergran-bilden varit egendomligt snedviden alltför länge, och att detta uppstod med Tideströms monografi 1949. Men den nya Södergran-forskningen, befriad från Tideström, inleddes för flera år sedan i samband med firandet av hundraårsminnet av Södergrans födelse 1992. På internationell nivå tillkom då både böcker och betydande artiklar. I Göteborg skrevs två viktiga doktorsavhandlingar, Ulla Evers *Hettan av en gud* och Johan Hedbergs *Eros skapar världen ny*. Birgitta Holm tillförde ett kvinnopolitiskt sammanhang, som förklarade fenomenet Södergran. Av detta tar Witt-Brattström bara hänsyn till Holms uppsatser, trots att själva ämnet, jagbilden hos Södergran, är detsamma som i Evers avhandling, och Eros-temat hos Södergran – varom ett kapitel handlar – är en huvudlinje hos Hedberg. Evers och Hedberg förekommer i några noter, tangerande mer perifera delar av deras forskning. Södergrans viktigaste dikter har varit föremål för ett stort antal analyser, något som inte framgår här, än mindre diskuteras tolkningarna. Min egen doktorsavhandling beskrev Södergran som den viktigaste pionjären för modernismens fria vers på svenskt språk, men noten till min avhandling påstår att Södergran skulle ha odlat den metriska versen.

Som metod har Witt-Brattström valt kontextualisering, ett sätt att ställa texter i relation till världen. Det blir en läsvänlig vetenskap, som i detta fallet bjuder på roli-

ga kulturhistoriska detaljer. Södergrans dikter inträffade i världen samtidigt som en rad andra omständigheter och här ställs de in i sitt kvinnopolitiska och idéhistoriska sammanhang. Iakttagelserna har naturligtvis olika grad av bevisvärde. Jag låter mig inte övertygas om att skolflickorna i Petersburgs berömda Petrischule var införstådda med Achmatovas poesi och att Södergrans kärleksdikter därmed skulle ha påverkats av hennes. Här stämmer – återigen – inte årtalen tillräckligt väl. Däremot finner jag det högst sannolikt att Södergran tagit del av Lou Salomé's Eros-tolkning, något som verkligen kastar nytt ljus över författarskapets Eros-diktning.

Witt-Brattström påpekar mycket riktigt att Södergran-bilden i den klassiska utgåvan av Södergrans brev till Hagar Olsson från 1955 förvrängs av Olssons kommentarer. De skuldmedvetna utläggningarna misstänkliggör Södergran som person på ett obehagligt sätt. Där har jubileumsutgåvan av Södergrans brev bidragit till att ge en annan bild av människan Södergran som en rak och varm person. Allt tyder på att Tideströms skeva Södergran-bild stod i beroende till Olssons. Han hade knappast kunnat skriva sin bok utan hjälp av Olsson, som uppenbarligen var angelägen om att just hennes bild skulle gå till historien. Så har den segdragna kampen mellan de båda väninnorna fortsatt genom hela 1900-talet.

Tideström klarade uppenbarligen inte av att förena sina föreställningar om Skalden med sina föreställningar om kvinnor, vilket också förklarar den unkenhet, som Witt-Brattström påtalar i hans Södergran-monografi. Det var han dock knappast ensam om. Bilden av Karin Boye, en annan modernistisk lyriker, utsattes för samma misshandel av dem som skrev hennes eftermäle, liksom även fler skaldinnor från samma tid. De har gått in i det allmänna medvetandet som stjärnögda, gäckande och dödsmärkta. Nu får kvinnoforskare mödosamt försöka finna fram till dem under lager av klichéer. Skaldskap har inte passat för kvinnor, något som i hög grad kan beläggas med iakttagelser i recensionmaterial och kritikböcker fram till våra dagar. Kvinnliga lyriker har också gärna antagits begå självmord.

Alltsedan Sappho har myten om självmordet – helst p g a obesvarad kärlek – häftat vid poesiskrivande kvinnor, såsom fru Nordenflycht och Sonja Åkesson. Men båda dessa dog i cancer.

Witt-Brattström påstår (med rent tideströmsk biografism) att Södergran saknade sexuell erfarenhet. Vi kan inte veta hur det förhåller sig, att bygga sin diktförståelse på denna typ av »fakta» leder fel. Det inofficiella Södergran-skvallret har pekat ut en rad möjliga älskare förutom den s k Terijokimannen Edvin Krok, som Tideström höll på. Dessutom kastar Roger Holmströms mäktiga biografi över Hagar Olsson nytt ljus över dennas förhållande till Södergran. Där presenterat material beskriver Olssons homoerotiska kärleksliv och möjliggör antagandet om ett kärleksförhållande mellan de båda författarinnorna. Olssons skuldmedvetenhet handlade om en ovilja att hälsa på den sjuka Södergran, rädsla för smitta, javisst. Men kanske i lika mån om att hon hade två förbindelser samtidigt, något som brevutgåvan 1955 möjligen var avsedd att dölja för eftervärlden, likmaskarna, litteraturvetarna. En av dem, som skulle övertygas, var Tideström, som efter sega förhandlingar fick tillgång till breven i slutet av fyrtioalet.

Boken om *Ediths jag* kommer inte riktigt igång förrän halvvägs. Man kunde önska att den börjat först med kapitel 5, det som handlar om Nietzsche, och att de inledande resonemangen om den ryska kulturmiljöns påverkan på den unga Södergran, vilka ändå inte övertygar, utelämnats. Då hade vi sluppit den plågsamma sprickan mellan kvinnolitteraturforskarna, och Boel Hackman hade kunnat utföra sin planerade undersökning om den unga Södergran. För här på mitten blir Witt-Brattströms bok alldeles utmärkt. Södergrans förhållande till Nietzsche finns utförligt behandlat i en monografi av Olof Enckell från 1949, en i sitt slag klassisk undersökning som inte lider av den tideströmska unkenheten. Men femtio år har gått och Nietzsche-receptionen har nått en mognad idag som inte var möjlig på Enckells tid. Nietzsche har ju varit en av de senaste decenniernas främsta impulsgivare.

Man kan inte ta till sig Södergrans författarskap utan att samtidigt tvingas förhålla sig till nietscheansk filosofi, men många läsare har försökt. Södergran är påfallande ojämnt antologiserad. Antologiredaktörerna har älskat de tidiga dikterna samt de nio sista, skrivna under Södergrans sista år i livet, de båda perioder då Nietzsche-inflytandet varit mindre påfallande. Forskarna har dock varit överens om att Nietzsche varit lika aktuell för Södergran under samtliga tre faser av författarskapet. Men just under den andra perioden 1918–19 hanteras svåra idékomplex som övermänniskotanken, maktbegreppet och dessas etiska konsekvenser, idéer som för övrigt verkar synnerligen okvinnliga och inte stämmer med den gäckande, storögda etc. Eftersom denna diktgrupp oftast inte kommit med i antologierna är den mindre bekant, vilket lett till en ofta skev uppfattning om författarskapet.

