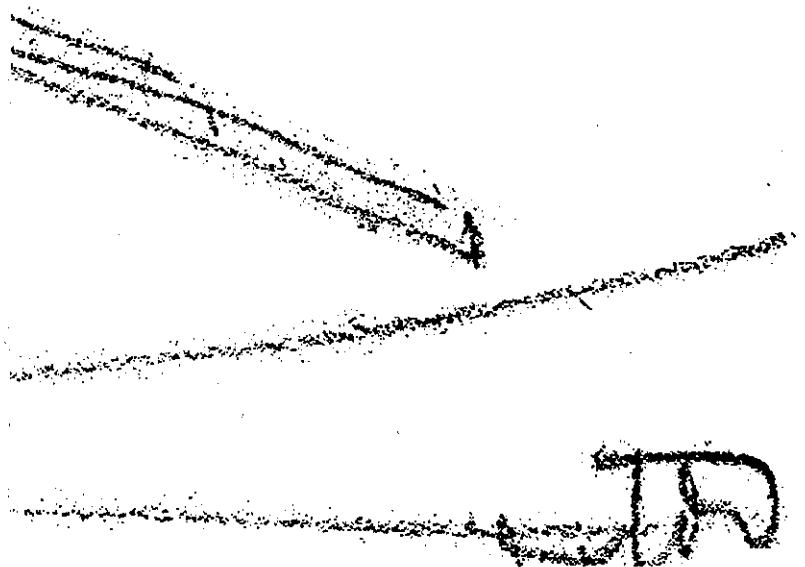

tfl Tidskrift för
litteraturvetenskap
Nummer 2 • 1997



TIDSKRIFT FÖR LITTERATURVETENSKAP

REDAKTÖR OCH ANSVARIG UTGIVARE: Mats Malm

KASSÖR: Anna Nordenstam

REDAKTION: Åsa Arping, Dick Claésson, Peter Forsgren, Anna Forssberg 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
412 98 Göteborg

Fax: 031 - 773 44 60

E-post: tfl@lit.gu.se

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

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

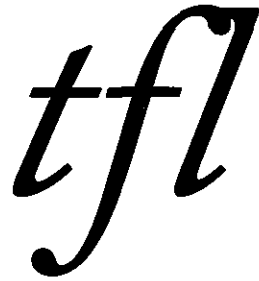
TIDSKRIFTEN utges av Föreningen för utgivande av Tidskrift för Litteraturvetenskap, Lund. Medlemskap i Föreningen kan erhållas mot en avgift av 10 kr.

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

OMSLAGET återger Clas Livijns teckning av Riddar S:t Jöran i volymen »Efterlämnade handskrifter 3. Romaner», Kungl. Biblioteket.

TRYCKNING: Fyris-Tryck AB, Uppsala

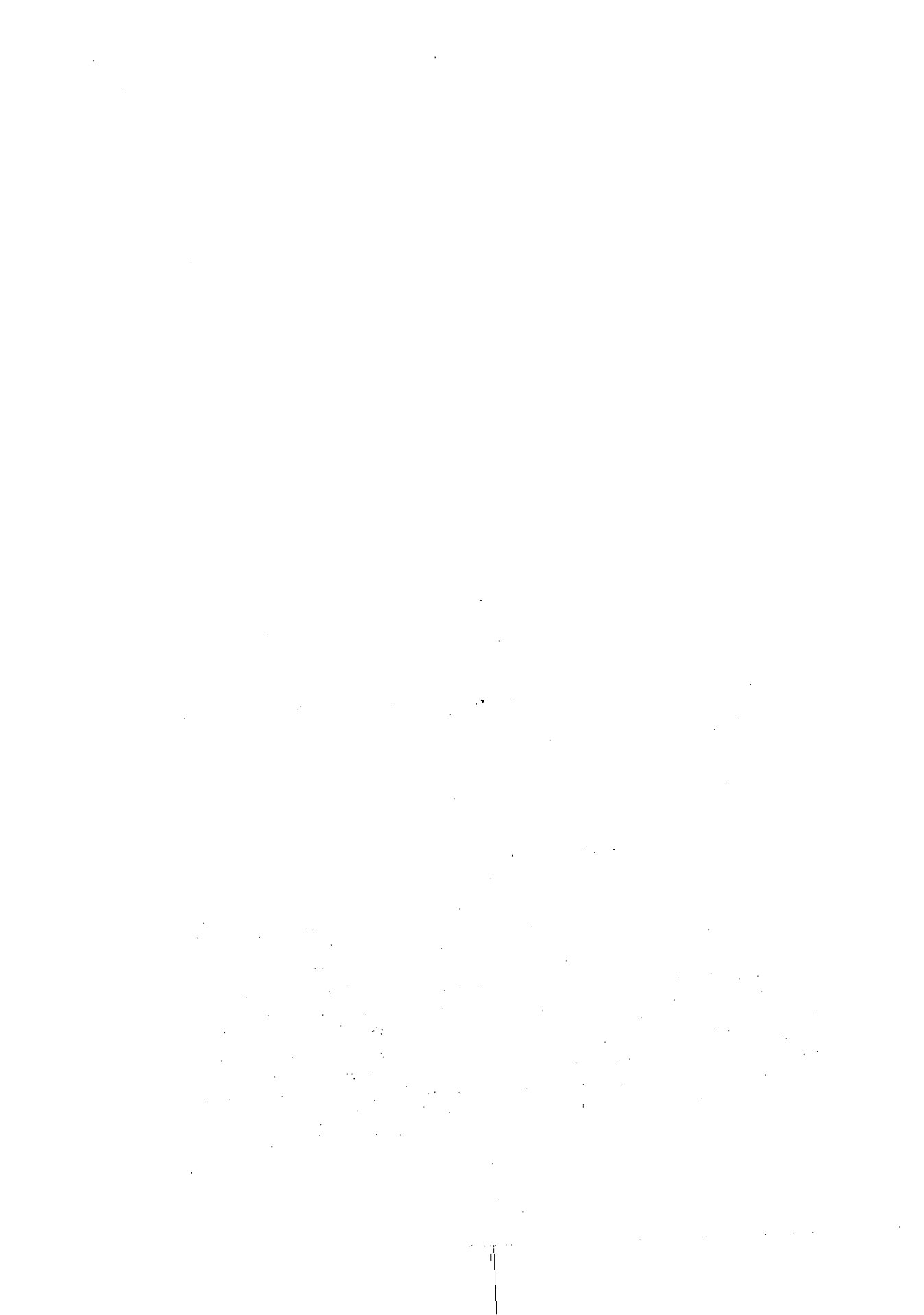
ISSN: 1104 - 0556



Tidskrift för litteraturvetenskap
Tjugosjätte årgången – nr 2 • 1997

<i>Otto Fischer</i>	Clas Livijn. Tecken och offentlighet – en förstudie	3
<i>Boel Hackman</i>	Diktens rum. Kärlekstematik och estetisk förnyelse i Edith Södergrans ungdomsdiktning	18
<i>Margaretha Fablgren</i>	Genus och modernitet i det litterära sekelskiftet	32
<i>Carin Franzén</i>	Ur det negativa. Om ett motdrag i Katarina Frostensons poesi	41
<i>Johan Svedjedal</i>	Almqvist på Internet. Om publicering av en textkritisk edition som digital hypertext	60
<i>Dag Hedman</i>	Bibliografering av populärlitteratur	75

RECENSIONER Eva Hættner Aurelius, *Inför lagen. Kvinnliga svenska självbiografier från Agneta Horn till Fredrika Bremer* (81) – Fredrika Bremer, *Brev. Ny följd I–II*, utg. Carina Burman (86) – Lisbeth Larsson (red.), *feminismer* (89) – Margareta Björkman, *Original och översättning. Om två romaner av Restif de la Bretonne* (91) – Flemming Conrad, *Smagen og det nationale. Studier i dansk litteraturhistorieskrivning 1800–1861* (92) – Ulf Olsson, *Levande död. Studier i Strindbergs prosa* (95) – Thure Stenström, *Gyllensten i hjärtats öken. Strövtåg i Lars Gyllenstens författarskap, särskilt Grottan i öknen* (97) – Eva Ekselius, *Andas fram mitt ansikte. Om den mytiska och djuppsykologiska strukturen hos Per Olov Enquist* (100) – Cecilia Sjöholm, *Föreställningar om det omedvetna. Stagnelius, Ekelöf och Norén* (103) – Olle Josephson (red.), *Stilstudier. Språkvetare skriver litterär stilistik* (108)



Otto Fischer

Clas Livijn Tecken och offentlighet

– en förstudie

I

Clas Livijn (1781–1844) slutade sina dagar som generaldirektör i fångvårdsstyrelsen, något som ur karriärhänseende måste anses för en värdig avslutning på en karriär i statens och juridikens tjänst. Även om enstämiga uppgifter ger vid handen att hans insatser i kriminalvården var både framsynta och stora, och överlag präglades av ett beundransvärt humanistiskt patos, så är det inte i första hand tack vare dessa utan som romantisk författare han har gått till eftervärlden.

För de flesta som kommenterat författaren Clas Livijn – såväl i handbokslitteraturen som i separata studier – har han framstått som något av en gåta: kombinationen av romantiskt, »brustet» geni och högt uppsatt tjänsteman i något så föga poetiskt som just fängelsestyrelsen har varit svår att smälta. Sällan har man kunnat avhålla sig från att notera den som en kuriositet, och senast har Torbjörn Säfve avlockat motsättningen en hel del poänger i sin roman om Livijn *Kuperad lek eller Skändaren från Skänninge* (Stockholm 1990).

Clas Livijns gestalt har således tyckts rimma illa med den traditionella bilden av den romantiske diktaren. Inte så att det i sig ligger något ovanligt i att en romantisk författare också utövade ett offentligt yrke. Detta var ju tvärtom regeln snarare än undantaget; den professionelle författaren som lever av sin penna hade ännu inte gjort sitt intåg på scenen, och även om bilden av den oavlönade kansliskrivaren Erik Johan Stagnelius som med uppdrivande av all sin självövertvinnelse utför sina sysslor väl fått företräde vad gäller att präglade vår bild av »den romantiske tjänstemannen», så gick det så mycket bättre för flertalet av dem: vår romantiska litteratur vimlar av docenter, professorer, höga prelater, bibliotekarier och annat sådant. Så varför inte också en romantisk generaldirektör? Kanske är det snarast så att det är den något halsbrytande kombinationen mellan litterär rabulist och just fångvårdsgeneraldirektör som sticker i ögonen i Livijns fall, vartill

naturligtvis kommer föreställningen att man kan skönja ett brott i hans bana: efter 1825 års skandalsuccé med *Spader Dame* kom han aldrig att färdigställa eller utge något skönlitterärt verk. Allt vad som därefter utgick från hans penna behandlade politiska, juridiska etc. ämnen. Han förblev, med Johan Mortensens ord, ett »nyromantiskt diktarefragment».¹

Emellertid är kanske inte brottet av en så avgörande natur som man kan tro: det är på sitt sätt hela tiden samma text han försöker skriva, om än stilmedlen och genremarkörerna växlar. Livijn skriver sig förbi skillnaden mellan »litterärt» och »politiskt/offentligt», och vad som på avstånd förefaller vara en mycket tydlig demarkationslinje blir allt mera otydligt ju närmare betraktaren kommer. Till slut försvinner den framför våra ögon och istället framträder konturerna av ett författarskap i vilket det »nyromantiska diktarefragmentet» faller på plats som en pusselbit.

Olle Holmberg som skrivit inspirerat om Clas Livijn i sina *Lovtal över svenska romaner* pekar på sambandet mellan den promemoria om försvarslöshetssystemet² som Livijn i egenskap av fängelsedirektör författade strax före sin död 1844 och det rättspatos som kommer till uttryck i *Spader Dame*, och karakteriserar detta samband som »ett vackert exempel på enhet i en mans verk».³ Jag tror det kan vara intressant att, om inte annat så som ett experiment, försöka betrakta Livijns författarskap som ett »œuvre» som blir synligt om man bara börjar nysta i rätt trådar; den enhet som då kan komma i dagen är kanske inte lika »vacker» men väl så intressant.

II

För att få ett begrepp om detta »verk», och överbrygga det svalg som tycks skilja Livijns politiska/byråkratiska och litterära verksamheter åt, kan vi förslagsvis börja baklänges, på en punkt där han överskridit demarkationslinjen och trätt in i den byråkratiska och politiska offentligheten. Jag vill inledningsvis fästa intresset på den lilla skriften *Om Ministère och Opposition i Sverige*, utgiven 1831 i Stockholm under pseudonymen Jan Jansson (på samma gång »Envar» som en inverterad Johan Johansson⁴), som innehåller mycket som kan vara av intresse i det här fallet.

Skriften, som snarast har karaktären av längre pamflett eller broschyr, uppmålar en offentlighet där den gamla börsaristokratin kämpar för att behålla sin makt och sina privilegier genom att föra det ofrälse och orepresenterade folkflertalet bakom ljuset. Till den ändan har den delat upp sig i en ministärsfalang och en opposition vilka för ordrika och uppseendeväckande strider på riksdagar och i pressen. Dessa strider är bara ett skådespel; en chimär konstruerad för att behålla det svenska folket i tystnad och ofrihet och hålla det åtskilt från kungen, dess sanne styresman. Tanken är ju intressant och verkade kanske bestickande på samtiden. Man skulle också kunna säga att Livijn bara i paranoiskt misstänksamma vändningar vädrar sitt eget adelshat.

Vad som är intressant för mig är emellertid inte sakfrågan utan de bilder av offentligheten som Livijn målar upp. Det går nämligen i dessa att se direkta linjer tillbaka till hans tidigare, litterära, texter – och jag tänker då framförallt på *Spader Dame* och, den tills helt nyligen utgivna, *Riddar St. Jöran*.⁵

Offentligheten framstår i *Om Ministère och Opposition i Sverige* som ingenting mindre än en fantasm; allt är ett bländverk, allt som sker sker för att dölja något annat. Dess former saknar verkligt innehåll, man ges intrycket av en gigantisk kulissvärld skapad att förleda och duperas och till slut omöjlig att tränga bakom. Med en konspirationsteoretikers säkra öga för dolda samband och oheliga (såväl som heliga!) allianser, visar oss vår ledsagare i underjorden, Jan Jansson, hur allt hänger samman: pressen, statskyrkan, de ofrälse ständens representanter, den litterära offentligheten (representerad av såväl Svenska Akademien som den historiska skolan), alla verkar de i samma riktning: bibehållandet av adelsväldet, och de bataljer som denna offentlighets olika aktörer levererar mot varandra är naturligtvis bara spel för gallerierna.

Den liberala pressen spelar under täcket med ministären; dess oppositionella kritik är bara skenbar. Argusögat granskar och Anmärkaren anmärker på det att ministären skall bli uppmärksam på bristerna i kulissbygget och därigenom desto effektivare kunna tillse det beständes bestånd.

Byråkratin åter har blivit den gamla adelns särskilda tummelplats. Efter att ha sålt eller förlorat sin jord tillskansar den sig nu ämbeten.

Vad som i synnerhet intresserar är hur Livijn går tillväga för att avslöja denna fantasm: det är nämligen i hög grad offentligheten som teckensystem och ritual som utgör utgångspunkten för hans kritik. *Om Ministère och Opposition i Sverige* är full av ordensstjänor, ämbetssymboler, titlar, namn, ceremonier m.m: »Min blick träffar, å ena sidan, herrar, högt uppsatta i förtroende-ämbeten: omgifne af en svärm vapendragare, med lysande stjernor och förgyllda nycklar, och åtföljde af sina sventjenare. [---] Å andra sidan möter min blick herrar, öfverfulla af råd, men ännu ej bemyndigade att i laglig ordning avleverera dem: väpnare, på hvilkas bröst inga stjernor ännu glittra: knapar, på hvilkas höfter inga förgyllda knappar ännu framskymta, och efter dem en hel svärm af trossknektar [...]». (s. 6 f.) Bilden av oppositions- respektive ministärsfalangerna (det är nämligen dessa det är frågan om i citatet) erinrar om en tablå från en allegorisk balett där två antagonistiska, men alltigenom analoga, partier träder varandra till mötes under processionsartade former. Aristokratin försöker dölja sin existens genom ingenting mindre än ett semiotiskt bedrägeri: adeln låter »nu mer ej brodera sitt vapen på muffen, på ridiculen, eller på sina ofrälse lauquais'ers rockskört. Den öppna tornerhjelmen och vapenskölden äro förvista till theatern och masqueraden. Aristokratien skulle blott uppväcka förundran och gyckel, om den, midt under vårt spökelseslösa tidhvarf, uppträdde rustad lik Hamlets vålnad.» (s. 43) Hela offentligheten är till slut ingenting annat än »ett tornerspel, tillståndt af aristokratien och för aristokratiens bästa.» (s. 8)

Den kritik som Livijn riktar mot offentligheten är i hög grad av semiotisk karaktär, och denna kritik pekar därmed in mot en mycket viktig aspekt av Livijns vision av offentligheten: dess *representativa* karaktär. I sin *Borgerlig offentlighet*⁶ skildrar Jürgen Habermas den borgerliga offentlighetens framväxt och visar hur denna har ersatt en äldre representativ offentlighet. »Representativ» förstås inte här i ordets moderna bemärkelse, såsom »företrädande» som t.ex. i ett begrepp som »representativ demokrati», utan i en äldre mening; att »representera» betyder ju ordagrant att »(åter-) göra närvarande» och i den representativa offentligheten handlade det just om att göra makten närvarande. Det var till detta som hovetikett, kyrkomöten och herredagar liksom t.ex. barockens gigantiska fester syftade. Makten uppträder här i form av ett konstverk för allmänheten att begäpa och begrunda och offentligheten är ingenting annat än en skådebana där de styrande uppträder och de styrda är publik. Såsom konstverk (och i synnerhet som skådespel) är offentligheten därmed av en omiskännlig teckenkaraktär: kungakronor, ämbetsstecken, vapensköldar etc. bildar en formlig text – vilket begrepp ju, som så ofta påpekats, skall uttydas som en »väv» (av tecken).

När Livijn därför i *Om Ministère och Opposition i Sverige* lägger tonvikten vid offentlighetens teckenkaraktär kommer han allt eftersom att utmåla bilden av en helt igenom representativ konstruktion. Men denna representativa offentlighet har samtidigt berövats sin ursprungliga mening. De fasta hierarkier som bar upp den gamla representativa offentligheten, och för vilka denna var ett uttryck, finns inte längre, istället bedriver egennytta, vinningslystnaden och ett totalt förtingligande instrumentellt förnuft sitt spel i dess former. Former som, som tidigare påpekats, saknar verkligt innehåll, och om vilka det avslutningsvis heter: »Dessa föräldrade, dessa stelnade och spröda former, som öfverlevat både sin tid och sig sjelfva, ramla i alla fall, till trots af alla de pilastrar och stöttor, som anbringas, medelst tillägg och nya §§. i regeringsformen. Med byggnaden falla äfven de menniskor, som äflades på och öfver densamma. Monne det ej vore bättre att nedrifva det, som icke längre förmår bära sin egen tyngd, och att i stället uppföra något nytt och enligare med tiden?» (s. 117)

Från denna text löper som sagt trädor tillbaka till det rent litterära författarskapet och vi skall strax titta närmare på detta. Först bara ett citat som belyser den rent stilistiska kontinuiteten mellan *Om Ministère och Opposition i Sverige* och det litterära författarskapet, och i synnerhet med de sena romanerna:

En ömklig bild framställer staten på sin ålderdom. Det svärd, den alltid bar draget under sin ungdom och än lekte med, än högg med, och hvilket den i mannaåldern förde med kraft, så i skämt som i allvar, släpar den väl ännu med sig, men endast till en prydnad. Stapplande på sina kryckor, talar den stort om sin förmåga, men handlar sent och tveksamt. Räkande på det förflutna, drager den på kommande tider nya vexlar; – från hvilkas inlösen den merändels befrias genom jernbref af – döden. (s. 4)

Vi återfinner som synes stundom Jan Jansson uttryckande sig med samma täta, mättade metaforiska medel som den förryckte studenten Zachäus Schenander i

Spader Dame. I *Om Ministère och Opposition i Sverige* är denna metaforiska stil naturligtvis inte lika konsekvent genomförd som i romanerna – risken hade väl då varit överhängande att stridsskriften något förfelat sitt syfte och avskräckt inte så få läsare – men citatet ovan är långt ifrån ensamt.

III

Vad som i mest iögonfallande grad förenar *Om Ministère och Opposition i Sverige* med romanen är uppmärksamheten på tecken av olika slag. Romantikens upptagenhet med tecknets och representationens problematik kommer till tydligt uttryck i de bekanta diskussionerna om symbolens problem, om symbol och allegori o.s.v. vilka med iver fördes på såväl svensk som internationell botten. Men man kan också se hur denna högt utvecklade semiotiska sensibilitet tar sig uttryck i en allmän uppmärksamhet på tecken; på tecknets natur, hur teckenförhållanden motiveras etc. Vi skulle kunna tala om en *semiotisk blick* som vi återfinner hos flera romantiker såväl i deras litterära som icke-litterära texter. Det är denna blick som löper igenom Clas Livijns författarskap och gör det till en »helhet». Det är också denna blick som utgör förbindelselänken mellan så olika texter som *Spader Dame* och Atterboms *Lycksalighetens ö*, eller Almquists *Guldfägel i Paradis*, den riktas visserligen mot olika områden i de respektive texterna och ger upphov till texter av mycket olika karaktär, men är i grunden en och densamma.