Många uttryck hos Södergran biter sig fast med det halvförståddas styrka. Nu visar Witt-Brattström hur de kan hänföras till olika skrifter av Nietzsche och få sin fulla förklaring i ljuset av hans filosofi. Hon vill visa hur Södergrans författarskap har karaktären av medvetet projekt, något som också Ulla Evers visade i sin avhandling. Witt-Brattström hade också kunnat få stöd i min uppsats »Gudarna och sopkvasten» för sin tes att Nietzsches retoriska stil i Zarathustra-boken har avgörande vikt för hur tankefigurerna turneras hos Södergran, om hon hade funnit fram till den. Där visar jag också hur den egendomliga Zarathustraretoriken utvecklats i dialog med Bibelns språk som bibelparodi, vilket laddar in än fler betydelser i Södergrans användning av den.

Nietzsche utropar Guds död. Han är ett viktigt led i den sekularisering som under det gångna seklet förändrat vår kultur på djupet. Också Södergran driver tanken om människans frihet och ansvar i en värld utan Gud, men hon gör det med ett ytterst sett bibelinspirerat språk, vilket ger den sin alldeles speciella färg. Temakretsen svär också den emot det storögda dödsmärkta etc. Södergrans makttema har haft märkligt svårt att bli uppfattat annat än med ett medlidsamt leende. Tuberkulös och bosatt i

en avkrok har hon inte stämt med gängse uppfattningar om mäktiga individer. Men i den framflyttande sekulariseringens perspektiv blir den människa mäktig som tar ansvar för sitt liv.

Modernismens messianism, som Witt-Brattström förtjänstfullt utreder, har få företrädare i Norden. Inte desto mindre kännetecknas modernismen som rörelse internationellt av ett politiserande drag. Det nya formspråket, som hörde samman med den moderna tiden, skulle bereda mark för en bättre värld. När Södergran tar upp denna modernistiska linje blir hon inte förstörd, såsom Evers visade i sin avhandling. Tanken om den nya goda världen kunde tolkas som bolsjevistisk, vilket komplicerade saken. Södergran blev uppenbarligen missförstådd som bolsjevik, någon som framgår av den beklämmande debatt från 1918, vilken gått till hävderna under namnet »Fejden om Septemberlyran». I inbördeskrigets Finland spelade de fria versformerna en politisk roll, eftersom de förbands med Rysslands futurister. Men modernismens nya sköna tid skulle också ge kvinnorna nya roller. Witt-Brattströms historieskrivning tar fram det kvinnopolitiska sammanhang, som tydliggör Nietzsches betydelse för de nya kvinnor, som plötsligt fick tillgång till både utbildning och rösträtt. Äntligen framstår Nietzsches betydelse för Södergran som självklar och inte som ett temporärt misstag av en febery författare.

Witt-Brattström lägger märke till Södergrans märkliga glidningar i personliga pronomina. Jag, du, hon, vi växlar i dikterna. Vem är det som talar? Men Södergran är inte ensam om sina växlande subjekspositioner. Inom Arbetsgruppen för feministisk diktanalys i Göteborg har vi gjort många sådana iakttagelser i kvinnors dikter, liksom även internationella forskare. Witt-Brattström kallar tilltalet som en följd härav »skelande», men snarare kunde man tala om en rörlighet, som bidrar till ökad polysemi. Som Witt-Brattström visar samarbetar denna rörlighet väl med framväxten av ett grandioست romantiskt subjekt i Södergrans dikter.

Den som vill ha en översikt över Söder-

grans författarskap behöver inte längre gå tillbaka till Tideströms föräldrade bok. Som en feministiskt hållen och populärt skriven sammanfattning av Södergranforskningens problem kommer Witt-Brattströms *Ediths jag* säkert att få en stor läsekrets, som inte minst kan glädja sig åt alla de roliga kulturhistoriska detaljerna. Witt-Brattström måste också sägas läsa Södergran på hennes egna villkor utan att vika undan för svåra textproblem. Det är sjuttiofem år sedan Edith Södergran dog, men först nu tycks tiden vara mogen för hennes dikter.

Eva Lilja

ANKER GEMZØE

*Metamorfoser i Mellemtiden.*

*Studier i Svend Åge Madsens forfatterskab*

1962-1986

Skrifter fra Center for Æstetik og Logik

Aalborg Universitet, vol. 3, 1997

Den danske författaren Svend Åge Madsen har inte blivit särskilt uppmärksam i Sverige. Av hans omfattande produktion har bara två romaner översatts till svenska, *Tukt och otukt i mellantiden* och *Ur spår är du kommen*. I övriga Norden är förhållandet emellertid annorlunda, och i Danmark framstår han som den kanske mest betydande av de samtida författarna. Det visades inte minst i höstas av den stora mediala uppmärksamhet som riktades mot Anker Gemzøes digra avhandling om Madsens författarskap.

Att som svensk ta del av Gemzøes monografi blir därför en första bekantskap med ett lockande och spännande författarskap. Gemzøes bok erbjuder dock mer än så. Den är också en i sitt slag unik redogörelse för en prosamodernists utveckling under tre decennier, och den är kanske framför allt en skicklig och subtil textanalys utifrån Michail Bachtins romanteori.

Svend Åge Madsen inledde sin bana som en typisk modernistisk författare i sextiotalets början. Inspirerad av sådana som Samuel Beckett, James Joyce och filo-

sofen Wittgenstein skrev han romaner och berättelser, som karakteriserades av en upplösning av det traditionella berättandet och en relativisering av författaridentiteten. I en rad romaner tematiserade han språkspels betydelse för medvetandet, och tonvikten låg på hur språket tänker i oss snarare än att vi tänker i språket. Gemzøe menar att de tidigare romanerna visserligen är exempel på sextiotalsmodernismens uppror mot författarinstansens monologiska position, men att de har en avantgardistisk form som riskerar att bli tämligen abstrakt och esoterisk.

I en spännande analys av *Tilføjelser* (1967), det sista verket från det man kan kalla Madsens avantgardistiska period, visar Gemzøe att de flesta av de teman som skulle sätta sin prägel på det senare författarskapet redan finns närvarande. I romanen diskuteras möjligheten av en polyfon estetik, och en mera decentrerad och fragmentariserad personlighetsmodell, vilket i sin tur innebär en öppning gentemot den sociala verkligheten. Gemzøe skriver: »Den manifesterer en filosofisk åbenhed, et principelt opgør med ethvert monologisk sandhedsbegreb og ethvert lukket system. Og den er en energisk overskridelse af filosofiske kløfter.» (146)

På det formella och kompositionella planet är *Tilføjelser* emellertid den kanske mest slutna och otillgängliga av modernisten Madsens böcker. Som fiktiv text är romanen exklusiv och elitär, eftersom den bryter med alla litterära verknytningsmedel som brukar upplevas som läsarvänliga: sammanhang, identifikation, spänning och dramatik. *Tilføjelser* präglas således av en till synes olöslig motsättning. Den förespråkar nödvändigheten av att bryta med det unika författarjaget och att istället införliva och låta så många röster som möjligt komma i kontakt med varandra, samtidigt som den gör detta i en tillsluten och abstrakt form. I detta läge riskerade Madsens författarskap att hamna vid den vägs ände som Umberto Eco menar karakteriserade högmodernismen – den tomma sidan, den stumma musiken, den sönderskurna duken – och från vilken han anser att postmodernismen erbjöd en utväg.

Gemzøe återger en underbar anekdot av Madsen där denne berättar att han löste dilemmat då han tillsammans med en kollega blivit inbjuden att tala om litteraturens framtid vid universitetet i Århus. Han var säker på att kollegan skulle komma med något skarpsinnigt, medan han själv inte hade en aning om vad han skulle föreslå för litteraturens räkning. Skulle han tala för en roman i vilken alla meningar började på M, eller skulle han propagera för en roman med ojämn vänstermarginal? Till slut slog det honom att han skulle säga det underligaste han kunde komma på, nämligen att man som författare skulle börja med att skriva mera populärt och lättillgängligt. Madsen berättar: »Det var virkelig omvæltende, det var, så man korsede sig! Og jeg havde svært ved at tro det selv og prøvede at køre det næstan som et spil. Men idéen fangede mig. Når man har luftet sådan en tanke, er det som den får noget på sig. Jeg kom til at overveje, om man igen kunne benytte de traditionelle fortællermåder. Og begyndte at interessere mig for triviallitteraturen.» (149)

Gemzøe beskriver hur denna närmast lekfulla idé verkade konstnärligt frigörande på Madsens författarskap, även om den nya kursriktningen inte innebär ett fullständigt brott med den tidigare modernismen. Man kan hellre se det så att de modernistiska idéerna fick en ny sprängkraft genom att möta nya genrer och berättarformer. Fanns det ingen absolut sanning och ingen stabil, autentisk identitet, kunde man likaväl inspireras av populärfiktionens mångfald av masker och intriger. Madsen prövar därför många olika genrer i sina verk från slutet av sextioalet och början av sjuttioalet, särskilt kriminalromanen och den romaneska berättelsen, men som Gemzøe visar är dessa ännu inte helt nyskapande utan för i hög grad vidare centrala modernistiska grepp och stilarter.

Det är först i den stora romanen *Tugt og otugt i Mellemtiden* (1976) som den nya inriktningen mot populärlitteraturen kommer till sin fulla rätt, och det är också den romanen som utgör huvudnumret i Gemzøes analys. Romanens komposition är storslagen och visar att Madsen behärskar både

1800-talets romantradition och samtidens populärlitterära former, utan att fördenskullegge avkall på de modernistiska idéer som upptagit honom alltsedan debuten.

Romanen inleds med ett företal av den på 2300-talet placerade Komani, historiker och »expert på Mellemtidens Danmark». Mellantiden är beteckningen för perioden 1500–2000, en tid när det ännu skrevs romaner som handlade om kärlek eller hat. Komani förord är föranlett av att Ato Vari, den fiktive författaren av *Tugt och otugt i Mellemtiden*, velat undersöka hur det skulle vara att skriva en roman, vilket får betraktas som ett antikvariskt intresse då det på 2300-talet inte finns någon skönlitteratur överhuvudtaget. Den roman Ato Vari skrivit utspelar sig i slutet av Mellantiden i Århus åren 1974–76.

Berättargreppet gör att romanen spänner över alla kronologiska genregränser. Det är en samtidsroman, som genom att skrivas i ett välordnat samhälle där litteratur inte längre existerar, på samma gång är en framtidsroman, som dessutom genom sitt berättarperspektiv på det förflutna är en historisk roman.

Utöver de genrer som sätts i spel genom själva ramhandlingen kommer dessutom andra genrer att parafrastras och införlivas i romanen. Framför allt är det den sociala äventyrsromanen från första hälften av 1800-talet som den i framtiden placerade författaren Ato Vari kalkerar sitt romanförsök på, i synnerhet Eugène Sues *Paris' mysterier*, Alexandre Dumas' *Greven av Monte Christo* och Victor Hugos *Ringaren i Notre Dame* och *Samhällets olycksbarn*.

Gemzøe menar att Madsen genom att på detta vis »låna» äventyrsintrigen från den sociala äventyrsromanen åstadkommer ett möte med modernismens estetik. I en roman som *Paris' mysterier* finns det exempelvis inte bara en intrig-tråd eller en historia, utan ett mångdimensionellt nätverk av korsande intriger, som kan liknas vid mångfalden av språkspel och uppbrutna identiteter i Madsens modernistiska projekt.

De omedvetna anakronismer som uppstår till följd av att berättaren Ato Vari skriver om en period som ligger i det fjärran förflutna skapar också en distansering,

eller »främmande», som påminner om modernismens estetik. I Århus på 1970-talet uppträder således mörka medeltida fängelsehålor, vilket beror på att Ato Vari inte förmår placera företeelser kronologiskt rätt under den period som går under beteckningen Mellantiden. Även äventyrsintrigens förmåga att förvandla det kända till mysterier och hemligheter skapar denna distans. Men där prosamodernismen, skriver Gemzøe, ofta framställer »främmandeheten» för att mer eller mindre skilja sig från läsaren och dennes identifikationsbehov, framstår »främmandeheten» hos Madsen som exotisk, spännande och attraherande på läsaren.

Det mest väsentliga i Gemzøes analys av romanen är emellertid dess polyfona karaktär. I och med att Madsen drar nytta av den sociala äventyrsromanen, och att romanen därför rymmer en rad äventyrare som inte är biografiskt bestämda och bundna av realismens sannolikhetskrav, förmår han att ge plats åt en mångfald av olika sociala och ideologiska perspektiv i samtiden. Till skillnad från de tidigare modernistiska verkens mera abstrakta och strukturella förhållningssätt till samtiden, sänker sig *Tugt og otugt i Mellemtiden* ned i denna och ger rum åt alla olika diskurser, deras möten och konfrontationer. Därigenom blir framställningen sinnligt-konkret och samtidigt mera öppen och oavslutad än de tidigare verken.