De texter som skapas av denna blick har karaktären av läsningar. Världen är i dessa texter full av tecken, textfragment och budskap som måste dechiffreras. Texterna domineras av läsandet både som privilegierad metafor och som text-intern struktur: det är dess temporalitet och psykodynamik som bestämmer det romantiska skrivandet. Läsningen blir både en språklig och tankemässig trop för den teckenorienterade aktivitet som utgör en kärnpunkt i det romantiska skrivandet och filosoferandet. (Inte för inte återfinner vi reflexionen som en av romantikens mest privilegierade tankefigurer; också denna är en sorts läsning i den meningen att det här handlar om att följa en kedja av representationer, tecken, via vilken den har att söka efter ett ursprungligt, yttersta signifikat).⁷

Den semiotiska blicken såsom den möter oss i *Spader Dame* presenterar oss med en värld där alla etablerade semiotiska ordningar förefaller ha störtat samman och är borta; kvar är dock tecknen själva. Det är som om de förfallna ordningarna lämnat massvis av vrakgods efter sig. Detta semiotiska vrakgods kan plockas upp och användas efter var och ens gottfinnande. Delarna kan tjäna nya syften och de kan kombineras på nya och godtyckliga sätt, men de centra till vilka de en gång stod i relation är en gång för alla borta och kan aldrig ersättas. Härigenom öppnar sig helt nya områden för metaforicitet; de gamla (natur, (klassisk) historia, mytologi) är inte längre användbara, inte heller dessa ordningar består och istället byggs bilderna nu upp med material från vilket område som helst. Texten demonstrerar ett semiotiskt universum där total relativism råder. När tecken från

de litterära bildernas traditionella gebit dyker upp i texten gör de det alltid i form av ett öppet eller dolt citat. Hos Livijn uppträder dessa bilder som lån från den litterära offentligheten, snarare än från den litterära traditionen.

Clas Livijn tillåter sig att leka fritt med de mängder av hemlösa tecken som står till hans förfogande i detta centrum- och strukturlösa universum. Hans strategi är genomfört parasitär. Vid ett första påseende förefaller texten vara stadd i fullständigt kaos, vi möter här ett myller av tecken sammankopplade med varandra i alogiska och paralogiska metaforkedjor vilka i sin tur inget annat syfte tycks tjäna än att fungera som sammankopplare av dessa tecken och vilka till slut förefaller mycket löst kopplade till sina referenter. Enligt min mening går det emellertid att skönja en sorts ordning, eller kanske bättre: en sorts »medveten oordning» bland dessa tecken. De har alla det gemensamt att de låter sig föras tillbaka till vad vi lite löst skulle kunna kalla offentlighetens område. Vi kan bestämma oss närmare och isolera ett antal tematiska kretsar bland dem, vilka var och en motsvarar en sida hos offentligheten.

Här förekommer tecken hämtade från den politiska och byråkratiska offentlighetens sfär: dels i form av tecken såsom ämbetsmannainsignier, titlar m.m., dels i form av pastisch eller parodi på juridisk eller byråkratisk diskurs.⁸ Sitt mest konsekvent genomförda uttryck får detta i de i det sista kapitlet av *Spader Dame* inlagda förhørsprotokollen och brottsmålshandlingarna (s. 169–188). Till detta kommer tecken hämtade från handelns och penningens sfär, liksom pastisch och parodi på ekonomisk och merkantil diskurs.⁹ Vidare möter vi den religiösa offentlighetens tecken; ceremoni, kultföremål, religiös symbolik och bibelallusioner, liksom pastisch och parodi på bibliskt språk, predikostil och andaktslitteraturens språk.¹⁰ En framträdande plats intar också den litterära offentlighetens tecken: dels i form av rena citat och allusioner, dels i form av tecken från bokmarknad, publicistik, författarefunktion etc. Här hittar vi också den rent litterära pastischen, travestin och parodin.¹¹ Såsom alla som kommenterat Livijns text anmärkt, är den överallt full med allusioner av varierande art till litterära texter vilka ofta underkastats ett ganska obarmhärtigt behandling. Såväl akademikerna som fosforisterna får här tjäna som måltavlor.

Detta försök till uppspjälkning kan bara vara ett arbetsredskap: liksom den svenska offentligheten i *Om Ministère och Opposition i Sverige* visade sig bestå i ett svåröverskådligt sammelsurium där varje del av den visade sig stå i hemliga och oheliga samband med snart sagt varje annan del av den, så står teckensfärerna i *Spader Dame* i ett så intimt samband med varandra att de egentligen inte kan isoleras och kategoriseras alls. Den uppdelning i tre klart definierade sfärer av estetisk, politisk och ekonomisk art som Habermas såg som ett av den framväxande borgerliga offentlighetens mest utmärkande särdrag, plånas effektivt ut i den livijnska texten. Tecken från alla dessa sfärer förekommer sida vid sida i Livijns text, det går inte att etablera någon boskillnad mellan dem vad avser deras retoriska och tropiska funktion i den.

Det är, vad gäller dessa tecken, inte heller möjligt att tillskriva det enskilda tecknet en individuell roll i texten. Tecknen figurerar inte här genom vad de refererar till utan just bara i sin egenskap av tecken. Det förefaller som om en biskopsmössa utan några som helst konsekvenser kan byta plats med en ordensstjärna, liksom en Atterbom-allusion restlöst kan bytas ut mot ett Lindeberg-citat.¹² Det erbjuder inte heller några svårigheter att ersätta biskopsmössan med Lindeberg-citatet och Atterbom-allusionen med en ordensstjärna. Vad vi bevittnar är en långt genomförd nivellering av alla tecken, som resulterar i en fullkomlig utbytbarhet dem emellan. Livijns text kan kanske också ses som en kritisk kommentar till den uteslutande på det ekonomiska bytesvärdet baserade samhällsordning som vuxit fram. Titlar, citat och begrepp från offentlighetens olika regioner används på samma sätt som »purpur» och »demant» i den fosforistiska »karbunkelpoesin». Liksom den fosforistiska dikten skapar en speciell fosforistisk stämning; inrättar en värld med hjälp av en uppsättning tecken och bilder som inte i första hand utpekar en referent utan främst »möblerar» diktens rum, så möblerar Livijn ett rum som är omisskänligt livijnskt med hjälp av just tecken hämtade från den borgerliga offentlighetens olika sfärer. Dessa tecken äger i första hand stilvalörer, och fyller närmast en infärgande funktion.

Vad Livijn gör, skulle vi kunna säga, är att han förvandlar den borgerliga – i själva verket: representativa – offentligheten till ett språk. Han kan härigenom utnyttja språkets godtycklighet och grammatiska och syntaktiska strukturer för att understryka den offentliga ordningens intighet.

Det är också detta som utgör det märkvärdiga med hans parasitära förfarande – pastisch och parodi, och i synnerhet den litterära stilparodin, odlas ju även annars flitigt vid tiden. Livijns parasitära semiotiska teknik är emellertid så långt genomförd att den faktiskt kommer att etablera en ordning som är helt dess egen; ur den skapas ett språk i vilket det är möjligt att skriva hela romaner. Livijn är nämligen inte i första hand samhällssatiriker, litterär parodiker etc. Han är visserligen allt detta, men genom att beskriva honom i sådana termer har vi ändå inte kommit ett steg närmare en beskrivning av hans texter; dessas särart låter sig inte fångas in av sådana kategorier.

Livijns språk innehåller knappast ett enda element som inte är lånat eller rövat eller ger sken av att vara det. Det finns ingen röst i hans text mot vilken det är möjligt att stämma av parodi- och pastischdragen. Den parasitära strategin har drivits så långt att den inte längre på något enkelt sätt kan definieras som parasitär. Denna strategi understryker hela diskursens teckenkaraktär; vi kommer att röra oss med en text där varje enskilt ord, fras eller bild demonstrerar sin semiotiska karaktär. Eftersom inget tecken förefaller äga hemortsrätt i texten från början utan klart och tydligt möter oss såsom ett lån, tvingas vi hela tiden på nytt eftersöka vilka ordningar och koder som krävs för att förstå det. Genom att detta upprepas om och om igen framstår texten i avsaknad av ordning själv. Denna ordning måste ideligen suppleras vid läsningen, och de koder som återopas kommer hela tiden i konflikt med varandra.

Men det finns en viktig förutsättning för denna särskilda semiotiska (o)ordning i *Spader Dame* som vi hittills inte beaktat: Zachäus Schenander. Den diskurs i vilken alla tecken nivelleras i oändliga metafor kedjor och hela offentligheten till slut inte framstår som någonting annat än ett enda språk, emanerar nämligen från en viss position. Det är en individuell röst som talar i texten. Schenanders röst är inte heller den enda i den; den trängs med andra röster vilkas funktion är att markera gränserna för den schenanderska diskursen.

Schenander är bärare av den semiotiska blicken i texten. Den typiske bäraren av denna blick i den romantiska texten är »läsaren i hjälterollen». I denna utpräglad romantiska hjälteroll hittar vi såväl Atterboms Astolf som, på sitt eget vis, Humblom från Livijns egen *Riddar St. Jöran*, liksom i den internationella romantiken huvudpersonerna i Tiecks sagor, Novalis' Heinrich von Ofterdingen eller Hoffmanns Anselmus i *Den gyllene kruk*.

Denne romantiske hjälte träder in i världen som läsare med förmåga att tolka, reflektera, förundras, men också med förmåga att misslyckas i sin interpretation (paradexemplet på en sådan, »misslyckad», läsare är Livijns egen Humblom). Han ställs inför semiotiska förhållanden av olika slag: texter, hieroglyfer, gåtor, konstverk och drömmar och berättelsens fortsatta utveckling bestäms av vilken läsning/tolkning han presenterar inför dessa »texter».¹³ Och de tolkningar han ger är själva texter, vi återfinner här en bild av det romantiska skrivandet som strukturerat av en dialektisk rörelse mellan skrivande och läsande, i detta »tryckpapperstidevarv» står skrivbordet aldrig långt ifrån bokhyllan, för att nu begagna Jean Pauls berömda diktum.¹⁴ Läsandet tvingar den romantiske hjälten att skriva, han svarar på tecken med andra tecken. Varje text måste bemötas med en utläggning, en kommentar eller en polemik.

Detta är den typiska situationen, men i *Spader Dame* har den radikaliserats. Schenander försöker skriva en text som tränger ut den lästa världen och intar dess plats, eller en text som helt enkelt ersätter världen. För Schenander utgör hela offentligheten en enda sammanhängande men obegriplig text, och det är i denna situation han själv börjar skriva; genom att dra in alla offentlighetens tecken i sin egen diskurs och kontaminera dem med metaforicitet kan hans text utgöra en subversiv motordning. Men en text som vill träda i världens ställe måste vara oändlig, den kan inte äga vare sig början eller slut och därför kan den bara föreligga i fragmentariskt skick. I romanens fiktion ingår ju att huvuddelen av de schenanderska breven skall ha förstörts. Början på breven talar också sitt tydliga språk:

----- densamma; Apollo drager ingen peruk,
han nyttjar ej en gång hårtour.

Derföre, huru dåraktigt, att midt under däsighetens tidehwarf låta pliktens
Tarantel sticka sig! - Ingen edswuren eller obeswuren birfilare, ty hwarföre skulle.

man ej i ett wälbestäldt samhälle, med thy tillhörande Stor-Commendeurer och Politi-gubbar, äfwen så gerna kosta på sig edswurna birfilare, som edswurna barnmorskor och edswurna domhafvande? – ja, ännu en gång: ingen birfilare, edswuren eller obeswuren, är så öfwerspänd af ädelmod, att han, medan paroxysmen warar, will gratis stryka på rese- och tractaments-ersättningens violin. (s. 6)

En sådan inledning signalerar mycket klart att det här inte kan vara fråga om någon egentlig början alls. »Densamma» som vad eller vem? Och varför »derföre»? Texten inleds i själva verket med en följsats och med något som tycks föreställa den avslutande delen av ett argumenterande resonemang. Detta grepp förskjuter hela texten i förhållande till varje begrepp om början och ursprung och förlänar den en egenartad logik. Texten slutar på samma sätt som den börjar: med en rads tankstreck.

Om hans ambition är att etablera en språklig motordning till en värld som tömts på mening kan Schenander inte vända sig till någon människa, han får inte riskera att hans egen text i sin tur underkastas en läsning som kan förfara på samma sätt med den som han själv förfarit med offentlighetens »text». Brevet adresserar han till en död; de är inte avsedda för de levandes ögon. Men de levande är mycket intresserade av att lägga beslag på dem, och när de väl gjort det förfar de mycket omilt med dem. I själva verket ägnas ganska mycket uppmärksamhet i fiktionen åt den schenanderska textens öden: den stjäls från honom när han sover och beslagtas av myndigheterna, den inflyter i ett förundersökningsprotokoll, den tolkas, den förpassas till Danvikens kök för att tjäna som bränsle och slutligen omhändertaras den och utges av den anonyma utgivaren – detta sista är kanske det allra grövsta överväldet: »Mina brev äro ej ämnade till en känslosam mademoiselles aftonlektyr, medan hon upplägger sina papiljotter, eller till en wemodig sonnettrimmares morgonbrasa, innan han giver sig åstad att gunga på alldagliga tankar och rim, liksom på sin hustrus barm» skriver Schenander (s. 101 f.). Det rent fysiska överväldet mot den schenanderska texten motsvaras av ett diskursivt. Dessa instanser vid vilka Schenanders språk törnar emot sina gränser i form av andra språk tillkommer en särskild uppmärksamhet från vår sida. Här sker nämligen något mycket intressant; Schenanders diskurs dras in i den offentliga diskursen och plockas sönder; den utsätts för ett tolkande våld som tvingar den mot en referent och reducerar den till rent semantiska funktioner. Myndighetspersoner sådana som A.B.C. von Lügen, förhörsförrättare ** o.s.v. agerar »diskurspoliser» i en betydligt mera bokstavlig bemärkelse än vad Foucault hade i tankarna när han myntade begreppet.

Tillsportd om dess namn och yrke, swarade han sig heta Gotthard Basilius Brakander och wara extra-profoss wid Kongl. Likmask-Regementet. Antydd att tala sanning, förblef han icke desto mindre wid sin första uppgift; under förbärande, det hade han nyligen hållit Stånd-rätt öfwer förste Majoren wid Regementet; men beträffande det föröfwade barnmordet yttrade han, med en liknöjdhet, som påtagligen röjde hans medbrottslighet, det kunde han desto hellre icke äga någon kunskap derom, som Maria, honom weterligen, aldrig framfödt något barn, eljest wore han wäl i stånd att låta barnet följa fadren efter.

Med anledning häraf förekallades nu åter misstänkta pigan Maria Fröbusch, men kunde ej heller förmås att widkänna, det hon med bemälda okända mansperson sammanafat ifrågawarande oäkta barn, ännu mindre hade han warit henne behjelpelig vid dess mördande, som hon alldeles förnekade. I följe hwaraf både den sig så kallade Brakander och Fröbusch alfwarligen tillsades, att bekänna sanningen; då Fröbusch enständigt widblef den förra berättelsen, men Brakander under misstänkt hetta, jemte rådnad på kinderna, androg följande till Protocollet med egna ord: Wisst sköt han på mig, derföre slog jag också ihjel honom; men det war ingen som såg det, mera än du min intima vän med det sjögröna håret. Han log så ljufli- gen mellan träden, när blodet rann tillsamman, och deraf blev en drake, med det stelnade hjertat till stjert. Pots sapperment! Hwad den bråkar? Aj! aj! han är långt inne i bröstet. O, we! Mördare! Icke får du skåda uppåt stjärnorna, då kastar mä- nen det bleka försoningswittnet, så stora stenar efter dig, att de falla ned på jorden och förlama hjärnorna på ett helt wetenskapsgille; men stjärnorna taga molnens betjentrock: - - - Förständigad att ej längre uppehålla tiden, sedan han bekänt mordet, utan närmare utreda sjelfwa händelsen, samt om barnet blifwit mördat i skogen och derefter kastat i wattnet, förebar Brakander med fräckhet sig ej hafwa begått något mord, emedan den ifrågawarande personen icke lefwat, aldenstund han icke ägt någon själ, utan bara varit en hopfrusen mumie efter en apa, med Konglig Fullmakt, buren till grafwen av två klumpiga Cupidoner, gjorde af utslitna Riksgäldssedlar. (s. 170-172)

Men detta tolkningens öfvervåld slår tillbaka mot den offentliga diskursen själv. Genom att träda i förbindelse med den schenanderska diskursen blir den själv kontaminerad därav. Det erbjuds inga vattentäta skott mellan Schenanders dis- kurs och den polisiära i vilken den ömsom refereras, ömsom citeras; den förra spiller över i den senare och »smittar» den.

Då Brakander nu sedermera infördes, under nödiga försiktighetsmått, förehöll ** honom hela widden af dess ökade brottslighet, jemte det stränga ansvar derpå ofel- bart följa skulle, med alfwarlig erinran om nödwändigheten, att genom en alfwar- lig bekännelse gå ** ädla afsigter till möte; och medgaf han, synbarligen rörd af sam- wetsagg, sig ej heta Brakander, utan wore detta namn, som orden föllo, för honom att betrakta, såsom en midnattsklocka, hwilken städse ringde vid hans spitsgård; såsom en Petri tupp, den der gol sin ottesång i hans själ; och såsom ett galgrep, hwilket borde ständigt fräta hans hals, intill dess att lifwets glänsande fjärl ej mera förmådde att röra sina purpurwingar, utan nedföll, i den mörka natten, där ögat icke mera berusade sig af ljus, eller hoppet dansade som en trollbyting från fingerspets till fingerspets, då han utsträckte sin hand mot solen.

Tillsagd, att med mera redighet afgifwa behöriga swar, fortfor Brakander: det hans afsigt aldrig warit, att slå ihjel honom, utan först, sedan Majoren skjutit på honom, hade Cerberus kastat sig i hans hjerta och bitit honom, hwarefter han fått watuskräck, samt hållit både häst och karl. Första gången hade Brakander blott welat näpsa Spaderkung för det han stulit bort strumporna för Spaderdame, och lik en Stor-Inqwisitor stekt fötterna, samt sedermera twungit henne att dansa Mazurka med sig; medan då Kungen slingrat sig lik en ål ur hans händer, och hängt upp sig själf i eder och böner, hade Brakander blygts wid att röra honom, utan låtit hjälten fara; då hade skottet smällt och kulan pipit förbi hufwudet på honom, hwarpå djefwulen efter ljudet deraf stämt sin wiolin och spelat upp en dans, därunder Brakander dansat rysligen, ja mycket wärre än då han vid grafbädden dansade med sig själf. I sammanhang warmed han satt efter Majoren och hunnit opp honom,

kastat honom ur slädan, samt bemött honom med hugg och slag, så att blå gnistor utspakat ur kroppen, på alla ställen där Brakanders hand träffat, hwilke denna ansåg såsom gnistor efter den lede Djefwulens bett, dem han bultade ut. Slutligen hade den andre legat orörlig och ej andats mera, då Djefwuln strax börjat stryka på basen för Brakander, hwilket war hela saken; utbristande härwid Brakander i ett fräckt skratt, handgripligen ådagaläggande, det wore han till hwarjehanda missgärningar saker.

Emedan Brakanders föröfwade brottslighet icke kunde af denna orediga bekännelse med fullkomlig redighet inhämtas, ty förnyades ofwanberörde förmaningar, att, medan han nu befann sig i ett ångerfullt tillstånd, erkänna alla de grofwa brott, hwarföre han nu wore tilltalad. Wartill Brakander, under ett brottsligt öfwermod, utlät sig sålunda: Förlåt mig, Marie! under din brudsäng grof man din graf. Jag grof den. Men hwad kommer det dig wid, gamle Bror Grönhår! Ser Du huru aftonrädningen lågar? De swäfwande molnen krönas nedifrån med guld och iklädas purpur. Historier! Det är den urlegitima nattens Cour-drägt. Det är eld och blod. Ser du, huru blodstänkt firmamentet lyser? Ser du lågorna? Wore jag redan en smådjefwul, så stupade jag kullerbytta deri.

Sedan Brakander sålunda medgifwit sig hafwa med Pigan Fröbusch plägat en närmare bekantskap, som fanns i förmaket närwarande, inkallades hon och tillsades att likaledes bekänna brottet; men hwartill hon enständigt nekade, under förberande, det hade hon aldrig sett Brakander, innan hon, tillika med honom, inför Rätta inställdes. Brakander härom likaledes tillspord, nekade sig känna den föreställda personen, som, jemförelsewis med hans så kallade Marie, ej war annat, än ett förgylt lingonris på en Mamsellgraf, jemförelsewis med en blomsterkrans kring en gudinnas panna. (s. 175-178)

Effekten av den schenanderska »bekännelsen» i indirekt anföring i den polisiära diskursen är mycket stark. Den polisiära diskursens egen referentiella logik upplöses i mötet med en logik av radikalt annan sort. Den schenanderska diskursen kan bara oskadliggöras till priset av att den offentliga befattar sig med den, gör dess logik till sin och träder i dess ställe. Men den schenanderska positionen har ingen immunitet i texten, och Schenander själv kan inte fungera som en absolut kritisk instans i texten; likaväl som Schenander kan avslöja offentligheten som en fantasi så kan Schenanders diskurs upplösas av det den offentliga. Det erbjuder ju heller inga problem för den polisiära tolkningen att förvandla Schenanders metaforkedjor till »indiciekdjor» som binder honom vid ett brott. Det finns på så vis ingen privilegierad textuell eller semiotisk position som kan gå fri från angrepp, till syvende og sidst kan allt kastas över ända i denna roman.

V

Livijns tidiga författarskap delar många drag med övriga, kanske mera »typiskt» romantiska författarskap: också hos Livijn återfinns vi besjälad natur à la Tieck, de la Motte-Fouqué eller den tidige Geijer, så t.ex. i skådespelet *Hafsfrun*, och också hos honom hittar vi symboliska konstruktioner som kan erinra om Novalis, Atterbom och den unge Almquist, så t.ex. i novellerna »Samvetets fantasi» och »Skaldens harpa». Det filosofiska och litteraturteoretiska intresset var väl hos

Livijn inte fullt så stort som hos många av kollegerna, åtminstone tog det sig inte så tydliga uttryck, men dessa texter talar ändå sitt tydliga – romantiska – språk.