Trots att den långa analysen av *Tugt og otugt i Mellemtiden* är det bästa i Gemzøes studie, är det ändå i frågan om romanens polyfona eller dialogiska karaktär som jag har invändningar. Gemzøe pekar på hur det ömsesidiga beroendet via polyfonin blir ett centralt tema i romanen, men han lyckas ändå inte riktigt visa huruvida detta resulterar i dialogiska, hybrida yttranden i verket. Mitt intryck är i stället att det är *bilder* av olika språk och perspektiv som presenteras i romanen, snarare än att dessa verkligen kommer i kontakt och konfronteras med varandra. Kanske beror detta på den modernistiska författarroll, som Madsen alltså inte helt har övergett, och som resulterar i en metaaktiv och allegoriserande verksamhet. Han dras inte som författare ned i verket och sätter sig själv på spel i



mötet med romankaraktärerna, vilket Bachtin menade att den mest representativa dialogiske författaren Fjodor Dostojevskij gjorde. I detta avseende påminner den modernistiska och postmoderna romanen faktiskt mera om 1700-talets roman än om 1800-talets.

Jag menar att min invändning understöds av de verk Madsen publicerar efter *Tugt og otugt i Mellemtiden* (Gemzøe följer författarskapet fram till 1986). De flesta av dessa är visserligen skrivna i den populära sf-genren, men är inte lika tillgängliga som *Tugt og otugt i Mellemtiden*. De präglas mera av karakteristiska modernistiska idéer och formella experiment.

Detta måste emellertid ses som randanmärkning. Gemzøes bok torde vara oundgänglig för alla som är intresserade av romanens estetik, av Michail Bachtins romant teori och av prosamodernismens historia och utveckling in i postmodernismen.

Anders Öhman

INGER RING

*Minnet regngårdinen genombryter.  
En studie av Ragnar Thoursies lyrik  
till och med Emaljögat*  
Brutus Östlings Bokförlag Symposion,  
Stockholm/Steinag 1997 (diss.)

Två omständigheter gör Ragnar Thoursies sparsamma lyriska produktion intressant för den litteraturvetenskapliga forskningen. Dels hur Thoursie etablerar sig i vad man förr brukade kalla en brytningstid, alltså mitt i fyrtilismen, och hur han då till skillnad från de flesta andra unga lyriker lyckas appellera till både den äldre och den yngre generationen poeter och kritiker. Till denna omständighet hör Thoursies poetiska tystnad och hur denna snarare bidrar till, än trotsar kanoniseringen. Den andra omständigheten rör Thoursies lyrik, dess förmodade estetiska värde.

Inger Ring är den första att ägna Thoursie en exklusiv studie. Hennes avhandling *Minnet regngårdinen genombryter* – ett dikt-citat – är närmast att betrakta som en mono-

grafi över *Emaljögat* och har i princip ovan nämnda utgångspunkter: »vilka drag i hans diktning som betingat» dess »stora betydelse» och »vari verkets konstnärliga egenart består» (s 11). En smula generaliserande kan man säga att Rings avhandling liksom sitt objekt är skriven i en brytningstid, eller kanske snarare en förskjutningsperiod. Fokuseringen på den konstnärliga egenarten, det textkritiska studiet, separeras i varje fall formellt från den utomtextuella situationen, kanoniseringsprocessen. Det blir allt svårare att upprätthålla en sådan bostillnad och föreliggande avhandling visar också tecken på textuell ängslan inför försöket.

Rings textcentrerade analyser tar avstamp hos Riffaterres *Semiotics of Poetry* (1978) och hos Johan Asplunds begrepp tankefigur, speciellt så som det utreds i dennes *Teorier om framtiden* (1979). Att dessa båda metodiska inspirationskällor härrör från samma tid är nog ingen tillfällighet. Riffaterres teori om texten som till synes spretig, men egentligen sammanhållen är en analysmodell som fullföljer den nykritiska traditionen och samtidigt ger »moderna» dissektionsverktyg (betydelse, matris, modell, hypogram – hur den sammanhållna betydelsen transformeras av matrisen till modell(er) som kan återföras till »bevis» på enhetlighet, dvs hypogram). Asplunds tankefigur kan sägas vara en variant på Riffaterre (en modell?). Om en text är en diskurs över en eller flera tankefigurer, alltså ett slags variationer över ett tema, så framgår det metodiska släktskapet om inte annat av den gemensamma topiken och de olika nivåernas ömsesidiga förhållande.

Metoden är inte vald av en slump. Tillkomsten av Thoursies *Emaljögat*, där en tidigare delvis opublicerad diktsvit, »Sånger ur Noas natt», återanvänds, ropar nästan efter en teori som kan bemästra denna genetiska topik. Ring svarar också denna åkallan och lyckas, så vitt jag begripit, bättre än tidigare forskare att klarlägga Thoursies arbetsmetod, även om hon emellanåt är alltför angelägen att skapa enhet och sammanhållning i enskilda diktanalyser eller ibland låter metoden reducera enstaka diktraders mångtydighet till entydighet. Det

måste sägas: de metodiska verktygen slinter då och då och tillfogar användarens sensibilitet lättare skrubbsår.

Den andra omständigheten, kanoniseringen av Thoursies lyrik, diskuteras huvudsakligen som en mekanisk konsekvens av dess estetiska egenvärde. Med den utgångspunkten blir det naturligtvis svårt att säga något eftersom föreställningen om det estetiska värdet är historiskt betingat. Om den konstnärliga egenarten förutsätts som något i litteraturproduktionen diakroniskt konstant, betraktas bra dikt som bra helt enkelt av den anledningen att den är bra.

Det är i dessa avsnitts cirkelresonerande som avhandlingens textuella ängslan anas. Den är i hög grad av omedvetet slag, eftersom Rings litteraturvetenskapliga metod är vald utan hänsyn till att även den låter sig inrymmas i det litterära system som analysobjektet ingår i. När hon till exempel gör den intressanta tudelningen mellan estetisk och arketypisk romantik i *Emaljögat* och övertygande visar hur samtida kritiker kunde välja efter behag, öppnar sig intressanta perspektiv mot det estetiska värdets funktion. Vi får alltså ett exempel på hur olika estetiska delfunktioner tillåter ett literaturpolitiskt utnyttjande av *Emaljögat* och hur diktsamlingen så kan ses som en litterär gestaltning av flera receptionsestetiska funktioner.

Romantikens infärgning av den svenska modernismen är välkänd och en analys av de värdekriterier som avgör mottagandet och upprätthållandet av den goda dikten vore tveklöst en fruktbar väg till en förståelse av kanoniseringens mekanismer för såväl Thoursie som hans generationskolleger. I väntan på den kan vi i alla fall tillägna oss den förståelse av Ragnar Thoursies lyrik Inger Ring lämnat ett, det måste också sägas, kraftfullt bidrag till.

Claes Wablin

PETTER AASLESTAD

*Pasienten som tekst.*

*Fortellerrollen i psykiatriske journaler,*

*Gaustad 1890-1990*

Tano Aschehoug, Oslo 1997

Vad händer när litteraturvetenskapens synsätt och metoder appliceras på en bruksgenre, det vill säga en icke-litterär genre? Den norske litteraturvetaren Petter Aaslestad undersöker ett material som inom ämnesdisciplinen är helt nytt – psykiatriske journaler om schizofrena patienter under hundra år. Aaslestads sätt att arbeta textnära fungerar utmärkt, hans skolning i 'misstankens hermeneutik' får stor effekt; studien utgör enligt min mening en mycket lyckad korsbefruktningsöverfaktetsgränserna.

Undersökningens huvudfråga är hur patienten kommer till tals i journaltexten. Så när boken har fått titeln *Pasienten som tekst* skall det inte ses metaforiskt, analogt med läkaren som läsare, utan helt konkret. Patienten har i journalgenren textualiserats och några ambitioner utöver att studera *texten om patienten* har Aaslestad alltså inte. De resultat han kommer fram till får dock en kraftfull resonansbotten, för självfallet kan man aldrig frigöra sig från den dramatiska och djupt tragiska verklighet som ligger under texten.

I läkarens och sjukvårdspersonalens verklighet beskrivs patienten utifrån. I ett radioprogram i NRK, 25 oktober 1992, ringer en anonym kvinna in, trettio år efter ett uppehåll på psykiatriske sjukhus:

»Var urolig i natt», sa legen til meg at det stod i journalen. »Nei, jeg var ikke urolig, jeg var redd», svarte jeg. (s. 18)

I sin kommentar av fragmentet berör Aaslestad ett av studiens huvudresultat.

»Utsagnet fortjener emblematiske verdi; de to, lege og pasient, på hver sin side av journalteksten, og med hver sin oppfatning av dens innhold. [...] Pasienten i innringningsprogrammet skildret sin dominerende angst for strålene som kom ut av veggen, og som hun

forsøkte å beskytte seg mot. Sykejournalens gjengivelse av reaksjonsmønsteret gav ikke uttrykk for hennes erfaring, men for avdelingens. Denne grunnleggende diskrepans mellom skriveren og pasienten er nedfelt i selve sykejournalgenren. Den ekstreme ensomhet som pasienten pålegges i sine erfaringer, blir tydeliggjort, selv i et så nøytralt og kort fragment som det ovenstående.» (s. 18)

Utifrån sådana tankeganger vill Aaslestad med sin studie av detta kollektiva material visa hur en ökad insikt i sjukjournalen som genre kan ge hjälp att skilja mellan »när skriveren mestrer teksten, og når teksten styrer skriveren» (s. 16), för naturligtvis är genrekonventionerna minst lika styrande i detta material som i vilken skönlitterär text som helst.

Aaslestad söker journalens grundläggande framställningsformer och vill samtidigt skissera genrens utveckling. Hans metod är empirisk och kan sammanfattas i punkt- nedslagens – utifrån läsning av ca 150 journaler om patienter med diagnosen schizofreni från Gaustad sjukhus 1890 till 1990 återger han och kommenterar representativa journalfragment, men också, och det är viktigt att ha i minnet, exempel på god respektive dålig journalframställning. Aaslestad's bok är nämligen främst ett pedagogiskt instrument för sjukvårdspersonal och alla sorters journalskrivare, men också en viktig ny kunskapskälla för alla inom psykiatrisk vård. Förutom bakgrundskapitel, metodkapitel och ett slutkapitel av inplaceringsskärhet, är boken uppdelad i fyra tidsperioder, 1890–1920, 1920–1950, 1950–1980 samt »vår egen tid». Eftersom studien är punktuellt upplagd är det trots den pedagogiska uppläggnings svårt att sammanfatta delperiodernas övergripande resultat. Tydligt är i varje fall att skrivarens individuella visdom och brist på sådan konstituerar genren hela vägen.

Bakom Aaslestad's sökande arbetssätt ligger en mycket väl förankrad, övertygat och övertygande poststrukturalistisk och nyhistorisk textsyn. Direkta referenser görs till Barthes, Kristevas och Bachtins intertextualitetsbegrepp. Hayden Whites resonemang om hur historieskrivningen skulle

vetenskapliggöras genom att fjärras från retoriken lyfts också fram. »Så annerledes dagens tankemodeller, hvor alt er diskurs, tekst og språk.» (s. 36) Journalskrivarens position är alltså i högsta grad instabil och underlagd historiska betingelser och genrekonventioner, men Aaslestad är utifrån sin grundsyn likaledes medveten om hur instabil läsarens position är. Att han mycket öppet deklarerar sina intryck av och reaktioner inför olika textfragment och mycket personligt kommenterar de speciella omständigheter han arbetat under skall alltså ses programmatiskt. En brist på sådan insikt, menar Aaslestad, och »[m]anglande vitenskaplig troverdighet blir resultatet» (s. 32). Om man som humanistisk forskare är van att reflektera över den position man intar gentemot objektet, och så långt möjligt försöker få syn på eventuella fördomar och förutfattade meningar som utgör ens egna blinda fläckar, så har Aaslestad mycket att lära textproducenter i andra sammanhang. Sjukjournalen är en genre där det i praxis inte kan ges utrymme för en sådan reflektion; det skall gå fort att skriva ner journalanteckningar. Vilka historiska betingelser man skriver under, hur genren i sig påverkar den skrivande och vilka samhällsliga faktorer som påverkar sjukhusvärldens självsyn och syn på patienten är frågor man kanske inte hinner ta ställning till. Det visar sig att just journalskrift om psykiskt sjuka, i detta fall schizofrena, är väl lämpad att påvisa sådan dold genrepåverkan, eftersom genren är instabil. Det har hela tiden funnits och finns alltså ett stort godtycke som ofta smitts samman med medicinsk jargong till en pseudovetenskaplig utsaga.

Ta bara masturbationen, som mycket ofta anges som såväl sjukdomsorsak som störande symptom, och som man långt fram i tiden försöker behandla bort. Texten visar här upp en av sina mest påfallande och frekventa berättarstrategier, det pseudokausala sambandet: »31 (1903) Har ophørt at masturbere. Hører ikke så mange stemmer som før.» (s. 93)

I kommentaren till fragmentet utreder Aaslestad de konstruerade orsak-verkanförhållanden som på olika sätt förekommer i hela materialet.