Men vad som framförallt förenar också Livijns senare författarskap med romantiken (och då syftar jag inte bara på romanerna utan också på en text som *Om Ministère och Opposition i Sverige*) är just den semiotiska blicken. Denna blick, denna uppmärksamhet på tecknet, betingas av ett samtida *kristillstånd* i den västeuropeiska kulturen vad gäller möjligheten till mening. En rad tendenser i den västerländska kulturen och samhället vilka utvecklats under hela det föregående århundradet tycks samstämt – på ett nästan mirakulöst vis – kulminera på ett »krisartat» sätt just kring det förra sekelskiftet. Vi skulle kunna tala om en legitimitetskris på i stort sett alla kulturens områden.

Vad som i huvudsak synes ha gått förlorat är möjligheten till ett gemensamt skapande av mening. Den gamla ordningens teckenhierarkier och symboler har förlorat sin legitimitet i och med att grunden ryckts undan för dem. Den med romantikerna befryndade Uppsalaprofessorn Adolf Törneros skriver med en träffande formulering i sin dagbok omkring 1827:

Det råder en fanatisk bildstormningstid, då alla symboler, hvilka förut i religiöst, politiskt och vetenskapligt afseende varit betydelsefulla uttryck af det allmänna andeliga väsendet, krossas som vidskepelsens, despotismens och fantasteriets och obscurantismens värn. Man vill ha allting jämnadt vid jorden, för att bereda en alldeles ny tingens ordning, hvars alstrande och sammanbindande princip ännu ej är synbar.¹⁵

Detta är i denna situation som konsten, och i synnerhet diktkonsten, åkallas som en alternativ producent av nya meningar till en sönderfallande meningsgemenskap. Det är detta som betingar den semiotiska blickens primat i det romantiska skrivandet, och det är därför som dessa texter kommer att organiseras kring motsatspar som form/innehåll, sken/väsen, signifikant/signifikat. Texterna försöker forma sig till svar eller lösningsförslag på denna kris. För att finna en sådan lösning orienterar sig texterna mot tecknets och representationens problematik.

Men »den semiotiska blicken» söker sig i olika riktningar: i t.ex. Atterboms *Lycksalighetens ö* liksom i Livijns egna texter »Samvetets fantasi» och »Skaldens harpa» ger den upphov till en text som organiserar sig kring ett centralt symbolkomplex vilket tjänar den som ett centrum kring vilket dess teckenkedjor kan organiseras, men den kan lika gärna resultera i en text av motsatt slag.

Om vi jämför *Spader Dame* med andra romantiska texter där denna koncentrisk, symboliska ambition är tydlig, t.ex. återigen *Lycksalighetens ö*, så kan vi skönja två konträra rörelser i den förra respektive den senare texten. Båda utgår de från samma bristfenomen: förmågan till meningsskapande har gått förlorad, det centrum som varit bärare av denna förmåga har reducerats till ett tomrum. Denna brist är av lite olika karaktär i texterna, men det kan vi lämna därhän, huvudsaken är att de i grunden har en identisk utgångspunkt. Här upphör likheterna, eller rättare: likheterna kvarstår men bortskymms av att texterna väljer helt olika, och,

som vi tidigare sagt, konträra strategier för att förhålla sig till detta tomrum. *Lycksalighetens ö* försöker fylla centrum, den försöker bygga upp en teckenstruktur som är konstruerad på så vis att centrum till slut visar vara uppfyllt av en symbol.

Livijn går i *Spader Dame* den motsatta vägen, han vänder centrum ryggen: *Spader Dame* sluter sig inte koncentriskt kring något symbolkomplex: texten beskriver snarare en centrifugal än en centripetal rörelse. Dess bilder ges maximal spridning och ordnas så att de snarare vänder sig bort ifrån än mot ett centrum. En text av det här slaget lämnar centrum tomt: Livijn besitter inga verktyg med vilka ett fast meningscentrum kan etableras som närvaro i texten. Bristen måste kvarstå, bara genom att visa på intigheten i tecknen, omöjligheten av mening, närmar han sig ett språk som kan göra anspråk på autenticitet. Stephan Michael Schröder som, förutom att ge ut *Riddar St. Jöran*, också i en nyligen utkommen bok om fantastisk litteratur i Skandinavien behandlar delar av Livijns författarskap («Samvetets fantasi» och *Riddar St. Jöran* men inte *Spader Dame* – i den finns ju ingen fantastik, bara metaforik!) menar att Livijns texter arbetar med att befria tecknen från sina referentiella uppgifter; härigenom uppnår tecknen en sorts autenticitet vilken bara kan vinnas till priset av att referensen upphävs. Texten kan därigenom skapa ett »utopiskt, kritiskt rum».¹⁶

I ett »symbolistiskt» projekt som Atterboms *Lycksalighetens ö* förefaller det handla om att försöka skänka det absoluta och översinnliga en sinnlig och begränsad gestalt; ett sådant projekt bottnar i en i grunden optimistisk inställning till språkets möjligheter att beteckna; möjligheter som kan förverkligas om den symboliska konstruktionen bara visar sig hålla streck. Misslyckas denna konstruktion återstår däremot bara en ruin; en skrymmande allegorisk artefakt vars retoriska byggstenar ligger i öppen dager.

Av annan karaktär är den väg som valts i *Spader Dame*. Livijn, eller Schenander, löper inte risken av ett sådant misslyckande. Misslyckandet har redan inträffat; det är identiskt med språket självt. Det finns ingen lögn eller sanning; det finns bara tecken.

Men vart leder denna väg? Vari har det sitt värde, detta att om och om igen besvärja förfallet, meningslösheten och intigheten i allt det vi säger och kan säga? Finns det »i detta skådespel ett djupt allvar» eller är det »blott ett ovärdigt spel med det heligaste, eller åtminstone ett tomt, fantastiskt, endast för stunden uppfunnet gyckel, utan inre sammanhang och betydelse», som en förbryllad samtida recensent frågade sig?¹⁷ Kort sagt: varför skriva *Spader Dame*?

Det är ingen lätt fråga att besvara. Livijn har inte, i motsats till Atterbom, formulerat sin estetiska position i ett teoretiskt sammanhang. Ändå tror jag att också ett skrivande såsom det livijnska bär på utopiska drag; Livijn är inte bara nihilist; hans texter har en positiv syftning och härtill ger oss romanen själv en ledtråd. Romanen avslutas med ett brev från Schenander till adressaten »S.H.T. Herr Regnbåge» vari den förre omnämner sitt sista möte med »Spader dame», den älskade Marie:

Jag såg och tillbad henne. Icke talade hon; men jag talade, ty talet är lefwande stoftkorn, ur den sammanknådade massan av stoft, och stoftet förmenar, att denna partikel af stoft försätter berg, såsom tron, och lefwer som de ädlas Minnen. Men englarna äro ej stoftbarn.

Stryk rågan av måttet, utspisande Engell! Jag har uppätit mitt både syrade och osyrade bröd. Låt mig nu få njuta mitt Manna. Hur länge skall kärilet förwaras i tabernaklet? De heliga äro gångne. Kasta törnet under grytorne.

Engeln är redan uppfaren mot höjden. I natt såg jag den på Oskuldens vingar. Den flög Kärlekens flygt efter Tron. Jag kände igen henne. Mullfrätaren har förlorat sin rätt. Allt är qwittadt. Uppåt! Lycka till! Nu gäller det.

Ilar du också uppåt! Hwita fjärl! du lämnar rosen. Det gör du rätt uti. Werldens kärlek är röd; emedan blod släcker sig i blod. Uppåt! Skynda! – sväfwande förebud! den Ewige betalar -----

(s. 191 f.)

Människorna talar – inte änglarna. (Det är f.ö. värt att notera att vi här möter Spader dame/Marie i den typiska korresponderande kvinnliga rollen till den romantiske läsar-/skrivarehjälten: som den som själv är tyst men som får män att tala/skriva. Kvinnan blir det stumma centrum mot vilket den manliga, romantiska diskursen riktar sig.) Schenanders brev avbryts abrupt, den tystnad som följer är språkets apoteos. Den inställning som synes skymta kan erinra om den som Walter Benjamin i sin avhandling om den tyska barockens sorgespel à propos den barocka allegorin talar om en »meningens lidande-historia»; i fyrtio år måste meningen vandra i öknen innan den når fram till sitt sanna uttryck, och detta uttryck ligger utanför det jordiska språkets möjligheter, språket kan bara syfta mot dem genom att demonstrera sina egna villkor. Djupare och djupare måste meningen försänkas i språkets intighet och materialitet, bara genom att språket om och om igen tillåts tematisera meningens omöjlighet på jorden blir det möjligt att peka på den som något som får sin uppfyllelse hinsides. Det var till detta sextonhundratalets allegoriska skrivsätt syftade: »I Guds värld vaknar allegorikern» skriver Benjamin.²⁸ Allegorin är inte ett klumpigare och mera naivt skrivsätt än den symbolik som weimarklassicismen och många av romantikerna odlade; för Benjamin är det snarare så att allegorikern demonstrerar en större medvetenhet om språkets och den materiella existensens villkor än vad den gör som alltjämt tror på det absolutas nämnande i jordiskt språk.

Jag tror att Livijns språk har många drag gemensamma med detta allegoriska skrivsätt: hans språk är, för att använda en litterär metafor, en pilgrimsvandring på helvetestrattens insida; djupare och djupare sänker det sig, allt avlägsnare är meningen, men när botten är nådd kan pilgrimen klättra upp för Satans kropp – så, bara så, när han skärselden och slutligen paradiset.

Noter

¹ Se t.ex. Johan Mortensens monografi *Clas Livijn. Ett nyromantiskt diktarefragment*, Stockholm 1913.

² Det »försvarslöshetssystem» som Livijn propagerade mot var en lagstiftning som mer eller mindre kriminaliserade arbetslöshet. Denna lagstiftning gällde endast de lägre samhällsklasserna och innebar att tjänstefolk eller arbetare som blivit uppsagda eller på annat sätt förlorat sin anställning utan vidare prövning kunde dömas till fängelse eller straffarbete.

³ Holmberg, Olle: *Lovtal över svenska romaner*, Stockholm 1957, s. 26.

⁴ Johan Johansson, 1792–1860, den av Livijn och många andra Uppsala- och Stockholmsromantiker så avskydde redaktören för den liberala tidningen *Argus*.

⁵ *Spader Dame* citeras efter originalupplagan (Stockholm 1824). Tryckåret är angivet till 1824 men i själva verket utkom romanen först tidigt 1825. Någon senare, vetenskapligt godtagbar, utgåva föreligger inte. Romanen är tillgänglig i Börje Räftegårds antologi *Spader Dame och andra prosaberättelser ur svensk romantik*, Stockholm 1987, där texten återges med moderniserad ortografi. En moderniserad och utförligt kommenterad version utges under 1997 av Räftegård i Svenska Akademiens klassikerserie. *Riddar St. Jöran* är utgiven av Stephan Michael Schröder under medverkan av Sune Johansson med förord och kommentarer av utgivaren och Börje Räftegård som *Riddar St. Jöran Ett quodlibet* (= *Berliner Beiträge zur Skandinavistik* 2), Berlin 1993.

⁶ Habermas, Jürgen: *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Neuwied/Berlin 1962.

⁷ För detta synsätt se t.ex. Gürtler, Sabine: *Magie der Vernunft. Zur Rekonstruktion einer semiologischen Erkenntniskritik in der deutschen Frühromantik*, München 1987; Hannah, Richard W: *The Fichtean Dynamics of Novalis Poetics*, Bern/Frankfurt a.M./Las Vegas, 1981.

⁸ Jfr t.ex. s. 23, 44 f., 140 f., 151 f.

⁹ Jfr t.ex. s. 49 f., 58, 75, 147 f.

¹⁰ Jfr t.ex. s. 50, 91 f., 133 f., 153.

¹¹ Jfr t.ex. s. 28 ff., 58, 93 ff., 140 f.

¹² Anders Lindeberg, 1789–1849, en av Livijn och andra Uppsala- och Stockholmsromantiker ofta smäddad akademisk teater- och tidningsman.

¹³ I *Spader Dame* kan man t.ex. jämföra s. 37 ff., 48, 116.

¹⁴ Jean Paul: »Vorschule der Ästhetik», *Werke* 5 (Hrsg. Norbert Miller), München 1963, s. 25.

¹⁵ Törneros, Adolf: *Adolf Törneros Brev och Dagboksanteckningar* (utg. Nils Afzelius) (= Svenska författare utgivna av svenska vitterhetssamfundet XX), Stockholm 1950–62, 4:e delen, 9:e häftet, s. 204.

¹⁶ Schröder, Stephan Michael: *Literarischer Spuk. Skandinavische Phantastik im Zeitalter des Nordischen Idealismus* (= *Berliner Beiträge zur Skandinavistik* 5), Berlin 1994, s. 413. Arbetet är en bokversion av doktorsavhandlingen *Literarische Gespenster und das Gespenst der Moderne. Entstehung, Funktionen und Entwicklung des phantastischen Diskurses in Skandinavien im Zeitalter des Idealismus*, Freie Universität Berlin 1993.

Trots att »Samvetets fantasi», som tidigare framhållits, är en text som, i likhet med t.ex. *Lyckalighetens ö*, arbetar med ett »centripétalt» symbolkomplex, så skulle man kunna säga att fantastiken i den, genom att möjliggöra frikopplandet från en fast referens, fyller samma syfte som metaforiken i *Spader Dame*. Om detta i *Spader Dame* sker på språkets plan genom den långt drivna tropiseringen, så sker det i »Samvetets fantasi» på ett psykologiskt såväl som ontologiskt plan genom att företeelsernas verklighetskaraktär ställs i fråga. För att skapa denna fantastiska svävning i referensen laborerar emellertid Livijn i novellen med ett fast uppbyggt symbolkomplex centrerat kring den grå mannen.

I *Riddar St. Jöran*, slutligen, korsbefruktas dessa båda förhållningssätt på ett synnerligen verkningsfullt sätt.

¹⁷ Recensenten var Atterboms vapendragare uppsalaromantikern V.F. Palmblad i *Svensk Litteratur-Tidning* 1824, sp. 773.

¹⁸ Benjamin, Walter: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Frankfurt a.M. 1990 [1928], s. 208.

Boel Hackman

Diktens rum

Kärlekstematik och estetisk förnyelse i
Edith Södergrans ungdomsdiktning

Edith Södergrans ungdomsdiktning från åren 1907–09 tillkom då författarinnan var mellan 14 och 16 år gammal. Enligt uppgift från Edith Södergrans mor skall det också ha funnits ett häfte med dikter från 1912–14.¹ Men fränsett de dikter som kan knytas till 1907–09 och dem som kan tillskrivas tiden för debuten 1916, finns inga bevarade.

I brev och minnesanteckningar om dottern har Helena Södergran berättat att Edith Södergran börjat förstöra brev och utkast när hon kände döden närma sig, och, skriver mamman: »enligt hennes uttryckliga önskan, hade jag blott att fortsätta därmed».² »Det var ej engång, det var många gånger hon sade sig ej vilja lämna efter sig något»,³ men det var »tungt att lemna sådana levande minnen ifrån sig, det kostar kamp varenda gång. – Men ske måste det».⁴ Först 1925 förstördes kvarlåtenskapen delvis: »till allra största delen [...] utkast till tryckta saker från 1915–16 till o. med 1920». Men annat undgick förgängelsen. Helena Södergran skriver att hon sparat »ett häfte med få sidor i blyerts av det sista skedet».⁵ Den postuma diktsamlingen *Landet som icke är* (1925) gavs ut av Elmer Diktonius och innehåller dessa sista dikter från 1922–23, samt andra dikter som inte förekommit i de tidigare utgivna samlingarna. Ragna Ljungdell har berättat om hur den resterande kvarlåtenskapen sedan förmedlades till Elmer Diktonius dagarna före evakueringen från Karelska näset 1939 under vilken Helena Södergran dog:

Den gamla, nästan blinda diktarmodern är skral, hennes hjärta skall kanske inte hålla så värst länge till. Därför skriver hon nu och ber oss komma och vara henne behjälpliga med att ur byrålädor och gömda fack samla ett urval av Edith Södergrans skriftliga kvarlåtenskap att sedan per post eftersändas till Elmer Diktonius, såsom dem emellan överenskommet var. [...] Manuskript förekommer just inte; det mesta har modern på Ediths begäran bränt upp sedan förläggaren gjort urvalet för de efterlämnade dikterna. Det mesta som nu återstår är skoltidens dikter på främmande språk, inskrivna med sirlig stil i svarta häften. Massor av brev finns däremot, likaså fotografier och films. [...] Min följeslagare hittar en liten korg

med ett lock som går att låsa. Den blir bra som emballage. Vi lämnar honom rotande i byråladorna och förflyttar oss ut i köket. [...] När kaffet är kokt, är också min följeslagare så småningom färdig därinne – så »färdig» man nu kan bli med detta: det vill säga korgen är fylld.⁶

Ragna Ljungdells »följeslagare» bör ha varit konstnären Sven Grönwall.⁷ Till Svenska litteratursällskapets arkiv i Helsingfors kom korgens innehåll hösten 1957 tillsammans med Elmer Diktonius brevsamling och andra manuskript som tillhört honom.

Ungdomsdiktningen är samlad i en liten anteckningsbok av fickformat, eller så kallat oktavformat med svarta pärmar, därav benämningen »vaxdukshäftet». Många av dikterna är daterade och bildar därför en viss kronologisk ordning genom häftet. Olof Enckells studie av Edith Södergrans ungdomsdiktning *Edith Södergrans dikter 1907–1909, Första och Andra häftet*, utkom 1961 som kommentar till ungdomsdikterna som då samtidigt publicerades för första gången. Men redan Olof Enckells avhandling *Esteticism och nietzscheanism i Edith Södergrans lyrik* (1949) behandlar ungdomsdiktningen. Gunnar Tideströms *Edith Södergran* (1949) ägnar den också ett kapitel. Det var genom kontakter främst mellan Elmer Diktonius och Olof Enckell, som Enckell och Tideström fick tillgång till det material Diktonius förvarade hos sig.⁸ Ungdomsdikterna har sedan givits ut i en ny textkritisk utgåva: *Dikter och aforismer. Samlade skrifter 1* (1991). Av ungdomsdiktningens 238 dikter är de 206 dikterna på tyska och 4 på franska inte översatta, varför de prosaöversättningar som förekommer i texten är mina egna. Ungdomsdiktningens ryska dikt finns översatt av Tito Colliander. De resterande 27 dikterna är på svenska.

Vaxdukshäftet har av södergranforskningen karaktäriserats som poetisk dagbok. Gunnar Tideström menar i standardverket *Edith Södergran*, att ungdomsdiktningen trots de romantiska och efterromantiska litterära dragen ger ett starkt intryck av verklighetsnärlighet, och att den litterära betydelsen är begränsad:

För den som kommer från den mogna skaldinnans diktning och har spända litterära förväntningar, är mötet med Edith Södergrans skolflicksdikter kanske en besvikelse. Men den som har någon erfarenhet av vad poetiskt verksamma 14–16-åringar i allmänhet brukar prestera, måste nog finna många av hennes lyriska försök ganska märkliga, och i varje fall är de av utomordentligt intresse ur psykologisk och personhistorisk synpunkt.⁹

Olof Enckell anser också att ungdomsdiktningen främst är intressant ur biografisk-psykologiskt perspektiv¹⁰ och han menar att »skolflickan spontant och värdeslöst nedkastat impressioner och stämningar eller prövat sin formella talang utan tanke på att ge avrundade helheter».¹¹ George Schoolfields introduktion för den engelskspråkiga publiken: *Edith Södergran. Modernist Poet in Finland* (1984), präglas av den tidigare forskningens synsätt. Trots en noterad litterär påverkan anses ungdomsdiktningen estetiskt naiv:

In consequence of her isolation, the objects around her must have voices; and it is this almost childlike ability to bring her surroundings to life that distinguishes her from the poets of the Bethge and Benzmann anthologies she had studied and imitated.¹²

I sin avhandling *Till fots genom solsystemen. En studie i Edith Södergrans expressionism* (1985) pekar Ernst Brunner dels på ungdomsdiktningens »yttre härledningsgrunder» såsom tysk sekelskifteslyrik, dels på »inre härledningsgrunder», där vaxdukshäftets avslutande fria vers tolkas som »ingenting annat än ångestens grafiska yttre».¹³ Trots att Brunners komparativt inriktade avhandling är kritiskt granskande ur denna synvinkel, är den i linje med den tidigare forskningens fokusering av biografisk-psykologiska sammanhang, vilket bl.a. avspeglar sig i avhandlingens uppläggnig. Den har därför kritiserats av Marcus Galdia:

Die von Brunner [...] vorgenommene Koppelung der »tre skapandefaser» an die »själsförfattningar» der Dichterin sind vom literaturwissenschaftlichen Ansatz her wenig überzeugend. Sie erklären bestenfalls die Persönlichkeit der Dichterin, nicht aber ihr Werk.¹⁴

På senare tid har Eva Ström tagit upp ungdomsdiktningen i *Edith Södergran* (1994). Hon ansluter sig till forskningstraditionen och ser ungdomsdiktningen som »den främsta informationskällan till Edith Södergrans liv som skolflicka i Sankt Petersburg».¹⁵ Ström förhåller sig refererande till tidigare undersökningar i sin populärvetenskapliga presentation av författarskapet, liksom även Ebba Witt-Brattström i den kortfattade genomgången av vaxdukshäftet i avsnittet om Södergran för *Nordisk kvinnolitteraturhistoria*.¹⁶ Det finns också exempel på mera omfattande forskning om Södergrans författarskap som anlägger andra perspektiv än de biografisk-psykologiska och som även berör ungdomsdiktningen. Men dessa undersökningar har inte ägnat sig åt ungdomsdiktningen i någon större utsträckning. De har heller inte syftat till, och har inte inneburit, någon grundläggande revidering av den bild av vaxdukshäftet som präglats av den biografisk-psykologiskt inriktade forskningen.¹⁷

Biografiska uppgifter behöver inte vara principiellt ovidkommande eller ointressanta. Fiktionen måste betraktas som en aktiv kraft i kulturhistorien liksom också ett dokument över den¹⁸ och en total åtskillnad mellan författaren och verket åstadkommer en reduktiv syn på konstens villkor, funktion och betydelse. Men dikt kan inte uppfattas som enkelt kausalt och iakttagbart refererande till en biografisk verklighet. Det förutsätter ett »en-till-en-förhållande» mellan tecken och referent, när istället konsten står i ett komplext förhållande till en komplex verklighet. Diktens »verklighet» är resultatet av en konstnärlig gestaltungsprocess och den förutsätts av, och är ouplösligt förenad med, en estetisk medvetenhet. Dikt-tolkningar som fokuserar möjliga samband mellan dikt och biografi, riskerar att bli förenklande och att inte fästa tillräcklig uppmärksamhet vid författarens estetik, till de betydelser som konstsyn, övertagna stilgrepp och motivelement fört med sig in i texten. Litterär konvention och tradition inverkar inte bara på *hur*

något sägs, men också på *vad* som kommer till konstnärligt uttryck.¹⁹ Litteraturen är en produkt av skrivandet självt. För att skriva måste författaren ikläda sig rollen av poet, och det är denna identitet som främst är relevant i en diskussion av texten.²⁰

Gunnar Tideström anser att kärlek är ungdomsdiktningens dominerande tema.²¹ Den litterära värderingen av kärlekssiktningen är därför avgörande för bedömningen av vaxdukshäftet som främst personhistoriskt intressant. Men även kärlekstemat kan läsas i en litterär kontext. Till skillnad från tidigare forskning kan vaxdukshäftet betraktas, inte som en poetisk dagbok utan som en målmedvetet upprättad arbetsbok. Olof Enckell har uppmärksammat att dikterna i vaxdukshäftet kan vara fragmentariska och att de flesta har någon ändring. Han tolkar det som tecken på deras tillfällighetskaraktär.²² Men ändringarna, t.ex. nedstrukna rader och stycken, borde inte självklart ge anledning till att tolkas som uttryck för spontanitet och vårdslöshet. Det faktum att de flesta dikterna är skrivna i bundet mått, ger inte heller stöd för en sådan uppfattning.