*Koplingen* mellom de to setningene er fascinerende. Det ligger et årsak-virkning-forhold mellom dem som forblir usagt, men som likevel er påtreggende. For *dauidens* lesere ble utvilsomt forbindelsen mellom de to setningene oppfattet som tett, i tråd med skriverens uuttalte intensjoner. Det dreier seg jo om en av sykdommens årsaksfaktorer som nå har opphørt å være nærværende. Når årsaken fjernes, må det være lov å vente bedring!

[...] For pasient og skriver er onani et obsesjonelt kodeord, som ofte fører til »bevegelse» i teksten, når ordet først har falt i journalen.

Dagens skriver hadde i dette tilfellet måttet spandere en hel del interne sammenlenkninger for å få oss til å godta forbindelsen »slutt på onani» / »ingen hallusinasjoner». (s. 93)

Samme konstruerte orsak-verkanforhold anvendes flittig om effekter av elchock og lobotomi. Det er skræmmende læsning. En annen faktor som gjør genren instabil er også den avhengig av sykdomens art. Det semiotiske trycket blir, når det gjelder journalskrift om psykisk sjuka pasienter, ovenligst sterkt mot den symboliske skriften, menar Aaslestad utifrån Kristeva. Hans samlingsbegrepp »skrivaren» (= författarinstansen, om också inte alltid den enskilde journalförfattaren, begreppet dock i praxis ibland använt som 'berättaren') blir i sin strävan att vidmakthålla det symboliska tydligare repressiv än i de flesta genrer. Skrivaren har kanske ofta större insikt i patienten än vad texten uttrycker, eftersom det semiotiska trycket kan upplevas som hotande. »Kanskje er beskyttelsesmekanismerne så sterke at journalspråket blir presset inn i en fastlåst posisjon, stivere enn noen annen av samfunnets språkregistre?» (s. 35-36)

Det förefaller så, för det vi annars brukar uppfatta som litterära tekniker och ibland avancerade berättargrepp representativa för en eller annan litterär epok blir här ofta maktmedel över patientens diskurs. Aaslestads arbetsverktyg är hämtade från Genette i synnerhet och utgörs i övrigt av

narratologiska allmänbegrepp, men terminologi och teori hålls nere på ett minimum. Ett berättargrepp som förekommer mycket ofta under hela perioden är fritt indirekt tal. Patienten kommer alltså sällan till tals som ett jag, och citeras sällan direkt. Fritt indirekt tal kan dock ge mest möjligt utrymme åt patienten utan att denne citeras direkt. Aaslestad tar upp flera exempel på god journalskrift som utnyttjar just detta grepp, och där man till och med kan låta patienten få sista ordet rakt genom formen. För detta ändamål har han stor nytta av Bachtins begrepp 'lingvistisk zon'. Det vanliga är att skrivarens (i meningen berättarens) lingvistiska zon breder ut sig över patientens diskurs när fri indirekt stil används, men det kan också vara omvänt. En avart, och ymnigt förekommande i materialet, är annars pseudodirekt tal. Patienten återges i fritt indirekt tal, men därtill är fogat både citationstecken och anförings-sats efteråt. Det kan säkert bero på skrivarens bristande insikter i hur man återger tal, men det hindrar inte att det fungerar som ett ifrågasättande av relevansen i patientens utsaga eller reaktion. En patient har uttryckt skepsis mot elchockernas välgörande effekt:

21 (1965) Hun later til å ha mindre bra sykdomsinnsikt denne gang enn tidl. men er klar over at hun trenger sykehusbehandling. Dog kvier hon seg mer enn før for innl. særlig på grunn av sjokkbeh. som hun synes tar uforholdsmessig på, hun bli sløvere av dem, og hukommelsen taper seg, *sier hun* (uth. her). (s. 146)

Det statiska tillstånd som kännetecknar sjukhusmiljön i vissa perioder, särskilt den första, avspeglas också i berättartekniken. Dels är ofullständiga satser särskilt vanliga här, vilket understryker synen på patienterna som objekt vars yttre beteende skall registreras. Dels kan Aaslestad, genom Genettes begrepp frekvens och tempo, visa på flera sätt att forma skriften så att enskilda, tillfälliga beteenden framstår som ständigt pågående. I genren i allmänhet förekommer naturligtvis singulativt berättande

(att berätta en gång vad som sker en gång), eftersom journalgenren ju som genre är pågående – slutet är ännu okänt. Iterativt berättande (berätta en gång vad som hände  $n$  gånger) är givetvis också vanligt då det alltid uttrycker det brukliga. Att berätta många gånger det som hände många gånger, en för varje gång, det vill säga anaforiskt berättande, är inte ovanligt här eftersom genren kännetecknas av att vara oavslutad. Berättaren känner inte framtiden och kan inte uppsummera med ett »varje dag». Det är främst dessa tre frekvensformer som förekommer i genren.

Hälsan tiger still heter det ju och skiltringarna av patientens långsamma tillfrisknande är få. Försämring följs dock upp noggrant:

1 (1890) Har i en tid holdt sig rolig og ordentlig, men er i det sidste blevet mere ugrei, smæller i døren, kaster kopper og kaster med sten i gården. Til C. (s. 60)

Där man kunde väntat sig singulativ framställningsform för det nya tillståndet är i stället båda tillstånden återgivna i iterativ form (»i en tid» och »i det sidste»). Exemplet visar »en ekstrem grunnholdning av statiskhet» (s. 60) säger Aaslestad och fortsätter:

Bruddet som ligger i »i det sidste» er bare tilsynelatende: Det nye er *også* uavgrenset i tid: »...smæller i døren [etc.].» Hvor lenge? Er det det danteske, evig uforanderlige inferno som her realiseres? Hos Dante er mennesket i inferno fastlåst i sine mest fremtredende egenskaper, dømt til evig gjentagelse, uten muligheter å se utover mot det fremtidige eller foranderlige. (s. 60)

I och med kvinnans förestående förflyttning till C, en avdelning där hennes förvärrade tillstånd inte kommer att sticka av, förpassas hon åter till tystnaden, som genom hela materialet är genrens mest framträdande berättargrepp.

Undersökningen av patienten som text uppstod ur Aaslestads diskussioner med psykiatern Edvard Hauff. Om psykiaterns behov av studien kom av obehaget att inte

ge tillräckligt rum åt patientens värld och värderingar samt insikten att läkare och sjukvårdspersonal vet för lite om berättarteknik, såg litteraturforskaren här en chans att pröva relevansen av modern narratologi och få bättre förståelse av förhållandet mellan fiktion och icke-fiktion. Att berättarteknisk analys kan nyttjas för att avtäckta skrivarens maktmedel framgår alltså tydligt nog. En speciell aspekt av Genettes adaptation av story och plot är att det för skrivaren alltid finns en 'äkt' verklighet att forma till récit, vilken sedan, som i all text, endast kan rekonstrueras som 'histoire'. Men under denna för skrivaren 'äkt' verklighet finns också en annan – patientens inre verklighet. I ett av Aaslestads favoritfragment, beckettst till stilen, ställs frågan om 'verkligheternas' spegelsal på sin spets.