Det är möjligt att i den unga Edith Södergrans kärlekssiktning urskilja en litterär konvention som kunnat förmedlas av bl.a. Heinrich Heine,²³ där författarsubjektet söker definiera sin identitet genom speglingen i ett kärleksobjekt.

In the great tradition of Petrarch and Shakespeare, the lover-poet is principally concerned with defining his own self through his desire either for the image of his beloved or for his own image mediated through her response to him. What is at stake is not the success or failure of a courtship, but the establishing of an identity through the dialectic of desire and response.²⁴

Definitionen av poetens eget jag är också en angelägenhet som bär upp både Heinrich Heines *Buch der Lieder* och hans *Das Buch le Grand*.²⁵

Ulla Evers huvudtes i avhandlingen *Hettan av en gud. En studie i skapandetemat hos Edith Södergran* (1992) är att den mogna diktningens viktigaste tema är meta-poetiskt.²⁶ Ett metapoetiskt drag går även att urskilja hos den unga Edith Södergran. I vaxdukshäftet beskriver hon hur diktningen växt tillsammans med »kärleksglöden», och hur diktsubjektets själ växer och mognar av den älskades tal.²⁷ Hon beskriver även den övertagna konventionens funktion och behovet av att använda den, inte bara för att kunna skriva kärlekslyrik, utan lyrik överhuvudtaget:

230 17.12.1908

En diktare söker i världen
En ort för sin längtan och tro,
Den bliver hans härliga tempel,
I vilket hans drömmar bo.

Och därför fladdrar min tanke
Så ömt på min kärastes väg
Och därför bultar mitt hjärta
I takt med hans hastiga steg.

(Jag längtar att bygga mitt luftslott
På vägen, melodisk och sval,
Jag lyssnar med hänryckt beundran
Till alla hans tanklösa tal.
Jag vet, när den drar sig tillbaka,
Då störtar mitt skimrande slott.)

Men männe jag finner hos honom
En ort för min längtan och tro,
Där mina drömmar få vaggas
Till vila i ostörd ro.

Den älskade är en del av den idévärld som är skapandets förutsättning, inspirationens väg. En ambivalens gör sig dock gällande både i förhållande till kärleksobjektet: »Jag lyssnar med hänryckt beundran/till alla hans tanklösa tal», och samtidigt också i förhållande till den modell för diktandet som beskrivs. Inspirationen och diktandet är beroende av ett kärleksobjekt och därför strävar diktsubjektet efter att upprätthålla idealiseringen trots att den är genomskadad. Men tillämpningen av den övertagna litterära konventionen är problematisk. Vilan i ostörd ro, möjligheten att vila i en trygg, etablerad och känd världsbild är eftersträvansvärd, men den är samtidigt en förljugen, världsfrånvärd drömvärld. I dikten gör sig en realistisk verklighet påmind som är i konflikt med den idealiserande konventionen. Den litterära konvention som i diktningen använder sig av en idealiserad musa/ett idealiserat kärleksobjekt, kan vid tiden efter sekelskiftet generellt sett kanske betraktas som alltmer förlegad. Men därtill kommer också omkastningen av kärlekslyrikens konvention som i sig åstadkommer en kritik av dess traditionella form och mening, då den tolkas ur ett kvinnligt perspektiv.²⁸

Ellen Moers har i *Literary Women* fört fram en modell som kvinnor använt sig av i sin kärleksdiktning och som kan beskriva hur författarinnor tolkat den manligt formade konventionen. En »teacher-lover» är en älskartyp som vinner kvinnan genom undervisande vägledning och genom intellektuella och moraliska förtjänster. Men »teacher-lover»-modellen skall inte tolkas som ett utslag av undergivnenhet, utan av stolthet och ambition, påpekar Moers.²⁹ En liknande konvention har också uppmärksamrats i forskning om nordiska sekelskiftesförfattarinnor.³⁰ Det manliga kärleksobjektet är enligt traditionen det aktiva *subjektet* medan kvinnan spelar rollen av passivt objekt. Det kunde därför innebära komplikationer för en författarinna att i diktningen behärska mannen som objekt och spegel för projicerade ideal, och det är också det manliga kärleksobjektets *aktiva* föredöme som »teacher-lover»-modellen idealiserar. Men kärleksobjektet kan svika förväntningarna som ställs på honom som företrädare och iscensättare av idealen. Han kan undvika att spegla, eller direkt negera subjektets ideala självbild:

8 Wir

Wir sind *des jeunes filles* und haben
Natürlich keinen Verstand,
Bei uns geht eitles Wesen
Und Dummheit Hand in Hand.

Henri Cottier besinnt sich
Wohl nicht, worauf er spricht,
Er denkt nicht, dass er manchmal
Uns in die Herzen sticht.

Er weiss nicht, dass wir oftmals
Darüber erbittert sind,
Bei uns verfliegt ja das Hassen,
Wie unsere Liebe im Wind.

[Vi//Vi är *des jeunes filles* och har/naturligtvis inget förstånd,/hos oss går fåfångt väsen/och dumhet hand i hand.//*Henri Cottier* tänker sig/väl inte för, vad han talar om,/han tänker inte på, att han emellanåt/sticker oss i hjärtat.//Han vet inte, att vi ofta/är förbittrade däröver,/hos oss förflyktigas ju hatet,/liksom vår kärlek i vinden.]³¹

Dikten är ironisk i flera avseenden. Dels ironiserar den över *Henri Cottiers* ironiska inställning till »des jeunes filles». De unga flickornas sårade hjärtan är diktens icke-ironiska nav, men *Cottier* har ingen förståelse eller respekt för deras innersta känslor, utan avfärdar flickor som dumma och ytliga. Ironin kan också ha ytterligare en dimension. Kritiken i dikten riktas mot *Cottier*, men kan i sista hand drabba flickorna, »oss», som självkritik eller självvrannsakan eftersom *Cottiers* behandling inte resulterar i att flickorna kräver mer respekt och tar avstånd från honom. Därigenom accepterar de och bekräftar hans beskrivning av dem.

Kärleken kan framstå som orsak för diktandet och kärleksobjektet som en spegel men konventionen är dock problematisk eftersom idealiseringen ofta står i konflikt med en realitet som omöjliggör den. Trots att *Ellen Moers* hävdar att »teacher-lover»-modellen är ett uttryck för stolthet och ambition, fungerar inte alltid det idealiserade kärleksobjektet som medel för att söka representera och definiera den inre, ideala identiteten:

155 Ein Traum

Mir träumte heute so schaurig
Ich läge auf der Flut,
Die Wogen zischten und heulten
In Wahnsinn und toller Wut.

Der Himmel war grau und niedrig,
Und auf den Ufern stand
Ein Heer(?) von turmhohen Fichten [utgivarens frågetecken]
Auf Hügeln von gelbem Sand.

Da kam der Liebste gerudert
Sein Boot durchschnitt die Flut
Er kam mir immer näher
Und ruderte rasch und gut.

Ich wollte den Kahn erfassen
Doch plötzlich sah ich den Mann,
Das war der Teufel selber
Er hielt den Nachen an.

Mit einem gellen Aufschrein(?)
Liess ich den Nachen los
Und unter mir gähnte die Tiefe
Schaurig und bodenlos.

[En dröm//Jag drömde i dag så kusligt/att jag låg på floden,/vågorna fräste och
tjöt/i vansinne och vild vrede//Himlen var så grå och tung/och på stranden
stod/en här av skyhöga granar/på kullar av gul sand//Då kom den käraste ro-
ende/hans båt genomskar floden/han kom mig allt närmare/och rodde raskt och
bra//Jag ville fatta tag i båten/men plötsligt såg jag mannen/det var djävulen
själv/han stannade båten//Med ett gällt skrik/släppte jag båten/och under mig
gapade djupet/kusligt och bottenlöst.]

Titeln indikerar att dikten uttrycker sinnebilder. Havet, eller här floden, kan betraktas som en symbol för det inre livet, för drömmens värld.³² Det inre livet framstår som kusligt och bottenlöst. Förväntningen på kärleksobjektet som vägledare och förlösare av en inre (ideal) identitet framstår här som plågsamt genomskådad då frälsaren vid närmare betraktelse istället visar sig vara ett hot mot den inre identiteten, djävulen själv.

Förutom att mönstret för ambivalensen i kärleksdiktningen i ett hänseende kan ses som ett arv från romantiken, förvaltat också av Heine, finns i ungdomsdiktningen även uttryck för ett mer entydigt motstånd och uppror, ett idealiserande och bejakande av individens hävdelsebehov som även det kan ses mot bakgrund av romantiska föreställningar, men också mot bakgrund av sekelskiftets vitalkult. En romantisk och vitalistisk självförståelse måste för sekelskiftets författarinnorna ha verkat emancipatoriskt. Gunnar Tideström har tolkat ambivalensen i Edith Södergrans mogna kärleksdiktning som ett uttryck för hennes konstitution.³³ Men i Edith Södergrans ungdomsdiktning skildras inte endast begäret som ambivalent, utan också responsen,³⁴ då det manliga kärleksobjektet kan beskrivas som ambivalent om han t.ex. delvis bejaktar kvinnan som objekt, men inte betraktar henne som sin själsliga jämlike. Kärleken och äktenskapet var kvinnans hävdvunna livsmål, men i ungdomsdiktningen tas en diskussion upp om kärlek, lycka och tillfredsställelse som sedan förs vidare in i debutdiktningen.³⁵ Ideal och realitet ställs i kontrast till varandra:

228 29.II.1908

Min älskling bor i en dyster gränd
Hans fönsterrad är mot torget vänd,
Där hänga grisar med korta ben
Och fiskfjäll lysa i månens sken
Och luften är tung och förfärlig.

Och när jag kommer från skolan ibland
Här börjar det tidigt att skymma
Då hänger månen i himlens höjd
Och staden försjuncker i dimma.
Då vandrar jag hemligt min lilla väg
Med glättigt hjärta och lätta steg.

Och ser jag ett gråsprängt huvud sen
Som silver i lampans belysning
och ögon som blixtra och låga som eld
Då genomgår mig en rysning,
En rysning av kärlek och salighet
Så ljuvlig som ingen dödlig vet.

Och vandrar jag sedan hem igen
Så sjunger det glatt i mitt sinne
Min älskling är fången, har hustru och barn
och tryckande är det där inne
men jag är lustig och fågelfri
Och drömmer och tänker(?)

Kärleksobjektet är fången i en mörk, tung, illaluktande och tryckande verklighet. Men i det dimmiga månlyuset syns hans hår och ögon blixtra och glimma i lampskenet. Med blotta åsynen är diktsubjektet tillfredsställd eftersom kärleksobjektets funktion har inte med en fysisk verklighet att skaffa, utan är av betydelse för diktsubjektets fria inre liv, för drömmarna, tankarna och känslorna och står i skarp kontrast till den omgivande högst prosaiska verkligheten.

Den sista dikten i vaxdukshäftet som nämner namnet Cottier, handlar inte om Henri Cottier. Intresset har flyttats från den som personifierat det ideala kärleksobjektet, till den kvinna som är hans hustru:

235 Mme Cottier³⁶

Mme Cottier är icke lycklig,
Det syns på hennes bittra drag,
Det märks på hennes trötta steg
Och känns på hennes tomma blick
Som ingenting i världen intresserar.

Hon har en man som man avundas henne,
Vid blotta ljudet av hans fasta steg
Gå böljor högt i mången flickas hjärta.

Men hon, när hon på gatan möter honom
Ser hon med sänkta ögon matt förbi 4
Och svarar likgiltigt uppå hans torra frågor.

Och det är den, som ibland alla kvinnor,
Har lärt sig känna jordens högsta lycka.

Henri Cottier är drömmannen och Mme Cottier borde ha nått det för en kvinna optimala livsmålet, men hon är trött, bitter och ointresserad. Om till och med den kvinna som uppnått »jordens högsta lycka» är olycklig, vad säger det då om Cottiers, om mannens, kärlekens och äktenskapets möjligheter? Kan kvinnan sätta sin lit till att de skall kunna utgöra hennes hela tillfredsställelse och livsinnehåll?

»Och när jag betraktar mitt ideal,/Måste jag gråta och skratta» heter det i maj 1908,³⁷ och metapoetiska dikter beskriver senare den förändring som skett även i förhållande till diktandet:

232 10.I.1909

Jag var sjuk, och sjukliga tankar
Bebodde min sjukliga hjärna
Jag tänkte att jag hade funnit
En framtidens ledande stjärna.
Hur smekande synes mig luften
I Petersburgs smutsiga gränder –
Hur stolt och hur vitt gled ej livet
På Nevans välsignade stränder.

Och allt var så sagolikt enkelt
Så veckt om mitt glödande hjärta,
men nu brast instrumentet och strängen
Gav till som ett anskri av smärta.

Nu är staden så dyster och tråkig
Det känns tomt efter drömmen som svunnit,
Det blir tomt, det blir sjuklig(t) om hjärtat,
Tills en ny illusion jag har funnit.

Förälskelsen medgav en förenklad tolkningsmodell, en sjuk illusion som idealiserade och skönmålade verkligheten: »Hur smekande synes mig luften/I Petersburgs smutsiga gränder →». Men illusionen är nu ohjälpligt genomskådad och lyrans sträng har brustit. Även dikt 222 skildrar en skaparkris men dikten förutspår också dess begränsning och att diktarförmågan skall återkomma med förnyad kraft:

222 6.10.1908

Nu är det mörkt och dystert,
Och jorden väntar på snö,
Att blomman, som bränts av frosten,
Skall domna bort och dö.

Mitt hjärta, som bränts av frosten,
Har varken ord eller sång,
Det ligger stumt och lyssnar
Till tidens stora gång.

Det vet att sången en gång
Skall våldsamt bryta ut.
Då ler jag åt min smärta
Som måste taga slut.

Dikt 225 kan också läsas som en av de dikter som retrospektivt betraktar kärleksobjektets funktion i diktningen. I dikt 225, liksom i dikt 197, går en »behagfull gestalt», här kallad »min älskling», genom diktningen. Diktens första tre »rum» motsvaras av en möjlig tematisk fördelning av ungdomsdiktningen i tre nästan lika stora delar: kärlekslyrik, existentiell tematik och naturlyrik. Liksom hos Heine är kärleksobjektet objekt för begäret, orsak till diktandet och spegel för den egna identiteten:

225 21.10.1908

Jag skriver dessa rader för min älskling,
att han må vandra uppå mjuka mattor
I mina drömmars brokiga gemak.

Det första rummet, det är fullt av blommor
Och varje blomma är en kärlekssaga
Och varje vissnat blad en kärlekssagan,
Och varje blomsterkalk en kärleksönskan,
Och allt är solsken, glädje och berusning.
Je n'aime pas le parfums min älskling säger
Först andas han förvånad blomsterdoften
Men känner att det stiger åt hans huvud
Och öppnar dörren till det andra rummet
Men där bo tomhet, trötthet och förtvivlan,
Han känner det på sitt betryckta sinne
Och säger: är det möjligt att ett hjärta
Kan vara så i mörker och förtvivlan?

Det tredje rummet har ej tak och väggar
Och växlar oavbrutet sceneriet.
Än susar granar i en vinternatt
Och månen skiner trolskt i alla grenar,
Än rusa gator fulla av trafik
Förbi, än le de brokigaste molnbilder,
Än kvittrar sparvar vid gästgiveriet
Där hästen faller havran uppå marken.

—
Men plötsligt fattar en häftig vindstöt
Min smärta krigiska gestalt, hans skörtar fladdra
Och i det fjärde rummet står han ensam.

Det är liksom ett förrum till ett annat,
Där är en dörr, förhängd med vita skycken
Och dit vill då min älskling tränga, men
Det är något som håller honom av,
Han vet att någon sitter där bakom
Och halvt generad går han bort.

Det första rummet är kärleksdiktingens »rum» i den tidiga ungdomsdiktingen. Det andra rummet är rum för existentiella frågeställningar och har en depressiv karaktär: »där bo tomhet, trötthet och förtvivlan». Det tredje rummet innehåller naturlyrik och stadsbilder: »Ån susar granar i en vinternatt/Och månen lyser trolskt i alla grenar,/Ån rusa gator fulla av trafik». Dikten är uppdelad i två delar, där den första delen ägnas åt beskrivningen av de tre rummen medan den andra delen innebär en förändring i dikten. Tempot och sceneriet förändras tvärt: »Men plötsligt fattar en häftig vindstöt/Min smärta krigiska gestalt, hans skörtar fladdra/och i det fjärde rummet står han ensam». Förändringen kan tolkas avse diktantet, som ett inledningsstadium till något nytt: »liksom ett förrum till ett annat». Ebba Witt-Brattström hävdar att det fjärde rummet egentligen består av två, och att förrummet symboliserar »passagen till ett kvinnlighetens allra heligaste som mannen inte vågar (eller vill) beträda».³⁸ Men att kärleksobjektet inte tränger in i det innersta, behöver inte uppfattas i enlighet med Witt-Brattströms tolkning, som orsakat av manlig ovilja eller oförmåga. Inte heller kan man ur dikten utläsa någon fördömelse över den manliga oviljan eller oförmågan som George Schoolfield gör: Henri Cottier vore enligt detta den första i raden av män på vilka Edith Södergran skulle komma att utkräva sin hämnd.³⁹

Dikten handlar om »mina drömmars brokiga gemak» och liksom hos Heine används drömmen som medel för att uttrycka det inre livet.⁴⁰ Att diktens spelplats är drömmen, anknyter också till en modernare estetik.⁴¹ Kärleksobjektet, den tidigare diktingens orsak, duger inte längre som medel för ett författarsubjekt som strävar efter en sann gestaltning. Drömmen beskriver en inre verklighet och kärleksobjektet är en aktör i drömmen, i det inre, och kan förstås symboliskt. Det är en inre konflikt som gestaltas. När älsklingen, den tidigare diktens orsak, kommit till det fjärde rummet, duger inte längre mönstret. Det går inte att återge diktens och drömmarnas fjärde gemak, det innersta, det för »älsklingen» halvt generande privata, med hjälp av kärleksobjektet såsom den tidigare diktingens rum skapats: »Jag skriver dessa rader för min älskling/att han må vandra uppå mjuka mattor/I mina drömmars brokiga gemak».

Diktingen söker ett originellare, personligare uttryck, och språkbytet i slutet av vaxdukshäftet kan också ses som ett led i den utvecklingen. Den egna författaridentiteten tar form och Edith Södergran debuterar i tryck på svenska i Finland i september 1909 och de främmande språken överges i vaxdukshäftet tidigare samma år. De avslutande dikternas fria vers har tolkats som »omslag» orsakat av psykiska omständigheter. Det är dödsängest som anses spränga versformen. Men ur ett biografiskt perspektiv kan sjukdomsbeskedets inverkan på diktingen lika

gärna inbjuda till antaganden om att sjukdomen istället inverkat negativt på diktningen. I början av januari 1909 skall Edith Södergrans lungtuberkulos ha bekräftats medicinskt. Vaxdukhäftets sista daterade dikt är från den 10:e samma månad. Därefter följer sex odaterade dikter (varav de två sista med flera sidors mellanrum). Helena Södergran har uppgivit att det funnits ett häfte med dikter från 1912–14⁴² men det finns inga uppgifter om dikter från åren 1909–12. Hösten 1911 reste Södergrans till Davos där Edith Södergrans hälsotillstånd förbättrades och där hon behandlades i omgångar fram till 1914. Dessa fakta skulle kunna ge anledning till att uppfatta insjuknandet som menligt inverkan på diktandet och inte som anledning till konstnärlig förnyelse.

Redan ett och ett halvt år innan »omslaget» skrev Edith Södergran en dikt på fri vers: »Dekadenz».⁴³ Titeln kan läsas som en angivelse av en medveten strävan av att skriva »dekadent», d.v.s. att pröva ett nytt litterärt uttryckssätt och därmed den fria versen. »Dekadens» och »symbolism» användes av Edith Södergrans samtid omväxlande som beteckning för den modernaste litteraturen. Metriska friheter blir sedan alltmer vanligt förekommande ju längre fram i vaxdukhäftet man kommer.⁴⁴ En modernare, personligare, originellare och »sannare» verklighetsbeskrivning krävde nya och andra medel för att gestaltas och de ökande metriska variationerna är ett led i den unga Södergrans konstnärliga utveckling. Parallellt med förändringarna i versformen löper kärleksdiktningens metapoetiska dikter som understryker att den estetiska utvecklingen grundas på medvetenhet och reflexion. Kärleksdiktningens analys och växande kritik av den övertagna konventionen kan betraktas som en dialog med och en förnyelse av traditionen där den blivande författaren söker form för den egna tolkningens uttryck.

I ett bevarat brevutkast till en familjebekant finns en ungdomsdikt som porträtterar Cottier. Dikten är mycket ambivalent och författad på fri vers och kommenteras av Edith Södergran i brevet:

Jag har försökt att återge honom i lämplig form, så knappt som möjligt. Blif icke förfärad om formen är underlig, tro icke blott att det äro kärlekens frenetiska skrep.⁴⁵

Noter

¹ H Södergran, minnesanteckningar, odat., Svenska litteratursällskapets i Finland arkiv (SLSA) 744.6.

² H Södergran t E Diktonius 13.2.1939, SLSA 568.

³ H Södergran t H Olsson 28.8.1925, SLSA 774-5.

⁴ H Södergran t E Diktonius 20.6.1924, SLSA 568.

⁵ H Södergran t H Olsson 24.2.1925, SLSA 774-5.

⁶ R Ljungdell, *Det oförstörbara*, Sthlm 1945, s 230, 234 ff.

⁷ O Enckell, *Edith Södergrans dikter 1907-1909. Första och Andra häftet*, Hfvs 1961, s 13.

⁸ Gunnar Tideström besökte också Elmer Diktonius och fick sedan genom Olof Enckells förmedling låna vaxdukshäftet till Uppsala, se G Tideström t E Diktonius 7.10.1946 samt 29.5.1947 SLSA 568. Även G Tideström t O Enckell 14.1.1947 SLSA 506.1.1.

⁹ G Tideström, *Edith Södergran*, Stockholm 1949, s 31.

¹⁰ O Enckell, s 39.

¹¹ *Ibid*, s 15.

¹² G Schoolfield, *Edith Södergran. Modernist Poet in Finland*, London 1984, s 36.

¹³ E Brunner, *Till fots genom solsystemen. En studie i Edith Södergrans expressionism*, diss., Stockholm 1985, s 28.

¹⁴ M Galdia, *Begründungsprobleme der Södergran-Philologie*, diss., Frankfurt am Main 1989, s 193.

¹⁵ E Ström, *Edith Södergran*, Stockholm 1994, s 30.

¹⁶ E Witt-Brattström, »Jag är lag i mig själv» i *Vida världen 1900-1960. Nordisk kvinno-litteraturhistoria 3*, Höganäs 1996, s 22 f. Genomgången fokuserar huvudsakligen förhållandet till rysk litteratur med Blok som exempel.

¹⁷ Bland dessa kan nämnas Eva Lilja Norrlinds avhandling *Studier i svensk fri vers. Den fria versen hos Vilhelm Ekelund och Edith Södergran*, diss., Göteborg 1981, som ur ett metriskt perspektiv även berör vaxdukshäftets fria vers och Marcus Galdia som i sin avhandling *Begründungsprobleme der Södergran-Philologie* ibland berör ungdomsdiktningen då han ringar in tänkbara nya forskningsfält. Han ställer sig också kritisk till den tidigare biografiskt inriktade forskningen. I sammanhanget kan också nämnas Per-Arne Bodins korta men informativa artikel: »Några kommentarer till Edith Södergrans ryska dikt» i *Historiska och litteraturhistoriska studier 62*, Helsingfors 1987, där han visar på överensstämmelser mellan en dikt av Alexander Blok och vaxdukshäftets ryska dikt.

¹⁸ Jfr N Armstrong, *Desire and Domestic Fiction. A Political History of the Novel*, New York 1987, s 23.

¹⁹ Jfr R Wellek & A Warren, *Theory of Literature. A Seminal Study of the Nature and Function of Literature in all its Contexts*, New York (1949) 1986, s 78.

²⁰ Jfr J Culler, *The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction*, London 1981, s 38.

²¹ G Tideström, s 42.

²² O Enckell, 1961, s 15.

²³ Trots fokuseringen av de biografisk-psykologiska sambanden, har ändå några litterära influenser noterats. Heinrich Heine är den diktare som Edith Södergran själv nämner vid namn (dikt 152) och en obruten linje i forskningen har konstaterat påverkan av Heines *Buch der Lieder*, och då särskilt till formen. Gunnar Tideström ser också likheter med *Buch der Lieder*s kärleksvända, drömmerier och riddarromantik. Han finner också överensstämmelser i ordval och uttryck (s 32). Olof Enckell noterar influenser i växlingen mellan allvar och respektlöshet (s 36). Eva Lilja Norrlind poängterar ironin och Heines fria vers (s 228 f). Ernst Brunner finner även likheter i dödsfantasierna och i Heines »livshållning som starkt tilltalade den av kärleksbestyr upptagna flickskoleeleven.» (s 17)

²⁴ J Montefiore, *Feminism and Poetry. Language, Experience, Identity in Women's Writing*, London/New York 1987, preface vii.

- ²⁵ J L Sammons, *Heinrich Heine. The Elusive Poet*, New Haven and London, 1969, s 118.
- ²⁶ U Evers, *Hettan av en gud. En studie i skapandetemat i Edith Södergrans diktning*, diss., Göteborg 1992, s 9.
- ²⁷ E Södergran, *Dikter och aforismer. Samlade skrifter 1*, utg. av H Lillqvist, Hfns 1990, jfr dikt 164 och 184.
- ²⁸ J Montefiore, s 15.
- ²⁹ E Moers, *Literary Women*, London 1978, s 156 f.
- ³⁰ Jfr t.ex. E Heggestad, *Fången och fri. 1880-talets svenska kvinnliga författare om hemmet, yrkeslivet och konstnärskapet*, diss. Uppsala 1991, s 195. P Dalerup, *Det moderne genombuds kvinnor*, diss., Köpenhamn 1983, s 97.
- ³¹ Henri Cottier var Edith Södergrans lärare i franska.
- ³² Jfr A Kjellén, *Diktaren och havet. Drift och drömsymbolik i svenskspråkig lyrik 1880-1940*, Sthlm 1957, s 82 och 10 f.
- ³³ G Tideström, s 93.
- ³⁴ Jfr E Södergran, dikt 9.
- ³⁵ Min C-uppsats »Den speglade brunnen», delvis tryckt i »Röd skall jag leva» i *Horisont* nr 1 1992, hävdar att dessa motivkretsar här berörs i debutdiktningen.
- ³⁶ Den senaste daterade dikten innan »Mme Cottier» är den nedan citerade dikten 232 av den 10.1.1909.
- ³⁷ E Södergran, 1990, dikt 191.
- ³⁸ E Witt-Brattström, »Systemmodernism-Edith Södergran och Hagar Olsson i *Ur könets mörker*, Sthlm 1993, s 166.
- ³⁹ G Schoolfield, s 34.
- ⁴⁰ W A Berendsohn, *Die künstlerische Entwicklung Heines in Buch der Lieder. Struktur- und Stilstudien*, Stockholm 1970, s 20.
- ⁴¹ J McFarlane, »The Mind of Modernism» i *Modernism. A Guide to European Literature 1890-1930*, ed. M Bradbury, J McFarlane, London (1976) 1991, s 86, jfr även t.ex. A Balakian, *The Symbolist Movement. A Critical Appraisal*. New York 1967, s 16.
- ⁴² H Södergran, minnesant., odat., SLSA, 744.6.
- ⁴³ E Södergran dikt 61.
- ⁴⁴ E Lilja Norrlind, s 228 f.
- ⁴⁵ E Södergran, t »farbror Uno» 13.6.1908, *Brev. Samlade skrifter 2*, Helsingfors 1996, s 16.

Margaretha Fahlgren

Genus och modernitet i det litterära sekelskiftet

Hur skrivs litteraturhistoria? Ämnet har varit aktuellt de senaste åren inte minst bland genusforskare. Anna Williams har nyligen utgivit en del av en kommande större undersökning om litteraturhistorieskrivning, *Åttitalister och kvinnliga åttitalister. Genus och kanon i litteraturhistoriska översiktsverk* (1996). Williams genomgång av hur det svenska 1880-talet beskrivs i litteraturhistorier från 1900-talets början och framåt visar hur kvinnliga författare försvinner ur kanon och hur de som finns kvar gärna placeras i särskilda kvinnofällor. Genomgående relateras de manliga författarnas verk till traditionen medan de kvinnligas ses som avvikande. Normen skapas därmed av de manliga författarna. Urval och perspektiv betyder enligt Williams mer än millimeterrättvisa vad gäller utrymme i litteraturhistorierna. Frågan är således hur litteraturhistorien tolkas och ytterst hur den konstrueras.

I mitt pågående arbete om författaren Marika Stiernstedt (1875–1954) har jag haft anledning att fundera över just litteraturhistorieskrivning. Marika Stiernstedt är idag en ganska bortglömd författare men hon var en av sin tids mest kända namn. Med sin adliga bakgrund var författarbanan långt ifrån ett självklart val för henne. Visserligen debuterade hon redan som nittonåring med romanen *Sven Vingedal* (1894), men hennes skrivande sågs i familjen enbart som en hobby värd att uppmuntra i väntan på giftermål. Några kritiska anmärkningar om romanen *Slätten* (1899) av den ledande recensenten Oscar Levertin gjorde att Stiernstedt bestämde sig för att sluta skriva romaner och året därpå gifte hon sig med baronen Carl Cederström. Äktenskapet slutade i skilsmässa 1906 och det var då som Marika Stiernstedt etablerade sig som författare. Hennes romaner från den här tiden, *Det röda inslaget* (1907) och *Gena* (1908), handlar framförallt om kvinnor och erotik.

I en traditionell litteraturhistoria som *Svensk litteratur 1870–1970* konstaterar Gunnar Brandell att det kring sekelskiftet visserligen fanns författare som både var verklighets- och viljeinriktade men att »sekelslutets speciella signum» är »flanörmentalitet» och »trötthet». Han skriver vidare: »Under åren kring 1900

utbildades en karakteristisk form av storstadsnovellistik, jagbunden och melankolisk men trots detta med en välutvecklad förmåga att inregistrera och återge verkligheten. Det var den så kallade flanördiktningen.¹ Den främste representanten för denna riktning var ju Hjalmar Söderberg men även yngre manliga författare uttryckte inom lyriken liknande stämningar, som Sven Lidman, Sigfrid Siwertz och Anders Österling.

Vad har då sekelslutets flanörmentalitet och trötthet med Marika Stiernstedt att göra? Jo, det är vid samma tid som den florerar som hon sökte att finna sig en väg som författare. Hennes tidiga romaner ansluter sig också till sekelslutsliteraturen. *Det röda inslaget* utspelas i konstnärskretsar i storstaden Stockholm, som tecknas i snabba, precisa bilder. Stilen är impressionistisk och påminner om Hjalmar Söderbergs liksom skildringen av ett bohemiskt sällskapsliv och flanerandet i staden. I *Gena* tas steget ut i världen; den senare delen av romanen rör sig i Paris, en stad Marika Stiernstedt kände väl. Delvis är således Stiernstedts romaner knutna till flanörlitteraturen men det finns en avgörande skillnad. Marika Stiernstedt skriver om kvinnor och deras perspektiv på samtiden. Jämför man hennes texter med de unga manliga författarnas öppnar sig en avgrund som visar att mannen och kvinnan hade radikalt olika förutsättningar när de skildrade sin upplevelse av en tid i förändring.

För att förstå det litterära sekelslutet är det nämligen nödvändigt att förhålla sig till den pågående omvandlingsprocessen i tiden som tycks ha varit påtaglig för sekelslutsindividerna. Tröttheten och flanörmentaliteten kan läsas som uttryck för en modernitetsupplevelse. Som Irene Iversen och Anne Birgitte Rønning konstaterar i inledningen till antologin *Modernismens kjønn* (1996) började begreppet användas i slutet av 1800-talet för att beteckna känslan av »å leve i en moderne tidsalder, der man ikke så seg tilbage og der de tradisjonelle samfunnsbåndene var brutt».² De unga manliga författarnas upplevelse av tiden tycks främst ha präglats av avståndstagande. De vände sig bort från de nya möjligheter som förändringarna medförde i en känsla av främlingskap och resignation. Den typen av modernitetsupplevelse hade, som bl.a. Per Stounbjerg noterat, klart misogynt drag: »Modernitetens ånd siges å være kvindelig», skriver han och pekar också på att masskulturen givits traditionellt kvinnliga drag. Den framstår som överkänslig, hysterisk, liderlig och okontrollerbar.³ Hos svenska sekelskiftesförfattare som Sven Lidman och Sigfrid Siwertz är modernitetsupplevelsen också tydligt sammanlänkad med kvinnligheten.

Den traditionella litteraturhistorien är könsblind och har därmed inte kunnat se att genus är en relevant aspekt för förståelsen av de manliga författarnas sekelslutsverk. Kvinnligheten är ett genomgående tema i deras texter och den definieras i sexuella termer, i stereotypa modeller. Kvinnan är antingen hora eller madonna för att uttrycka det enkelt. Ofta skildras den prostituerade kvinnan som diktjaget både idealiserar och hyser medlidande med. Sven Lidman beskriver henne i samlingen *Källorna* (1906) som »en tynande och bruten lilja» (s.85). Hennes offerroll betonas än mer i en annan dikt i samma samling: »Det tunga

håret bar du som en krona / af törne virad kring en dödsblek panna» (s.90). Den prostituerade kvinnan intar ytterpositionen på den sexuella skala inom vilken kvinnligheten placeras. Det manliga diktjaget kan idealisera henne eftersom hon befinner sig på samhällets botten och inte är föremål för hans sexuella lust. De kvinnor däremot som det manliga diktjaget åtrår framställs som hotande. Här är det manliga diktjaget det potentiella offret. Det är inte utan orsak som Sven Lidman låter en hel diktsamling kretsa kring Pasiphaë som också givit titeln till samlingen från 1904. Pasiphaë, kung Minos maka, vars erotiska lidelse för en tjur resulterade i monstret Minotaurus, blir i Lidmans dikter urbilden för kvinnan som sexuellt väsen. I dikten »Folket hyllar» heter det:

Se där – Pasiphaë – den lustförbrända,
af tusen männers famntag rusade,
af vanvettskärlek tjusade,
den heliga, den enda,
för vilken alla köttets lustar äro kända /.../
Du kärlekens prästinna, du lidelsens furstinna,
var skönare än du en jordisk kvinna? (s.38f)

Kvinnan driver det erotiska spelet och mannen kan inte komma undan: »Du het-sar, kvinna, och ditt öga pockar, / du kräfver evigt offer för din lustas glöd, / så låt oss följa utan motstånd när du lockar, / och låt oss jublande gå mot vår död!» slutar dikten »Pasiphaë och Mimneros» (s.42). Kvinnans lust bär mannens död i sig. Som Siwertz uttrycker det i dikten »Sonett» i samlingen *Gatans drömmar* (1905): »det är en öde ort, / där kvinnan farit fram med klor och tänder!» (s.35) Kvinnan framstår enbart som kropp och drift. I dikten »En liten lycka» heter det: »Min lycka trippar lätt med rödt i hatten, / och hennes själ är ingen svärtydd gåta» (s.18). Kvinnans begränsning formuleras också tydligt i en av Lidmans dikter i *Pasiphaë*: »Hvad rör väl en tanke en kvinna? / Hennes hjärna för mindre blef sjuk: / för viljor som verka och själar som brinna / har aldrig en kvinna haft bruk» (s.75).

Mot den erotiska kvinnan ställs inte oväntat bilden av kvinnan som mor. I Siwertz dikt »Möte» i samlingen *Den unga lönnen* (1906) konstateras: »Men en kvinna, / som aldrig födt, / hon är en naken gren... / Nu bär du skott i dar, som hvita brinna, / nu grönskar snart din sommar rik och ren...» (s.37).

Johan Lundberg beskriver i artikeln om Sigfrid Siwertz sekelskiftesdiktning, »Sigfrid Siwertz och diktens kristallisering», modernitetsupplevelsens gestaltning som en »tudelad process, vars första fas utgörs av en rörelse bort från den moderna världen, varefter följer ett upprättande av en alternativ skönhetsvärld».4 Något genusperspektiv finns inte i artikeln men med bilderna av kvinnan i minne kan vi konstatera att hon är en del av det moderna liv som diktjaget vänder sig från. Det är emellertid slående att kvinnobilderna är så stereotypa. Vi möter, som nämnts, den välbekanta tudelningen hora/madonna. Det tycks som författarna skapar fantombilder av kvinnan som har föga med den moderna verkligheten att göra. Var mötte dessa unga manliga författare kvinnor som förkroppsligade omättlig

sexuell lust? Varför blir just bilderna av kvinnan som hotande driftsvarelse så centrala i deras diktning? Här är det dags att återvända till Marika Stiernstedt och hennes gestaltning av *kvinnan* och erotiken.

Under 1900-talets första år bodde Marika Stiernstedt relativt isolerad på gården Brunn på Ingarö. Visserligen besökte makarna regelbundet Stockholm men det är tydligt att Marika Stiernstedt saknade litterära kontakter och också att hon snart insåg att hon tagit ett förhastat beslut då hon bestämde sig för att upphöra med sitt författarskap. Hon började därför att söka kontakter med författare och vände sig bl.a. till två av samtidens mest lovande unga författare, Henning von Melsted och Henning Berger. Till den förre skrev hon att hon gärna ville ha en litterär krets att höra till.⁵ Problemet var dock att de unga männen i första hand såg Marika Stiernstedt som erotiskt objekt och i andra hand som författare. Hon vände sig också främst till män eftersom de uppfattades som företrädare för de nya litterära riktningar som hon var intresserad av. Till detta kommer att Stiernstedt livet ut var skeptisk till sammanslutningar av kvinnor och därmed hade ett kluvet förhållande till feminismen. När äktenskapet i allt högre grad framstod som ett misslyckande fanns också en önskan om att inte enbart finna en författarkollega utan även en partner som kunde förstå Stiernstedts litterära skapande. Inte minst låg detta bakom hennes initiativ till kontakt med Ludvig Nordström 1908.

Marika Stiernstedt sökte sig således från isoleringen på landet till storstaden och de möjligheter som där kunde öppnas för henne. Det är också storstadens konstnärskretsar som står i förgrunden i hennes tidiga romaner. Hon skildrar kvinnor som söker ett friare liv där de kan bejaka sig själva som driftsvarelser. Stiernstedt vidareförde de kvinnliga 1880-talsförfattarnas diskussion om kvinnoemancipation men hon kunde, till skillnad från sina föregångare, skriva mer öppet om kvinnlighet och erotik. Både *Det röda inslaget* och *Gena* kan emellertid ses som övergångsromaner eftersom de kvinnliga huvudpersonerna misslyckas i sina strävanden att leva ett mer självständigt och fullt kvinnoliv. De förälskar sig bägge i män som enbart ser dem som könsvarelser. Eli i *Gena* ger klart besked om detta: »Tror ni uppriktigt, svarar Eli, att en verklig karl intresserar sig för kvinnan annat än som kön?» (s.223) I *Det röda inslaget* har Dora en återkommande dröm. Hon drömmer att hon vandrar i en röd stad: »Det var som att gå i eld, men den bränner inte» (s.261). Den eld, det begär, som Dora möter i det verkliga livet bränner henne däremot. Det sexuella mötet motsvarar inte hennes förväntningar: »Mekaniskt börjar hon då lösa upp sina kläder, medan han igen är borta /.../ Ska det vara så här? tänker hon villrådigt, men erfar på samma gång brännande blygsel öfver denna tanke» (s.130). Avslutningen på scenen rimmar emellertid illa med de stämningar som uttrycks i dess början. Stiernstedt låter sin hjältinna »glömma allt» när hon känner älskarens armar runt sig. Möjligen var det för vågat att behålla det kritiska perspektivet så att Stiernstedt därför valde att ge scenen ett harmoniserande slut. Detta gäller dock inte i *Gena* som slutar med en våldtäktscen. *Gena* attackerar av Eli och ser ingen annan möjlighet än att fly ut på balkongen.

Parets kamp slutar med att Gena störtar ned från balkongen och »försvinner i dunklet» (s.277). Därmed är romanen slut och kvinnans nederlag fullständigt.