34 (1890) Hun har nu en tid holdt sig ordentlig og rolig, beskæftiget sig nogenlunde flittig med håndarbeide men hun har af og til været noget fornæret og hæftig, især når man har formanet hende; var igår ude sammen med de andre, blev uden nogensomhelst forståelig grund ophidset, rev itu sin paraply og sin hat og kom med ytringer om, at hun vilde hænge sig. (s. 95)

Arbets sättet har gjort sitt till för att belysa och komplicera narratologins modeller – sjukhusjournalerna lästes vid Gaustad, med dagens patienter i rummet intill. Den nödvändiga litteraturteoretiska utgångspunkten, att 'histoire' bara kan skapas som en konstruktion utifrån textnivån och inte omvänt »er lettere å fastholde under lesningen av de eldste journalene enn i de nyeste hvor patienten kan befinne seg i naborommet. Patientens lidelse blir langt mer påtrengende enn teksten om den – og min interpretasjonsiver og -evne blekner.» (s. 34) När journalerna excellerar i obehag »kan det være enklest å påta seg den samme tilslørende og umerkelige tausheten som skri-vern så ofte har valgt som strategi.» (s. 34)

Hur ekonomiska upp- och nedgångstider i samhället påverkar psyksjukvården, och därmed journalgenren, framgår ofta i Aaslestads studie. I den första perioden var behandlingen inriktad på att patienten

skulle få vistas på en asyl, just utifrån termens egentliga definition, en plats för vila. Att patienten här är omyndigförklarad må vara en sak, men behandlingen fokuserade ändå det icke-sjuka hos patienten. Man trodde på nyttan av socialisering – deltagande i sjukhusets arbete, trädgårdsysslor, vedhuggning, matlagning etc. – och på en inte alltför ansträngande skolning och bildning samt religiös »Belærelse, Opbyggelse og Trøst» (s. 64). Sjukhussamhället var alltså ett samhälle i sig, förhoppningsvis mindre skrämmande än det utanför. Många patienter kom från svåra hemförhållanden, vilket man i femtonårsrapporten efter inrättandet av Gaustad uttryckligen menar att patienten ofta tjänades av att fjärmas från. Idén om att övas frisk genom socialisering inom sjukhussamhället kom från en ideologi som varit mest i ropet under 1860-talet, 'moral treatment'. Denna dröjer sig kvar i behandlingsformerna under den första perioden Aaslestadts studie tar upp (1890–1920). Skrivaren är under detta skede märkt av sjukhusets orubbliga auktoritet och av synen på läkaren som en mirakeldoktor, vilken genom sin blotta närvaro hade en helande inverkan. Men patienten fick ändå lov att vara sjuk.

Hur annorlunda är inte detta mot ett av bokens mest oroande partier – avsnittet om vår egen tid. Att skrivarens trygga auktoritetsutstrålning försvinner och reflektionen över den egna diskursen i någon mån kommer in, att patienten blir mera subjekt i förhållandet patient-sjukvård är kanske tendenser av godo, men man skall inte glömma vilka krav sjukhussidan nu ställer på patienterna. Det talas vackert om samråd mellan patient och sjukhus angående behandlingsformer och om vikten av att upprätta avtal och kontrakt med patienterna. Samtidigt kan den styrande faktorn anges i kronor och ören. Någon asyl är det psykiatriska sjukhuset inte längre. Där femtiotalets patienter räddes lobotomi så starkt att de i journalskriften ofta misstänkliggjordes för att hålla undan hur sjuka de egentligen var, misstänks patienterna på nittioalet simulera sjukdom för att få ligga kvar. Förr behöll man patienter inskrivna för att de inte blev bättre. Numera skriver

man ut patienter för att de inte blir bättre. Ofta märks ren irritation över de patienter som inte håller avtalen och som försöker lirka sig till en sängplats. I ett skakande exempel från perioden efter 1980 (årtal är ej utsatta här av diskretionsskäl) visar Aaslestad hur en patient tydligt räds utskrivning, skrivs ut, och tar sitt liv två dagar senare. Inte nog med detta – självmordet är berättartekniskt så dolt i journalskriften det kan vara. Skrivaren är direkt blind för patientens behov men också, får man anta, för de ekonomiska faktorer som i grunden styr den vård han är lojal mot:

15) [...] Hun har bitt, sparket og slått. Det er vanskelig å roe henne i disse situasjonene, og hun har ved to anledninger blitt tvangsmedisinert. [...] Det er således med undring at vi ser den dramatiske forverring som finner sted. [...] *Den eneste forandring som har skjedd rundt pasienten, er at foreldrene og vi har kunnet samarbeide om reelle utskrivningsplaner* (uth. her.). (s. 173)

19) Vi har over tid samarbeidet med foreldrene om hva som kunne være mulige løsninger. [...] pasienten har begynt en massiv opptrapping av sin psykotiske utagering. Hun kan nokså umotivert og uforutsigbart angripe personalet [...].

Grunnen til at utskrivning forsterkes på dette viset er at pasienten opplever ventetiden med tanke på utskrivning som en massiv lidelse med stadig løpende angst og desperasjon. [...]

Det har vært vår vurdering, over lang tid, at vi ikke ser noen utsikter til bedring for pasienten i sykehuset. (s. 175)

Aaslestad håller inte tillbaka sin reaktion: »Når ble det bestemt at å holde status quo ikke rettferdiggjorde et videre sykehusopphold?» Patienten tar alltså sitt liv två dagar efter utskrivningen, vilket berättas en passant och journalen avslutas nog så intetsägande:

20) Jeg gjør en avtale med far om at jeg ringer ham om 2 dager for å på ny tilby vår hjelp. (s. 176)

Den sista anteckningen kallas »poliklinisk notat» efter det tidigare »utskrivningsnota-

tet». På annat sätt markeras inte att patienten är död. »Overfor et slikt tragisk utfall», skriver Aaslestad, »stanser skriften opp, også i denne undersøkelsen.» (s. 176)

Under sjuttioalet började man trots allt i högre grad intressera sig för innehållet i de schizofrenas vanföreställningar – först här förekommer i journalskriften veritabla tolkningsförsök av föreställningsvärldens innehåll i förhållande till patientens beteende t. ex i samspel med andra patienter. Denna tendens till en mer patientnära text, vill alltså Aaslestad plädara för med sin studie. Under perioden är det annars bara 1920-talets »lab.undersøkelser» som ger prov på en ganska demokratisk relation mellan sjukhuspersonal och patient. Här är texten patientnära på ett för materialet unikt sätt. Undersökningen var en form av inledande intervju som togs i bruk under 1920-talet men som försvann igen under 1930-talet. Det är med glädje man konstaterar att det åtminstone någon gång har funnits *tid* för den psykiskt sjuke. Vi är här långt från vår egen tids krav på – *contradictio in adjecto* – den schizofrene patientens rationalitet och effektivitet.