Stötstenen för de kvinnliga gestalterna i Stiernstedts tidiga romaner är sexualiteten eller rättare sagt de manliga normer och förväntningar som kvinnan förutsätts föga sig efter. Dora och Gena tecknas emellertid också som kvinnor vilka inte förmår att ta ansvar för sina handlingar och som väljer män som vill dominera kvinnan. Marika Stiernstedt tycks i långt högre grad än sina romanhjältinnor ha haft en självständig tillvaro. Det finns emellertid ett par bifigurer i romanerna som själva utformar villkoren för sina liv, men de tillåts ännu inte att bli huvudpersoner i Stiernstedts fiktiva värld. I de tidiga romanerna fokuseras främst kvinnans svårigheter. Även om hon inte lyckas i sina föresatser finns hos henne en medveten strävan mot något nytt. Det var också kvinnorna som vid den här tiden diskuterade modernitet och kön. De såg sig själva i förhållande till den moderna samhällsutvecklingen och menade att den skapade nya möjligheter för kvinnan, möjligheter som också skulle innebära förändringar i maktförhållandet mellan könen.

I *Dagens Nyheter* fördes under hösten 1909 en debatt om den moderna kvinnan. Existerade hon och i så fall vad kännetecknade henne? Marika Stiernstedt deltog med en artikel där hon konstaterade att den moderna kvinnan kanske inte var fullt realiserad idag men att hon var under utveckling: »hon väljer, hon prövar, hon ansvarar för sina handlingar» (14.II.1909). För Stiernstedt var det viktigt att kvinnornas nya frihet och möjligheter följdes av ett ansvarsmedvetande. Den moderna kvinnan kunde inte gömma sig bakom en man och överlåta ansvaret på honom. Marika Stiernstedt levde själv som hon lärde, vilket förde till att hon fick ett rykte om sig att vara erotiskt frigjord. Hennes skilsmässa från Carl Cederström föranledde skrivelser i dåtidens skvallerpress. Paret hade nämligen, under vänskapliga former, ätit middag tillsammans på en restaurang innan Cederström reste till Köpenhamn för att anmäla äktenskapets upplösning. Samtidigt främjade naturligtvis den uppmärksamhet Marika Stiernstedt fick intresset för hennes författarskap. I en intervju i *Svenska Dagbladet* den 5.10.1907 koketterade hon också en smula med sin frigjordhet. På Olof Rubensons fråga om vad titeln *Det röda inslaget* betydde svarade Stiernstedt frankt att härmed avsågs naturligtvis erotiken eftersom hon inte sysslade med vävning!

Marika Stiernstedts skildringar av kvinnan på väg mot nya sätt att leva skiljer sig således radikalt från de bilder av kvinnan som förmedlades av unga sekelskiftesförfattare som Sven Lidman och Sigfrid Siwertz. Hos Stiernstedt strävar kvinnan efter att bli modern medan det manliga diktjaget tycks sky det moderna. Kvinnan blir för honom en del av en hotande förändring. De unga manliga författarnas kvinnobilder kan, menar jag, läsas som svar på de samtida kvinnornas självständighetssträvanden och har därmed föga med den verkliga kvinnan att göra. Det är heller ingen slump att vi i den manliga litteraturen möter liknande bilder av kvinnan på 1930-talet. Det är ju ett decennium då de kvinnliga författarna gjorde entré i stor skala på det litterära fältet. Samtidigt som kvinnan rycker

fram på bred front i samhällslivet blir hon en hotande fantasi i den manliga litteraturen och detta tycks gälla både för sekelskiftet och 1930-talet.

Det är uppenbart att modernitetsupplevelsen måste sättas in i ett genusperspektiv för att den skall kunna ges en allsidig belysning. Den innebar inte enbart livsleda och trötthet utan också nya möjligheter och hoppet om förändringar i förhållandet mellan könen.

Marika Stiernstedt levde mitt i förändringens tid och skildrade den samtida kvinnan. Upplevelsen av att vara med om att skapa nya livsmönster för kvinnan skildras inte enbart i hennes romaner utan även i tidningsartiklar och inte minst i de brev som Stiernstedt skrev. Breven till de unga manliga författarna visar att hon inte enbart sökte litterära kontakter utan också en partner som på samma sätt som hon själv representerade ett modernt sätt att leva och tänka. En sådan man trodde hon sig ha funnit i Ludvig Nordström, en ung författare i tiden. 1907 hade Nordström debuterat med novellsamlingen *Fiskare* som väckte stor uppmärksamhet. Här framträdde en livsbejakande författare som skildrade en yrkesgrupp som han kände väl till från sin uppväxt. Nordström hade också under sommaren 1905 levt som fiskardräng i Ulvöhamn.⁶ Han fortsatte sina skildringar av andra grupper från den ängermanländska hembygden i *Borgare* (1909) och *Herrar* (1910). Från debuten framstod Ludvig Nordström som en verklighetsorienterad författare. Han kom ju också att förknippas med det moderna samhället genom sina idéer om ett idealsamhälle och senare genom sina resor runt om i Sverige som han dokumenterade i radioserien *Lort-Sverige* 1938. Till skillnad från andra av de unga sekelskiftesförfattarna uttryckte Nordström inte någon skepsis inför samhällsförändringarna utan ville tvärtom gå i spetsen för det nya. På det planet hade Marika Stiernstedt funnit en modern man. Kruxet var bara att han inte var redo att möta den moderna kvinnan.

Marika Stiernstedt skickade i december 1908 en hälsning till Ludvig Nordström som befann sig i Frankrike:

Herr Ludvig Nordström – Vill ni sända mig er adress – ni lär ju vara i Bretagne nu? Jag har nämligen lust att skicka er min sista bok. Hvarför, frågar ni. Sedan flera år har jag observerat hvad ni skrifer och tyckt om det, alltid tyckt om något ur det – och när ni nu är utomlands och relativt ensam, inbillar jag mig, tycker jag det vore roligt att sända er denna hälsning. Voila! Eder Marika Stjernstedt-Cederström⁷

Den lilla hälsningen andas en viss självmedvetenhet som var befogad. Det fanns inte någon anledning för Marika Stiernstedt att betvivla att Ludvig Nordström skulle höra av sig. Hon var betydligt mer känd än han och inte minst socialt överlägsen. Nordström blev också mycket smickrad över Marika Stiernstedts intresse för hans person och noterar i sin dagbok att han utväxlar brev med »baronessan Marika Stjernstedt-Cederström».⁸

I sitt första brev till Marika Stiernstedt betonar Nordström sin egen obetydlighet: »Jag måste om vi se saken lite kritiskt i grund och botten vara er oändligt likgiltig. En liten skribent i ett struntland!» (9.12.1908)⁹ Den påstådda ringheten

visade sig emellertid rätt snart vara illusorisk, åtminstone vad gällde litterära frågor. I sitt nästa brev avlevererade Nordström en ingående och ganska skarp kritik av romanen *Gena* som Stiernstedt skickat honom. Han saknade en »lifsåskådning» i romanen och reagerade på de erotiska inslagen: »Jag är mycket omodern. Jag är på sätt och vis reaktionär» (17.12.1908). De orden tycks inte Marika Stiernstedt ha fäst sig vid. Hon var fascinerad av Nordströms intensitet och bemötte honom i breven som en modern ung man – han var sju år yngre än hon – med vilken man kunde tala öppet om allt från det egna skrivandet till erotiken. Således skriver hon öppen hjärtigt: »Erotik intresserar mig, kanske när allt kommer omkring, mest av allt» (3.1.1909). Här talar författaren av *Det röda inslaget* och *Gena*. I ett senare brev konstaterar hon: »Jag har erfarenhet av några män; alltså fler än kvinnor i allmänhet» (12.1.1909).

Marika Stiernstedts frispråkighet kittlade säkerligen Nordströms nyfikenhet men förmodligen skrämde den honom lika mycket. Han var uppfostrad i en viktoriansk moral som skilde mellan »goda» och »dåliga» flickor. De senare förknippades också med de lägre samhällsklasserna.¹⁰ Att möta en emanciperad, socialt överlägsen kvinna måste ha varit mer än komplicerat för den unge Nordström. I breven svarar han därför inte med personliga synpunkter utan med långa teoretiserande utläggningar om förhållandet mellan könen. I ett brev den 2.2.1909 för Nordström ett sådant abstrakt resonemang:

Jag finner i kvinnan såväl som i mannen två parallellt löpande, låt mig för korthets skull säga drifter. /.../ Låt mig kalla dem, kort, tanken och kättjan! /.../ Men i alla fall, i stort sett kan man väl säga, att medan tanken tagit primatet hos mannen, har kättjan tagit primatet hos kvinnan.

I ett senare brev när paret inlett ett förhållande har tonen hårdnat: »Men ni äro er alla lika, ni kvinnor! Det hjälpes inte. Ni förstå inte och ha aldrig förstått hvad det är att älska. Ni älska med underlifvet, högre kommer ni inte.» (26.3.1909) Det motsatta gällde för mannen och därmed för Ludvig Nordström: »Du frågar mig vad kärlek är /.../ för mig är det bara en sak, att döda din kropp och därigenom kunna fånga och äga för några korta minuter din själ. Jag vill ha din själ». Hora eller madonna – vi känner igen bilderna från andra manliga författare i tiden.

Man kan tycka att Marika Stiernstedt skulle dragit öronen åt sig när Nordström avslöjade en syn på erotiken som inte alls överensstämde med hennes egen. Kanske såg hon bort från detta för att hon så ivrigt sökte en litterär begåvning och tyckte sig ha funnit den hos Nordström. Förhoppningen fanns om ett författaräktenskap på jämlik basis med en man som skulle förstå henne som författare. Realiteten blev en annan: det var Marika Stiernstedt som fick ägna sin tid åt att förstå Nordströms författarskap.

Breven avslöjar att paret redan från bekantskapens inledning hade helt olika förväntningar på relationen. Ytligt sett var båda moderna, frigjorda individer. Det var bara det att för Nordström kunde inte en kvinna inta en sådan roll. Den moderna kvinnan var även för honom ett hot. Detta är ju inte underligt eftersom

hon faktiskt utmanade mannen. Nordström och andra samtida män hade inte möjlighet att ta till sig och förstå förändringarna i förhållandet mellan könen eftersom de aldrig tycks ha reflekterat över frågan. För det privilegierade könet fanns ju heller inget behov av detta. Kvinnorna däremot såg samhällsförändringarna som möjligheter till större jämlikhet mellan könen. De manliga författarnas dikter och Nordströms brev visar hur männen inte kunde eller ville se detta men hur de samtidigt skapar bilder av en kvinnlighet som snarast kan ses som en projektion av deras egen rädsla inför förändringar som kunde påverka maktförhållandet mellan könen.

Marika Stiernstedts tidiga författarbana visar hur hon sökte kontakter för att på så sätt kunna etablera sig i det litterära fältet. Hon vände sig främst till de unga manliga författarna som ansågs lovande. Hon anammade rådande stilideal och försvarar sig i ett brev till Nordström som inte gillade stilen i *Genä*: »Ni anfäller mitt målmedvetna arbete – 'impressionismen'! Bakom vilket ligger år av möda» (21.1.1909). Även om det finns stilistiska förbindelselänkar mellan Stiernstedts tidiga 1900-talsromaner och de manliga sekelskiftesförfattarna är skillnaderna, som visats, betydande. Den moderna kvinnan under utveckling skildras både i romanerna, i tidningsdebatten och i breven till Nordström. Marika Stiernstedt hade som självförsörjande och ensam mor i mängt och mycket förverkligat ett självständigt liv som kvinna. På så vis var hon före sin tid och fick också betala för detta genom att få ett tvivelaktigt rykte. Hennes adliga börd gjorde dock att en viss respekt ändå omgav hennes person. Det var ju inte minst hennes sociala ställning som imponerade på Ludvig Nordström medan han däremot inte förstod Marika Stiernstedt som en i alla avseenden självständig kvinna.

Litteraturhistoria är således inte enbart de skönlitterära och definitivt inte enbart de manliga författarnas texter. Marika Stiernstedts författarskap och verksamhet kring sekelskiftet kastar ljus också över de samtida manliga författarnas verk. Bilderna av kvinnligheten i Sven Lidmans och Sigfrid Siwertz dikter och breven från Ludvig Nordström till Marika Stiernstedt visar samma könsblindhet. Kvinnan blir en hotande fantasm, en gestalt som säger mer om mannen än den samtida kvinnan. Själva modernitetsupplevelsen blir därmed könsbestämd, något som hittills föga beaktats. Mitt begränsade studium av det litterära sekelskiftet med utgångspunkt i Marika Stiernstedts väg in i det litterära fältet pekar därmed på möjligheten att se andra sidor i sekelskifteslitteraturen än den som presenterats i den etablerade litteraturhistorien.

Noter

¹ Gunnar Brandell och Jan Stenkvist, *Svensk litteratur 1870–1970*, del 1, *Från 1870 till första världskriget*, Sthlm 1974, s. 313.

² *Modernismens kjønn*, red. Irene Iversen och Anne Birgitte Rønning, Oslo 1996, s. 10.

³ Se Per Stounbjerg, »Offentlige kvinder. Lulu, Kristina og den moderne myte om skuespillerinden» i *Modernismens kjønn*, s. 32.

⁴ Johan Lundberg, »Sigfrid Siwertz och diktens kristallisering», *Artes* 2/1996, s.110.

⁵ Brev till Henning von Melsted från Marika Stiernstedt 12.II.1904 i Marika Stiernstedts samling: Brev till svenskar A–N, Uppsala universitetsbibliotek.

⁶ Se Ulf Wittrock, *Marika Stiernstedt*, Sthlm 1959, s. 105.

⁷ Brev från Marika Stiernstedt till Ludvig Nordström i Marika Stiernstedts samling, Uppsala universitetsbibliotek. Släkten Stiernstedt återgick i mitten av 1920-talet till den ursprungliga stavningen av efternamnet med i. Fram till dess stavade Marika Stiernstedt sitt efternamn med j.

⁸ Dagboksanteckning 10.12.1908 citerad efter samlingen *Ludvig Nordströms dagböcker* i urval av Tor Bonnier, Sthlm 1955.

⁹ Brev från Ludvig Nordström till Marika Stiernstedt i Marika Stiernstedts samling, Uppsala universitetsbibliotek.

¹⁰ Se Wittrock (1959), s. 101.

Carin Franzén

Ur det negativa

Om ett motdrag i Katarina Frostensons poesi

Och då du har sett ner i en avgrund länge, ser avgrunden också in i dig.¹

Verket är inte längre oskyldigt, det vet varifrån det kommer.²

Vad har jag i handen
krita och kol
och blyertsen, dräpekonsten³

Om man vill sammanfatta begreppet modernism med en mening kan det sägas beteckna ett skede inom litteraturens historia, som karakteriseras av ett självreflekterande drag. Den modernistiske författaren äger inte längre den antike och klassiske diktarens tro på att han och hans skapande utgör ett instrument för gudomliga eller universella idéer. Att skriva innebär istället ett »orfiskt sökande» efter litteraturens ursprung och gränser, vilka han drömmer om att förändra, ja ibland även förstöra.⁴

En föregångare till den lyriska modernismen var utan tvekan Stéphane Mallarmé, som menade sig ha kommit fram till Intet genom att »urgröpa versen». Mot upptäckten att människan blott är en av »materiens förgängliga former», vilket han uppfattade som en bitter sanning – en intighet – ville han likväl fortsätta att dikta sina »strålände lögner», som om Gud och själen fortfor att existera för honom.⁵ Vi vet att resultatet blev en poesi som »överlämnat initiativet till orden» – att han blev en språkets och den uppbrutna formens poet.⁶

I en berömd essä från 50-talet liknar Roland Barthes Mallarmé vid en Orfeus som inte kan rädda det han älskar med mindre än att avstå från det, men trots det vänder sig om en aning. Han förknippar mer generellt dennes poetiska kris med upplösningen av den borgerliga ideologins hegemoni mot slutet av 1800-talet då Marx och Freud ytterligare skulle bidra till att detronisera ett subjekt, som med svårighet accepterat att det härstammar från aporna.⁷

Den modernistiskt självreflekterande och språkinriktade litteratursyn, som inleds vid denna tid, skulle enligt Barthes emellertid ha nått fram till ett slags

återvändsgränd under senare hälften av 1900-talet. Hos författare som Albert Camus och Maurice Blanchot ser han en kompromisslös strävan att följa »det borgerliga medvetandets splittring» i spåren, vilket resulterat i en neutral prosa, en »vit skrift», karakteriserad av en vilja att frångå inte bara en tidigare traditions litterära former, utan den litterära formen överhuvudtaget. De föreslår, säger Barthes, det slutgiltiga förverkligandet av »den orfiska drömmen: en författare utan Litteratur»,⁸ vilket av allt att döma – och lyckligtvis får man väl säga – förblivit en dröm.

Den som fört tanken på vad Barthes här kallar »skriftens nollpunkt» längst är utan tvekan Maurice Blanchot, som kan sägas ha fullföljt Mallarmés litterära erfarenhet.⁹ Blanchot är förmodligen även den moderne författare och kritiker, som gett den orfiska myten dess mest radikala tolkning. Att skriva, tycks Blanchot säga, är att acceptera neutraliteten, som för honom inte bara innebär ett språk befriat från litterära later, utan mer omvälvande, en utplåning av den skrivandes identitet och band till omvärlden.¹⁰ Det är en erfarenhet som han på ett djupare plan förknippar med förlust, tomhet och död, med »den *andra* natten», vilken han låter Orfeus blick på Eurydike beteckna.¹¹

Den skapande verksamhetens relation till dessa negativa kategorier finner hos en annan modernist, Gunnar Ekelöf, en mer försonande lösning. Det poetiska arbetet beskrivs av honom som en uppfyllelse av ett tomrum, en »emanation» av en saknad.¹² Meningslösheten blir meningsalstrande, eller med en formulering ur en efterlämnad dikt: »Intet är Allt, du vågar / tillägga meningslösheten mening / och av ord göra ord».¹³

Inom modernismen anspelar det orfiska nedstigandet till Hades inte bara på en dödsmedvetenhet eller en troskris. Fascinationen inför Intet, neutraliteten och tomheten vittnar även om en erfarenhet av den imaginära aktens grundläggande villkor. Mot den kanske banala uppfattningen att konsten och litteraturen framkallar världen och gör den tydligare säger den orfiske sökaren att bilden och ordet framträder först när världen avlägsnats. Ur ett fenomenologiskt perspektiv kan såväl Mallarmés och Blanchots som Ekelöfs litterära erfarenheter förstås som olika utforskande av *negativitetens* betydelse för den skapande verksamheten. Ytterst härrör termen givetvis från Hegel, men det är Sartres definition av det imaginära – när han säger att det är en medvetandeakt som *förintigar* den verkliga världen – som bäst belyser den problematik det rör sig om här.¹⁴ Julia Kristevas psykoanalytiska tolkning av negativiteten, som ett grundläggande moment i barnets språktillägnelse, kan vidare fördjupa förståelsen av varför det orfiska sökandet efter poesins ursprung och gränser så ofta bärs av melankolins temata.¹⁵

Utifrån dessa poetiska och teoretiska antaganden har jag velat följa det orfiska draget en bit till, in i ett samtida författarskap med tydliga band till den modernistiska traditionen, men som samtidigt pekar i en annan, kanske postmodernistisk riktning.

*

Med sin associativa fragmentteknik, metapoetiska tematik och teoretiska medvetenhet etablerar Katarina Frostenson självklara band till modernismens orfiska sökande efter poesins ursprung och gränser. Samtidigt kan man, särskilt i de två senaste diktsamlingarna, *Joner* och *Tankarna*, urskilja ett motdrag till den traditionens syn på negativitetens fundamentala roll i det poetiska skapandet. Istället för ett vittnesbörd om Intet, neutraliteten eller tomheten hör man i dikten »Negativ, Tindra» en klar Eurydike tala till en förstämd Orfeus:

Jag lyser som en stjärna
Jag är klar
Se dig inte om. Du är vänd. Redan
varför är du så grå
i synen
i spikregnet
sårkant¹⁶

Situationen som beskrivs är ett »Redan» – ett, om man så vill, postmodernistiskt tillstånd – och någon talar i ett slags stilla triumf där Orfeus hymn tidigare skulle besjungit en förlorad och saknad Eurydike. Denna vändning av mytens förlopp kan ytterligare belysas av en rad ur en annan diktsvit: »jag är den andra / jag kan se dig / jag kan inget ändra / hindra».¹⁷ Om man uppfattar Orfeus ödesdigra huvudvridning som ett emblem för den modernistiska diktning som invigdes med Mallarmé, tycks myten nu få en annan och fortsatt tolkning: huvudvridningen, blicken och förlusten kan inte hindras, men dikten tycks inte längre ha sin upprinnelse i Orfeus klagan utan i Eurydikes svar. Det är en förändring som även kan förklara den osentimentala tonen i den frostensonska poesin.

I Frostensons dikter finns ingen längtan tillbaka. Där uttrycks ingen nostalgisk saknad efter en oåterkallelig tid.¹⁸ När poeten följer spåren efter någon eller något som försvunnit – och till platser kan man alltid återvända – kan hon däremot säga: »Tid vad spelar den för roll. Allt är ständigt lika utsträckt. Utsträckt som känslan».¹⁹ Även de gånger sorgen är ett motiv i dikterna är det den bortåtriktade rörelsen som dominerar över den tillbakablickande, eller inåtvända: »Sorg, vi är i huset ditt till slut [...] Vi har kommit fram till sorgens rot [...] Möta och se in i, och förbi / Gå förbi med blicken, / vi är över».²⁰ Det är vidare betecknande att hon vill beskriva den negativitet, som hon säger sig utforska och framkalla i sina senare dikter, inte i termer av frånvaro eller tomhet, utan som en »bakgrundsbild [...] som döljer sig bakom det synliga, en ännu osynlig bild».²¹

Det är således inte något nedstigande till Hades man först kommer att tänka på när man läser Katarina Frostenson, och orfeusmyten finns inte heller direkt angiven i hennes poesi. Likväl kan den betraktas som en formel för ett framträdande drag i flera av hennes dikter, vilket iakttagits av flera läsare. Ebba Witt-Brattström har till exempel i dikten »Jag lyser som en stjärna» velat se en feministisk revision av myten, en »på egen hand återuppstånden Eurydike» som »avvisar

Orfeus mördande blick».22 Närmare särarten i Frostensons poesi kommer Hans Ruin när han vill beskriva dess huvudtema som »den i grunden paradoxala viljan att bli sedd av en blick vars förintande kraft man samtidigt alltid måste värja sig mot».23

Enligt Ruin skulle man kunna säga att Frostenson i sina dikter strävar efter »renhet och klarhet, som alltid måste vinnas genom offer [...] att genom ett slags tömning, och i sista hand utplåning av jaget lämna plats för tingens och världens rena anleten.» Han beskriver denna strävan som en klassisk ambition.24 Den kunde lika gärna kallas för orfisk. Om så är fallet framför Ruin här den ena, negativa sidan, av en dynamik som gör att Frostenson på en grundläggande punkt skiljer sig från de moderna orfikerna. Jaget utplånas inte i namn av en renhet, eller en neutralitet, utan för att en pånyttfödelse ska bli möjlig: »Jag / måste försvinna. Helt gå under. Först då blir / platsen jag synlig», som det står i en central dikt i *Joner*, vilken vi får tillfälle att återkomma till.