Petter Aaslestads spännande och lärorika arbete, i mycket avhängigt hans underfundiga skarpa och rappa skrivsätt, kastar nytt ljus över flera centrala frågor i ämnet litteraturvetenskap, men erbjuder också spännande och inte sällan förfärande läsning om vilka attityder som mött en inkapslad grupp i exil från samhället. Som svar på sin egen per definition mycket annorlunda verklighet möter de världens verklighet, som av och till visar sig vara minst lika »annorlunda», och i högsta grad underlagd historiska betingelser: idéhistoriska, samhällseliga, ekonomiska. Hans arbete är ett steg på vägen att återupprätta den balans som försköts när retoriken under positivismens herradöme förpassades till en marginalposition.

Om Aaslestad ställer sig lite frågande till vissa generaliseringar i Foucaults tankgångar om läkarvetenskapen och synen på galenskap, så kan han ändå ta honom till intäkt i att »de legevitenskapelige holdningene og forklaringsmodellene er underlagt tidens omskiftelighet, og det i langt

sterkere grad enn det rådende positivistiske legevitenskapsideal vil være villig å godta» (s. 22).

Aaslestads applikation av misstankens hermeneutik på en bruksgenre som så tydligt är ett maktspråk legitimerar sig själv. Studien visar med omedelbar relevans hur stark ordets makt är, och hur omedveten skrivaren alltid är och måste vara om vad som formar utsagan vederbörande tror sig vara herre över. I förlängningen framgår med all önskvärd tydlighet att litteraturteoretikern/litteraturanalytikern behövs. Med glädje konstaterar Aaslestad en ökad efterfrågan på humanistisk forskning inom medicin – ibland ligger Norge väldigt långt borta! – men påminner också om att det är minerad mark:

Det ser ut som om de krefter innenfor medisinen som hevder at biokjemi og genforskning løser alle legevitenskapens gåter, for tiden har et godt grep om medisinformidling til allmennheten. Dette handler om en maktkamp om språket. Dersom legevitenskapen slipper til for mye av sosiale og humanistiske tankemodeller i sitt fag, risikerer den å miste mye av sin status, ikke minst gjennom det kritiske blikk som disse vitenskapene har innebygd i sine metoder. De biokjemiske tankemodellene er mindre tilgjengelige for et publikum utenfra, og kan lettere presenteres som absolutte sannheter, hvilket selvsagt er et unikt maktmiddel i et samfunn. Det er derfor forståelig om medisinen i sitt maktbegjær i dette tilfellet forsøker å utelukke litteraturvitenskapelig tenkning, for derved å sikre sitt hegemoni som »ledende vitenskap». (s. 198)

Många andra bruksgenrer vore väl värda att utforska. Vilka fördomar, vilken okunskap och vilken pseudokausalitet skulle man till exempel inte finna i utbildningsministrars språk och attityder gentemot humaniora och samhällsvetenskap kontra teknik/naturvetenskap och medicin?

*Anna Forssberg Malm*







Norsk  
Litteratur-  
vitenskapelig  
Tidsskrift

Norsk Litteraturvitenskapelig Tidsskrift er et nytt tidsskrift for allmenn litteraturvitenskap. Tidsskriftet har som mål å trykke det beste som skrives av litterære analyser og litteraturteoretiske refleksjoner i Norge.

*Redaktører:*  
Erik Bjerck Hagen, Universitetet i Bergen  
(hovedredaktør)

Jon Haarberg, Universitetet i Oslo

Tone Selboe, Universitetet i Tromsø



UNIVERSITETS  
FORLAGET

Dersom du ønsker å bestille abonnement kan du benytte svarkupongen under eller bestille fra Universitetsforlaget, P.b. 2959 Tøyen, N-0608 Oslo  
tlf.: 22 57 53 00; fax: 22 57 53 53; E-post: [subscription@scup.no](mailto:subscription@scup.no)

Første nummer  
i februar 1998!

Første årgang vil bl.a. inneholde:  
Per Buryk «Striden om surrealismen: et kapittel i psykiatriens åndshistorie»  
Erik Bjerck Hagen «Om forskjellige og i litteraturvitenskapen ofte forvekslede former for relativisme»  
Jon Haarberg «Filologien som innføring i litteraturvitenskapen»  
Knut Stene-Johansen «Deleuze og litteraturen»  
Ade Kinnang «Synspunkter på litteraturvitenskapen etter den retoriske (tilbake) vending»  
Ragnhild Reinton «Marguerite Duras og klassisitetens poesi»  
Lars Sævi «Melankoli og litteratur»

**JA,** jeg ønsker å abonnere på  
Norsk Litteraturvitenskapelig Tidsskrift  
ISSN 0809-2044  
f.o.m. nr. 1/98. To hefter pr. år.

- Privatabonnement NOK 195,-
- Institusjonsabonnement NOK 295,-
- Studentabonnement NOK 140,-

Studiested: \_\_\_\_\_ Avg. år: \_\_\_\_\_

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

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

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

Kan sendes  
ufrankert i  
Norden.  
Adressaten  
betaler  
porto

SVARSENDING  
Avtale nr. 171114/241

UNIVERSITETSFORLAGET  
Kundeservice  
Tøyen  
0608 Oslo



MEDVERKANDE I DETTA NUMMER:

CLAES AHLUND är docent i litteraturvetenskap vid Uppsala universitet och professor II i svensk litteratur vid Universitetet i Tromsø.

ANNA CAVALLIN är fil.kand. i litteraturvetenskap och läser magisterkursen vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet.

TOMAS FORSER är docent vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Göteborgs universitet, och f.d. kulturchef på *Göteborgs-Posten*.

ANNA FORSSBERG MALM är doktorand vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Göteborgs universitet.

EVA LILJA är docent vid Litteraturvetenskapliga institutionen och ansvarig för Avdelningen för Kulturvetenskap, Göteborgs universitet.

MATS JANSSON är forskarassistent vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Göteborgs universitet.

MARTA RONNE är fil.lic. och doktorand vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Uppsala universitet.

JOHAN SVEDJEDAL är professor vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Uppsala universitet.

LOUISE VINGE är professor em. i litteraturvetenskap vid Lunds universitet.

CLAES WAHLIN är doktorand vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet, samt kritiker i *Aftonbladet*.

ANDERS ÖHMAN är universitetslektor vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Umeå universitet.

Posttidning  
50 kronor