Den imaginära bildens makt att framkalla en närvaro och insikten om att detta samtidigt förutsätter en frånvaro utgör ett motsatsförhållande som den orfiska traditionens emfas av negativiteten tenderar att släta över. I Katarina Frostensons poesi kan man urskilja en vilja att återupprätta båda aspekterna av den skapande verksamheten. I den senaste diktsamlingen *Tankarna* öppnar hon med följande ord: »Föreställ dig, gör denna våldsakt / eller kärlekshandling, hur det nu är». Raderna kan läsas som ett motto för en diktarhållning som accepterar negativiteten, men som samtidigt betonar den framkallande akten.

I samband med att Julia Kristevas självbiografiska nyckelroman *Samurajerna* kom ut i Frankrike talade hon om en annan väg för den författare som valt att följa »det borgerliga medvetandets splittring» i spåren – vilket i hennes psykoanalytiska perspektiv gäller medvetandets splittring överhuvudtaget – än ett orfiskt nedstigande till Hades. Man kan tänka sig, föreslår hon, att om Eurydike återvänder från dödsriket uttrycker hon sig inte i en ren poesi utan utbreder sina upplevelser av sorg och glädje i ett mer flödande berättande. Hon antyder således att den »vita skrift», som hon med Roland Barthes förknippar med traditionen från Mallarmé, spelat ut sin roll och bekänner sig till en annan väg »närmare den post-moderna lättillgängligheten», vilket hennes eget skönlitterära författarskap exemplifierar.25

Lättillgänglighet är nu inte ett epitet man brukar tillskriva Katarina Frostensons poesi, som ju tvärtom ofta omnämns som svår. Hon kan heller knappast liknas vid en Eurydike, som med alla medel vill föra upp det fördolda i ljuset. Frostenson talar tvärtom om en »obsцен» tendens i vårt samhälle att belysa allt, och värjer sig mot vad hon ser som »Ett språk utan skugga. Ett språk som inte låter något annat höras [...] ett språk som oavbrutet tolkar, omtalar, vänder in och ut, som tror att allt kan tala och vill få allt att säga sitt.»26 I stället för att likt Kristeva till varje pris söka benämna det onämnbare vill Frostenson skydda våra gråzoner: »håll dina vaga världar vid liv i en / alldeles för tydlig tid».27

Kristeva kan till viss del ändå belysa Frostensons förhållande till den orfiska traditionen, när hon låter förstå att det finns ett annat mindre asketiskt förhållande till negativiteten än den vita skriftens tömning av språket. Frostenson skriver förvisso en renodlad poesi, men det vore missvisande att kalla den ren i Mallarmés bemärkelse. Hon brukar till skillnad från denne gärna klichén och alluderar ofta på en massmedial verklighet. Istället för att genom poetisk förtuning söka vittna om förlust och frånvaro dubblar hon språket med en skugga, och liksom skuggan förändrar det synliga, förändrar hon gränserna för det givna.

Det har ofta påpekats hur Frostenson förvränger och bryter sönder ett språkligt och litterärt arv i sin poesi. Rim, ramsor och visor samt Bibeln och psalmboken, vid sidan av helt litterära och mytologiska intertexter, bildar ett slags igenkännande sorl, vilket samtidigt ter sig märkligt främmande. Om man vill kan man se denna teknik som ett framkallande av det kusliga (*das Unheimliche*), vilket Freud menade bero på att något, som en gång varit välbekant för det psykiska livet, av en eller annan orsak blivit bortträngt och sedan återvänt som främmande.²⁸ Genom att förvränga slitna eller konventionella formuleringar återför kanske Frostenson i sin poesi vad vi i vårt vardagliga liv och språk tränger bort. Bortsett från det psykologiska fenomenet innebär denna teknik en betydelsealstrande strategi, som kan få oss att se och lyssna på nytt, och den ingår i ett poetiskt projekt, som Frostenson sammanfattat i dikten »Kanal» i *Tankarna*: »Vackra tanke: att en värld kan växa i skuggan av den andra, / en skuggkant glipar, under den är väldeliga Nya Dagar →

Även om Frostensons poesi ligger rätt långt från det slags postmodernt lättillgängliga skrivande som Kristeva förespråkar vittnar den om en erfarenhet som lämnat den orfiska kontemplerationen över förlusten bakom sig. Hans Ruin talar till exempel om Frostensons poesi som extatisk i meningen »ett tal som bejakar förlusten av sin givna plats», och Aris Fioretos har påpekat att hennes poesi strävar efter en lätthet och frihet, som kan erinra om Nietzsche.²⁹

Frostensons poesi är känsloladdad utan att vara vare sig sentimental eller inåtskådande. Den är snarare saklig eller objektiv, och kan till exempel i »Tingen bligar» i *Joner* närmast uppsluppet besjunga de »hopplösa och oönskade saker» som människan lämnar efter sig i världen: »O alla dåliga material / O allt som går sönder / O Sanna Usla kvalité». Som redan nämnts vore det emellertid missvisande att tala om den som jaglös. I denna dikt känner diktjaget inte bara igen tingen utan även sig självt i dem:

tingen bligar
tingen ser ut så där, lika oavvänt, och jag – bara pekar
Så ser jag ut. Så exakt ser jag ut inne
som ni – ser ut
När jag ser er [...]

Subjektivitetens rum vänds utåt i tingens anonymitet, vilket skulle kunna tolkas som ett erkännande av det neutrala i Blanchots mening, vore det inte för att dikten

även uttryckte ett slags ömhet, och en vilja att upprätthålla banden till omvärlden: »jag kysser dessa ting / Trots allt. Sorgsna emblem / vår hopplösa aldrig utkomna kärlek». När ingenting finns kvar, finns tingen kvar, och vittnar om oss. När inga ord räcker för att tala om en upplevelse, finns gesten där, och den kan uttryckas poetiskt: »jag är utan svar / jag kan bara Vara – Tyst / Jag kan bara peka på kärlet». Diktens sista rader är en utgångspunkt.

Genom att läsa Frostensons poesi i ljuset av den moderna orfiska traditionen kan den väg som leder ut ur det negativa utan att bli neutral och jaglös, eller för den delen salvelsefull och episk, bestämmas närmare. Det första man kan säga är att det inte rör sig om en enkel omvändning av myten – en Eurydike som undgår den dödande blicken och återvänder till livet för att med brösttoner och bibehållen syntax vittna om sin erfarenhet i Hades – utan om en annan och mer sammansatt omdiktning, som till en början följer den vita skriftens författare nära i spåren. Så låt oss först rekapitulera Blanchots allegorisering av Orfeusmyten som en bild för den modernistiske poetens belägenhet.

När Orfeus nedstiger till Eurydike är hon enligt Blanchot »det yttersta som konstens kan uppnå. Dold under ett namn och täckt av en slöja är hon den djupt dunkla punkt mot vilken konsten, begäret, döden och natten tycks sträva». ³⁰ Att nå fram till denna »djupt dunkla punkt» i skapandet innebär samtidigt att förlora den. Genom att Orfeus vänder sig om och ser på Eurydike »i begärets otålighet och oförstånd» går hon oåterkalleligt förlorad och finns endast kvar i Orfeus sång. För Blanchot innebär denna förlust ett inträde i den »andra natten», det vill säga accepterandet av jagets och världens utplåning i verket, som han på andra ställen benämner som det neutrala.

Den orfiske poeten kan visserligen förhålla sig till förlusten på olika sätt, han kan till exempel välja att låta den subjektiva stämman utträda ur poesin – »Mästaren har gått för att ösa tårar ur Styx», som Mallarmé uttryckte det i en känd sonett – eller också vända den till en representation av det kvinnliga, vilket Ekelöf ofta gjorde, ³¹ men den är och förblir kärnan i en erfarenhet av det litterära skapandet om vilken endast tystnaden egentligen kan vittna.

I Frostensons poetiska värld vänder sig ofta någon om, men istället för att se Eurydike försvinna tillbaka till skuggornas värld, bemöter någon Orfeus blick och talar (»varför är du så grå / i synen»). Förändringen innebär emellertid inte någon entydig revision av myten, som till exempel i Hilda Doolittles »Eurydice». ³²

Frostensons dikter kännetecknas av ett konstant växelspel mellan seende och sedd, objekt och subjekt, manligt och kvinnligt, aktivitet och passivitet. Duet och jaget byter ständigt plats utan att något verkligt möte sker. Som vi strax ska se innebär perspektivväxlingen ett motdrag för att hålla meningens möjligheter vid liv mot den orfiska traditionens strävan efter att fastställa en yttersta gräns för poesin.

Perspektivens obestämlighet har vidare en direkt motsvarighet i Frostensons poetiska teknik. Det medvetna arbetet med språkets materialitet – ordens och

bokstävernans klanger och grafiska placering – gör den mångtydighet, som vi med nödvändighet försöker reducera bort i vårt vanliga tal, tydlig igen.

När obestämbarheten i Mallarmés dikter kommer sig av en vilja att upphäva referensen för att orden endast ska reflekteras i varandra, innebär det frostensonska språkspelet något mer och annat.³³ Den modernistiska tekniken används här för att låta det osagda komma till tals utan att bestämma dess identitet, och på så vis förekomma ett språk som »lyser av sin frånvaro av det andra, det vaga, det tvetydiga, det mörka».³⁴

Om Frostensons språkspel är ett motdrag till fascinationen inför negativiteten i det orfiska sökandet efter poesins ursprung och gränser, är platsens betydelse i dikterna en annan. Överhuvudtaget tycks platsen, och inte frånvaron, utgöra den frostensonska skriftens nollpunkt. Det är förmodligen också ett av skälen till varför Frostensons poesi, sin modernistiska teknik till trots, inte är »ren». Referenserna till såväl yttre som inre platser gör dem för den skull inte till entydiga utsagor om en given verklighet utan innebär snarare en avmystifiering av poesins uppgift.

Den blanchotska bilden av att det yttersta som poesin söker uppnå skulle finnas dold »under ett namn och täckt av en slöja» får, till exempel, en naken för att inte säga brutal motbild i *Joners* döda och sönderstyckade kvinnokropp. Motivet har tolkas realistiskt av Witt-Brattström, som ett uttryck för ett verkligt styckmord.³⁵ Men det har även förknippats med *sparagmós*, menadernas sönderslitande av Orfeus kropp när han återvänder från sin Hadesvandring. Staffan Bergsten vill se sparagmósmotivet som en »formel för en stor del av Katarina Frostensons senare poesi», och han uppfattar de sönderdelade kvinnokropparna som en tematisk motsvarighet till den uppbrutna formen i hennes dikter vare sig, som han säger, denna är »intuitivt given» eller »aggressivt uttänkt». Han vill vidare söka motivets yttersta orsak i »Katarina Frostensons privata erfarenhetsvärld. Man anar ett oläkt sår som hon ständigt återvänder till.»³⁶

Sparagmósmotivet kan även förstås som ett uttryck för en specifik litterär erfarenhet. Redan Horatius alluderade ju på Orfeusmyten när han i sina satirer talade om hur man kunde återfinna den styckade poetens lemmar i dikten (*disiecti membra poetae*).³⁷ Motivet återfinns, som Anders Olsson har visat, även hos Ekelöf där det är ett uttryck för en förlorad enhetskänsla: »[...] O mina kringkastade lemmar! / Hur längtar ni inte till era fästen / till helheten, till en annan helhet!».³⁸ För Ekelöf är sparagmósmotivet en del i en *via negativa*, som *leder fram* till en försoning med intet, vilken han ofta låter just jungfrun symbolisera. Även hos Blanchot är den sönderslitne Orfeus en bild för poetens förlust av identitet, men han talar inte bara om en »skingrad Orfeus» (*Orphée dispersé*), utan betraktar överhuvudtaget den litterära erfarenheten som »skingringens själva prövning, ett närmande av det som undflyr enheten».³⁹

Hos Frostenson kan sparagmósmotivet vara direkt våldsamt, som i *Joner*. Men det kan även beteckna ett befriat tillstånd – vilket tycks vara utforskat hos såväl

Ekelöf som Blanchot – där försoningen med intet *redan* har skett, som i följande rader ur en tidigare samling:

Led
ihjäl
mig
 ur led
ta, sönder
 till en annan skingring –⁴⁰

Ekelöfs längtan efter »en annan helhet» har här blivit en längtan efter »en annan skingring». Förlusten av identitet (vare sig den är språkets eller subjektets) innebär likväl inte ett ensidigt bejakande av skingringen som sådan, vilket Blanchots poetik inbjuder till, utan uttrycker en önskan om att ett nytt och *obestämt* mönster ska ta form. Låt oss se närmare på några strofer ur den långa dikten »Moira» i *Joners* sista svit för att närmare belysa Frostensons vändning ur det negativa.

Moira är det grekiska ordet för lott, andel, öde, men också namnet på de tre ödesgudinnorna (moirerna), som likt de nordligare nornorna bestämmer varje människas levnadsöde och utstakar gränsen för hennes liv. Om man tar fasta på dessa betydelser kan man läsa dikten som en gensaga till den begränsning som Orfeus blick på Eurydike innebär för kvinnan men kanske i än högre grad för poesin.⁴¹ I första strofen läser vi:

Varför vände du dig om
jag var ensam.
Det saknas ett steg
trösklar är drömsteg
allting gled, över drag –

Vi vet inte vem det är som ställer frågan »Varför vände du dig om». Inte heller om den andra raden är en fortsättning på första radens fråga, eller ett svar. Dikten utmanar varje tolkning, som försöker bestämma sig för en läsart. Vi vet detta, men binder ändå i ett första led vår läsning vid dialogens form, och tolkar den första raden som Eurydikes fråga och den andra som Orfeus svar. Det var ju i saknad och sorg han vände sig om. Längre fram i dikten säger någon – som vi kallar för Eurydike – »jag vill göra dig ensam», som om förklaringen till den orfiska blicken led av en bristande insikt om allas vår ensamhet och begärets omätlighet.

Obestämligheten finns inte enbart på utsägelens nivå (vem talar?). Det saknas även ett steg. Handlingen är inte fullbordad. Dikten uppvisar därmed en finurlig strategi för att frånga moira, den slutgiltiga bestämningen eller den förintande blicken. Gränserna för det möjliga, som upprättats av moira, blir trösklar att överskrida med »drömsteg», till andra världar och rum där allt blir glidande och nya drag börjar framträda till skillnad från det förutbestämdas scenario. Om den första strofen således för oss in i det obestämda, stakas dess plats ut i den andra:

jag vill sätta ett märke
»rummets drag»
det var här
du vände dig om
Vilken stillhet, i ögat
röjs ingenting
inget ärr Dag ut, dag in

Om vi fortfarande låter det vara Eurydike som talar till Orfeus säger hon: »jag vill sätta ett märke», vilket hon gör genom att med sina ord instifta platsen för den ödesdigra händelsen: »det var här / du vände dig om». Hon överskrider följaktligen sitt öde att försvinna tillbaka till skuggornas värld. Genom att besvara den förintande blicken ser hon: »Vilken stillhet, i ögat / röjs ingenting / inget ärr». I »Moiras» näst sista strof står det: »Döden som jag i dig ser. I ögonen».

Överträdelsen innebär en ny början. Frånvaron av det sammanlänkande »och» som finns i den välbekanta frasen »dag ut och dag in» tycks hindra resignationen inför det ödesbestämda. Liket en besvärjelse lämnar den gamla dagen plats för en ny dag: »Dag ut, dag in».

Om man håller kvar associationen vid den leda, som den ursprungliga klichén uttrycker, går de tre sista raderna även att läsa som en beskrivning av en förödande likgiltighet. Ögat borde bära ett märke av det sedda, men det är falskt oberört (»i ögat / röjs ingenting») eller tomt (»inget ärr»).

Tvetydigheten – en ny början eller resignation inför ödet? – fortsätter i den tredje strofen. Den kan å ena sidan läsas som en gestaltning av en återuppståndens Eurydike. Mot den tystnad myten tillskrivit henne hör hon sig själv tala. Istället för den oåterkalleliga separationen sker här även ett slags förening.

jag hör mig själv tala
vi talar, går, utför, gör
och ögat beser [...]

Men strofen kan å den andra sidan uppfattas som en beskrivning av ett meningslöst och mekaniskt handlande. I en tidigare dikt i *Joner*, »Traum», finns en besläktad formulering av en skrämmande automatik. Här liknas människan vid en docka på en scen: »Vi är visade / i den stora traditionen av dockan. Ses och se ut [...] vi kan se, stå, utföra». Det är möjligt att tolka ögat som »beser» som just ödet (moira), eller en obeveklig gud, vilken betraktar människornas sprattlande. I en mer positiv tolkning är det opersonliga ögat – vilket är ett återkommande motiv i Frostensons dikter – ett tredje perspektiv som omfattar såväl Orfeus blick (förintelsen) som Eurydikens (återuppståndelsen).

Om Eurydike återuppstår är det i alla händelser en saklig blick hon fäster på världen. Som vore det för att visa på det omöjliga i den orfiska traditionens längtan efter helhet, talar hon i fjärde strofen till en för alltid bortvänd Orfeus, som kanske inte ens hör vad hon säger:

[...] Du vänder dig inte om
mer, när jag säger
när jag säger Du hör kanske inte

Och i den femte strofen läser vi att hon själv är lika frånvänd, lika inåtvänd:

jag talar som du
likt en huva, ett talande skal, sänkt ned
i en röst som alltmer liknar du och igenkänns av ingen

Eurydike som hört sig tala hör nu att hon talar som Orfeus. Det är ett beskuret tal långt från den orfiska sången. Den orfiska reträtt som brukar förknippas med den modernistiska traditionen,⁴² fullföljs för övrigt i »Moiras» sista strof: »Han sjunger upp för slutningen» i ett vintrigt landskap där sången klingar bort, eller som det står i de sista raderna: »Marken fryser, vitnar / Snart hörs han knappt».

Orden »ett talande skal» kan uppfattas som en beskrivning av den deprimerade människans tal. Monotont och repetitivt eller knappt hörbart talar hon utan att beröra, och kan följaktligen inte heller upprätta fungerande band till andra människor. Bristen på kommunikation kan dock övervinnas, och övervinns här, genom språkets egen mångtydighet.⁴³ Den sjätte strofens första rad »Du är utgången» betecknar både den *frånvaro*, som den andra människan lämnat, och den *möjlighet* hon samtidigt innebär för jaget genom att vara »utgången», öppningen ut:

Du är utgången
runt om, överallt, du är rummet
Du vände dig om

Eurydike får inte bara en röst genom att överskrida moira. Hon återuppstår genom att identifiera sig med den som förintar henne. Det rör sig inte om någon ny, exempelvis positiv kvinnlig identitet, utan om ett osäkert skede, som sätter all identitet på spel. I strof sju läser vi sålunda:

hade jag blivit en annan om rummet – ej varit
Och i vägen. Har du vänt. Är du inte denne

I följande strof finner vi vidare en omvändning av den femte strofens första rad, »jag talar som du»:

som klarast stod där
Vart har du tagit vägen, bland dragen
dina egna, du talar som jag
så nära intill liknar du inget

Orfeus hymn över förlusten av Eurydike har i Frostensons dikt blivit ett märkligt växelspel där jagets och duets positioner, identifikationen och utplåningen av identiteten inte går att skilja åt. Efter sammanblandningen och den förblindande

närheten – »så nära intill liknar du inget» – smälter jaget kroppsligen samman med duet. Identifikationen är på samma gång livsfarlig och livsnödvändig. I strof 11 blir duet en förutsättning för jaget:

jag drar med tungan över dina tänder, finns du
du är Om
du är Form. Du är –

Exemplen ur »Moiras» belyser ett framträdande drag i Frostensons poesi. Man skulle kunna sammanfatta det som att Eurydike inte längre representerar konstens yttersta mål. Den finalism Blanchot formulerar när han talar om Eurydike som »det yttersta som konsten kan uppnå» har upphävts till förmån för ett oavgjort späningsförhållande mellan att se och bli sedd, mellan födelse och förintelse. Vändningen från den rena poesins förintande av sitt objekt till återförandet av en motröst i dikten innebär således inte att Eurydike skulle ta till orda där Orfeus förr sjöng. Här förenas istället de bådas röster intill förväxling och förblandning för att i nästa stund skiljas åt – det som var jag blir du och du blir jag. Det är inte så att Orfeus väljer den rena poesin och Eurydike när hon återuppstår talar salvelsefullt om sin erfarenhet, som Kristeva tycks vilja göra gällande när hon beskriver en annan väg för den skrivande än det orfiska. Frostenson formulerar i sin poesi vad Kristeva i sin önskan att översätta känslan tycks ha glömt. Eurydikes återuppståndelse kan inte skiljas från hennes förintelse, eller som det står i de ofta citerade raderna ur en strof längre fram i »Moiras»: »Jag måste försvinna. Helt gå under. Först då blir platsen jag synlig».

Om man med Hans Ruin tolkar orden som en »utplåning av jaget», vilket lämnar »plats för tingens och världens rena anleten», gör man dem till direkta efterföljare av den orfiska traditionen inom modernismen. Med Blanchots ord:

Genom Orfeus blir vi påmindas om att tala poetiskt och att försvinna i grunden tillhör samma rörelse, att den som sjunger måste sätta hela sig själv på spel, och slutligen gå under [...]44

Men i denna reningsakt finns ett jag kvar hos Frostenson. Det är ett distinkt men ändå polyfoniskt diktjag, som låter andra röster tränga in i det och upplösa det för att på nytt låta det ta form, som en röst i riktning mot ett du.

Om verket, som Blanchot skriver, inte längre är oskyldigt för att det vet varifrån det kommer, det vill säga ur förlust och tomhet, visar oss Frostenson att när negativiteten i den skapande akten genomlevts, och överskridandet av den personliga identitetens gränser gjorts, så finns världen, språket och jaget dock kvar. Man kan med andra ord säga att poesin lämnat sitt sökande efter den »andra natten», och istället återvänt till världen. I *Tankarnas* första dikt läser vi: »världen låg som sådan inför mig». Det är en förändring, som kan uppfattas som en befrielse ur ett metafysiskt grubbel, vilket inte leder någon annan stans än till intet.

I *Soleil noir* skriver Julia Kristeva att om det inte finns något skrivande som inte är förälskat så finns det inte heller någon imaginär verksamhet, som inte i grunden är melankolisk.⁴⁵ Hon vill härleda båda dessa tillstånd – förälskelsen och melankolin – till barnets separation från modern och förmågan att ersätta den sorg som detta innebär med ord. Det är när barnet med förtvivlan upptäcker att det är oåterkalleligt skilt från sin mor, som det beslutar sig för »att försöka återfinna henne, liksom de andra kärleksobjekten, först i fantasin sedan i orden». Genom att negera förlusten »nej, jag har inte förlorat, med de konstgjorda tecknen framkallar jag inför mig, ger jag betydelse och existens åt det som en gång skilts från mig» blir *infans* en talande varelse. Kristeva beskriver här vad hon menar vara en allmänmänsklig erfarenhet, som sällan eller aldrig når någon optimal lösning. Konstens och litteraturens många representationer av melankolin, samt det kliniska fenomenet med samma namn är evidens nog, menar hon. Även om Kristeva ser det konstnärliga skapandet som en provisorisk seger över sorgen, och påpekar att en »skrivna melankoli» egentligen inte är jämförbar med det patologiska begreppet, inskräper hon att de symboliska – filosofiska såväl som konstnärliga – verksamheternas upprinnelse finns att söka i sorgen över ett förlorat modersobjekt.⁴⁶

Flera av Katarina Frostensons senare dikter tycks gå direkt till denna källa. Den ofta förekommande bilden av en bortvändelse i dikterna för inte bara tankarna till Orfeus huvudvridning utan även till en moderstematik där övergivandet och sorgen utgör grundelementen. I *Joner* kan vi i »Mors spår» läsa: »hon vände sig bort från mig ett tag för alltid», och längre fram i »Mors ansikte»; »Varför vände du dig bort från mig och grät». I *Tankarna* erinrar moderstematiken ibland om Ekelöfs sena dikter: »Modern drar sin blick, i sorgens och omsorgens trånga hushåll [...] hon gav mig sin ensamhet som mat», heter det till exempel i »Trast, mata».

Den ofullbordade sorgen över ett förlorat modersobjekt, som enligt Kristeva är den talande varelsens öde, och negativitetens psykologiska förklaring, får emellertid knappast ett melankoliskt uttryck i Frostensons poesi. Den osentimentala tonen, liksom dragningen till det sakliga i hennes dikter vittnar om att det melankoliska kvarhållandet av det förlorade objektet, eller själva sorgen, inte är styrande för detta skrivande. När dikterna berör fenomen som separation och ensamhet är det betecknande nog också ordet sorg som används. I »Moiras» läser vi till exempel: »och uträtta sorgen / låt ordet gå in – fullmognad». I den första sviten i samlingen beskrivs följande »Scen»:

Den första akten börjar med språk i mörker. Sedan, måste
de börja tala. De måste alltid börja tala, det är villkoret
Villkoret – är sorg

Man skulle kunna säga att Frostenson i poetiska termer här formulerar vad Kristeva i sin psykoanalytiska teori konstaterat. Att språket med nödvändighet föds ur en känsla av sorg. I en oförmåga att acceptera förlusten håller melankolikern fast vid denna sorg, som den enda mening han har, även om den är meningslös. Med Freuds driftekonomiska sätt att beskriva saken innebär sorgearbetet däremot, att jaget kan investera sin libido i nya objekt, vilket gör banden till omvärlden möjliga igen.⁴⁷

Frostensons poesi är orfisk i den bemärkelsen att den uppsöker identitetens yttersta villkor, det moderliga ursprunget, bristen och tomheten, men den fascinerar inte av detta tillstånd. Den söker tvärtom komma bort från det.

Dikterna »Vår» och »Kling!» i *Tänkarna* kan läsas som en formulering av ett sådant aktivt sorgearbete där »Melancholia ler», och diktjaget säger »melankoli, jag kan inte ha dig / bakom min rygg».

Den befriade hållningen kan sägas vara ett särmerke i Frostensons poesi överhuvudtaget och den är helt tydlig i *Tänkarna* där barndomen, melankolins hemort par excellence, utgör ett genomgående tema. En central dikt heter »Hägerstenen» av den förort till Stockholm där Frostenson växte upp. Även om dikten rör vid det smärtsamma – »flickan var grå, modern sorgsen / Det var en sådan saknad att känna» – finns där en klart uttryckt vilja att föra minnet vidare, ut och bort:

för sakerna till hagarna ut
för talet ur strupen fram till dess mur
för ut gestalterna ur hallens nattlyktsken

Det rör sig emellertid inte om en den personliga bekännelsens katharsis utan om en förvandling av en subjektiv erfarenhet i och till ett språkligt skapande, som vittnar om insikten att allt inte kan sägas, eller översättas. Den poetiska tekniken framkallar en semantisk obestämbarhet, som skingrar de självbiografiska spåren. Språkets materialitet, samt det metonymiska och metaforiska spelet, förvandlar det personliga till en litterär erfarenhet, det vill säga till en annan plats att vara och tänka på. Ett tidigare exempel ur *Samtalet* från 1987 är belysande:

»JAG»
Allt inom mig reser sig
och ser bort I väg
namnen, talen
platserna: en häger på en sten,
födelseorten
jag står och fryser i mitt namn, dess renhet
i en lång monolog på en gångväg På höjden,
en tornväg, en stege med
ett enda steg

Här finns biografiska hänvisningar, som leken med namnet Katarina, som ju betyder den rena, och ordet frost i Frostenson (»jag står och fryser i mitt namn,

dess renhet») samt allusionen på Hägersten i raden innan, men de blir utgångspunkter för något annat än en gestaltning av ett privatliv. Det poetiska språkets och fantasins makt att inte bara negera och förintiga verkligheten utan även ge den en ny mening tar överhanden över den eventuella fakticitet ett egennamn och en födelseort skulle ha kunnat innebära i en mer konventionell bekännelselyrik. Dikten kan förvisso läsas som en chiffererad levnadsanteckning, men då måste man gå emot den distanserade och lekfulla beskrivningen av den personliga identiteten, som utmärker diktens stil. Jaget dekonstrueras bokstavligen och versalen A i »JAG» blir en steg med ett enda steg. I en tidigare dikt ur samma samling läser vi: »[...] jAg / är väl ett högt staket / där man hänger upp vita lakan».⁴⁸

Som Magnus Florin påpekat vore det fel att kalla den frostensonska dikten för centrallyrisk eller expressiv. Diktjaget talar inte utifrån en innerlighet utan är vänt »i riktning mot ett tilltal där ett du uppträder och ger förutsättningarna för ett jag».⁴⁹ Frostensons språkspel framkallar vidare en möjlighet för det andra – det som ännu inte fått sin bestämning – att *förbli* osagt, en skugga och en bakgrundsbild.

Spelet med jagets och duets identiteter, upphävandet av dikotomin mellan subjekt och objekt, samt den poetiska tekniken att framkalla obestämbarhet, är strategier för att bryta ned det alltför slutgiltiga och igenkännbara. De härrör ur en vital och inte sällan aggressiv rörelse i Frostensons poesi, som utgör ett motdrag till den orfiska traditionens fixering vid intet. Dikterna pekar i riktning mot mångfald och skingring istället för att uttrycka en nostalgisk längtan efter enhet och förening. De utgör inte heller slutna ordkonstellationer kring en tom kärna, utan öppnar sig mot världen. Distansen och inte förtroligheten utmärker tonen, vilken inte utesluter passion, men den kan inte härledas till ett ursprung. De har inte längre »Hades som ständig replipunkt», vilket Daniel Birnbaum och Anders Olsson påpekat om Gunnar Ekelöfs poesi i en studie i dennes melankoli.

Birnbaum och Olsson vill visa att Ekelöfs senare dikter likväl närmar sig en »position bortom melankolin». Den både enklare och kraftfullare stilen i Diwantrilogin, menar de, vittnar om ett övervinnande av en regressiv längtan tillbaka till ett ursprung före bristen och ensamheten, som den tidigare diktningen sökt utfylla. Om Ekelöf efter moderns död 1961, fyra år innan Diwandiktningen, kunde acceptera separationen som ett faktum, och med hans egna ord definitivt »lägga sin sak på intet»,⁵⁰ skulle man kunna säga att Frostenson tar vid där han slutade. Hon ser tillbaka på den ekelöfska erfarenheten av att vara moderlös, men kan samtidigt identifiera sig med den barnlösa position, vilket sannolikt förstärker insikten om att vi alla i grunden är absolut ensamma. Som svarade hon på hans tilltal i *Diwan över Fursten av Emgión*: »Är du Ensam, utan son / skall också jag vara ensam», skriver hon dikten »Jag är ingens mor» i *Tankarna*.

Den står att läsa likt högra tavlan i en diptyk där den vänstra, »Ett Drag», kan uppfattas som en förtätd beskrivning av ett barns upplevelse av en allomfattande modersgestalt, »mor, som skuggar jordens rand», dubblerad av sorgen över en död eller bortvänd mor: »var du kall / den tanken är ej av den här världen». Som ett

anagram på ordet mor står sedan första radens första ord »orm» i den andra dikten »Jag är ingens mor», (och kanske alluderar det på ormen i den ramsa där far rör men mor inte är rar):

orm, ringla du
under stjärnhimlen
jag är ingens mor

därför är jag kvar och ser
det är bara mitt öga
som välver sig
över allt
själv är jag ingen
men
i öken
jag är
den som kan omfatta allt

Diktjaget är »i öken», men till skillnad från den vandrare som Ekelöf låter försvinna i en vit öken i *En natt vid horisonten* är jaget »kvar» i denna dikt, och konstaterar sin identitetslöshet: »själv är jag ingen». Det görs utan sorg, och likt en Edith Södergran, som valt jorden istället för solsystemet, sägs det att »jag är / den som kan omfatta allt». Istället för att uppfatta orden som ett slags extatiskt självförverkligande kan man se dem som den poetiska aktens förmåga att bejaka negativiteten och skänka mening i en fortgående process – symboliserat av det allseende ögat – vilken avlägsnar sig alltmer från ett moderligt ursprung. Det suveräna tillståndet negeras för övrigt också om man läser de fyra sista raderna med en annan betoning: jaget är utan identitet i en öken som omfattar allt.

En effekt av den förändring som skett av den orfiska erfarenheten, om man håller sig till Ekelöf och Frostenson, är att den ofta mystiskt färgade idealisering som genomsyrar den förres tal till den andra (jungfrun och modern) hos den senare förbyttits till en renare begärsstruktur, som för den skull inte är personlig. Skillnaden blir tydlig om man jämför Ekelöfs dikt »Xoanon» (»Jag äger, i dig, en undergörande Ikon») i *Sagan om Fatumeh*, med Frostensons »Votivtavla» ur *Tankarna*. När Ekelöf låter madonnan och barnet utplånas framför våra ögon så att endast ett bit olivträd med »ögat av en kvist» blir kvar – »Du ser på mig. Hodigitria, Philousa» – och på så vis blir bekräftad trots allt, går Frostenson definitivt ett steg till och omvandlar ögat till ett kön:

Platsen mellan öronen är ett kön. Fingrad: en könsmark
med vågkammens form, den böljar. Ringlar däri, i
linjer av ohört, i form av en bark. En eka. Det är däri
allting låg synligt och naket att känna. Att smörja, att
låta sitt finger gå runt, tills droppen rullar. Med hetta
drar det sig samman, och stöter sin vätska. Ett rissel,
tyst glider den smord sin ringelväg vit, mot parningsorten,
där fjällen fällt det är en orm i örat

Här är inget beslöjat, och följaktligen behöver inget avslöjas. Votivtavlans öga av kvist är diktens utgångspunkt och material, och inte som hos Ekelöf, dess slutpunkt. Istället för det försonande mötet, när jungfrumodern ser diktjaget i Ekelöfs dikt, rör sig det erotiska spelet »mot parningsorten», som visade Frostenson vad för slags begär som döljer sig bakom beslöjandets och avslöjandets tema inom den orfiska traditionen. Dikten slutar emellertid inte i någon sexualaktens fullbordan utan förvandlas till en »en orm i örat». Det skapar en oavslutad rörelse, som förstärks av den typografiska placeringen av orden. Ormen i örat kan leda tankarna till den kristna skapelsemytens orm. Om man följer den associationen vidare uttrycker Frostensons votivtavla inte tröst och försoning, men inte desto mindre en stark och befriad sinnlighet, som lämnat den paradisiska drömmen om oskuld och förening bakom sig.

Ormens symbolvärld är närmast outtömlig, men det kan vara värt att erinra om att den bland annat representerar det omedvetna, att den till yttermera visso är en omedveten modersbild, och samtidigt en fallisk symbol. I ormen förenas manligt och kvinnligt. Den symboliserar fruktbarhet men även död.⁵¹ Ormen är också poetens ord: »och alla ljud gled ut ur mig, en orm igen →», som det står lite längre fram i »Solbryggan dansar». Som ett anagram på mor kan ordet även uppfattas som den slutgiltiga metamorfosen av ett förlorat modersobjekt.

I sin essä om Ekelöf nämner Birnbaum och Olsson Edith Södergrans avgörande betydelse för Ekelöfs väg ut ur melankolin. Som så många andra lyssnade han till hennes ord »Var lugn mitt barn, det finnes ingenting», vilka han också citerar i »En Mölna-elegi». Ekelöfs lösning, påpekar Birnbaum och Olsson, är emellertid inte »lika manisk och våldsamt triumferande som Södergrans».⁵²

Man kan med Julia Kristeva förklara denna skillnad som att Södergran i expressionismen fann ett kongenialt uttryck för den större psykiska investering det skulle krävas av en kvinna att acceptera förlusten av ett modersobjekt, eftersom identifikationen med modern för henne är mer direkt än för en man, och hotet från den identitetslöshet som all identitet vilar på följaktligen starkare.⁵³ Om så är fallet ligger det nära till hands att tänka sig att den kvinnliga poet som kan skriva: »nourrice, nourrice du är saklig, ingen rot, inget namn»,⁵⁴ mot alla odds faktiskt lyckats med den optimala, det vill säga vare sig melankoliska eller maniska formen av översättning, vilket innebär ett accepterande av separationen fullt ut. Den sista dikten i *Tankarna* kan läsas som en formulering av en erfarenhet som vet om sitt ursprung men inte haft behov att fastställa det som en yttersta sanning utan tvärtom i frihet sökt sig vidare i språket. Här är de första raderna:

Väg som jag älskar att teckna
grå ur orm
med en sträng av grönt i din mitt
kanske tecknar du oberördheten

På såväl ett tematiskt som språkligt (syntaktiskt och typografiskt) plan framträder i Katarina Frostensons poesi ett mönster, som leder ut ur det negativa, men det

säger inte som Edith Södergran: »Jag är Orfeus. Jag kan sjunga hur jag vill.»⁵⁵ vilket snarare vittnar om ett förnekande av förlusten eller en vändning av melankolin i maniskhet. Det nya, för att inte säga mogna förhållningssättet till det orfiska sökandet, som Frostensons poesi ändå vittnar om, låter Eurydikes och Orfeus stämmor, negeringen och affirmationen verka i ett aldrig avstannande växelspel, vars förutsättning formulerades redan i *I det gula*:

släpp dina fästen

skärp dina ställen
sänk din lod⁵⁶

Uppmaningen kommer ur en erfarenhet, vilken släppt tanken på en återvändo, och accepterat rotlösheten utan att söka försoning vare sig i något bortomvärldsligt eller i ett intet. Det poetiska arbetet kan därmed öppna sig mot världen.

Noter

¹ »Und wenn du lange in einen Abgrund blickst, blickt der Abgrund auch in dich hinein.» Friedrich Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse*, fragment 146, Werke VI, 2, utg. Giorgio Colli och Mazzino Montinari, Berlin 1968. När inget annat anges är översättningarna mina.

² »L'œuvre n'est plus innocente, elle sait d'où elle vient.» Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris (1955), 1988, s. 246.

³ Katarina Frostenson, »Krans», *Tänkarna*, Stockholm 1994.

⁴ Walter A. Strauss, *Descent and Return, The Orphic theme in modern literature*, Cambridge & Massachusetts 1971, s. 250.

⁵ Stéphane Mallarmé, brev till Henri Cazalis, 28 april 1866, *Correspondance complète 1862-1871*, utg. Bertrand Marchal, Paris 1995, s. 296f.

⁶ Stéphane Mallarmé, »Crise de vers», *Œuvres complètes*, Paris 1945, s. 366.

⁷ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture, suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris (1953) 1972, s. 54.

⁸ *Ibid.*, s. 8ff.

⁹ Horace Engdahl, »Efterskrift» till Maurice Blanchot, *Essäer*, Lund 1991, s. 127.

¹⁰ Blanchot inskärper att litteraturens nollpunkt inte bara ger upphov till en vit skrift, som är neutral till stilen, utan innebär själva erfarenheten av neutraliteten i *Le livre à venir*, Paris (1959) 1986, s. 285, 293.

¹¹ Maurice Blanchot, »Le Regard d'Orphée», *L'espace littéraire*, s. 225.

¹² »Om jag ser visionen av en jungfru [...] så ser jag en bild av något jag saknar. Det är kanske mitt kvinnliga jag. Jag utfyller mig. Jag fyller ett tomrum jag har inom mig. Jag placerar detta tomrum utanför mig och fyller det med något. Det är en emanation, en utstrålning av mig, av en saknad inom mig», Gunnar Ekelöf, *Skrifter*, utg. av Reidar Ekner, del 8, Stockholm 1993, s. 202.

¹³ Gunnar Ekelöf, *En röst. Efterlämnade dikter och anteckningar*, utg. av Ingrid Ekelöf, Stockholm 1973, s. 146.

¹⁴ Jean-Paul Sartre, *L'imaginaire*, Paris (1940) 1986, s. 32, 78-79.

- ¹⁵ Julia Kristeva, *Soleil noir. Dépression et Mélancolie*, Paris 1987, s. 34, passim. Se även Carin Franzén, *Att översätta känslan, En studie i Julia Kristevas psykoanalytiska poetik*, Stockholm & Stehag 1995, s. 42ff.
- ¹⁶ Katarina Frostenson, *Joner*, Stockholm 1991.
- ¹⁷ Håkan Rehnberg och Katarina Frostenson, *Moira – en diktsvit till målningar av Håkan Rehnberg*, Stockholm 1990, s. 9.
- ¹⁸ Om nostalgikerns längtan, inte efter en plats utan efter en oåterkallelig tid, se Jean Starobinski, »Le concept de nostalgie», *Diogenes* (1966) 54, s. 106.
- ¹⁹ Katarina Frostenson och Jean Claude Arnault, *Vägen till öarna*, Stockholm 1996, s. 13f.
- ²⁰ Katarina Frostenson, »Bach går i gångarna», *Tankarna*.
- ²¹ »En radikal kvinnlig negativitet», Iréne Matthis och Ebba Witt-Brattström samtalat med Katarina Frostenson, *Divan* (1992) 5, s. 50.
- ²² Ebba Witt-Brattström, *Ur könets mörker, Litteraturanalyser*, Stockholm 1993, s. 201.
- ²³ Hans Ruin, »Tal till en rygg», *BLM*, (1992) 4, s. 31.
- ²⁴ *Ibid.*, s. 28.
- ²⁵ Julia Kristeva, »A propos des *Samourais*», *L'Infini* (1990) 30, s. 59f.
- ²⁶ Katarina Frostenson, »Språket och den andra», *Dialoger* (1989) 9, s. 6.
- ²⁷ Katarina Frostenson, »Vädrare», *Samtalet*, Stockholm 1987.
- ²⁸ Sigmund Freud, »Das Unheimliche», *Gesammelte Werke XII*, London 1946, s. 254. Jfr även Hans Ruin, »Tal till en rygg», s. 29.
- ²⁹ Hans Ruin, »Tal till en rygg», s. 28, Aris Fioretos, »Frostensons mun », *Att skriva sin tid. Nedslag i 80- och 90-talet*, red. Madeleine Grive & Claes Wahlin, Stockholm 1993, s. 95.
- ³⁰ »Eurydice est, pour lui, l'extrême que l'art puisse atteindre, elle est, sous un nom qui la dissimule et sous un voile qui la couvre, le point profondément obscur vers lequel l'art, le désir, la mort, la nuit semblent tendre.» *L'espace littéraire*, s. 225. Översättning Horace Engdahl, i Maurice Blanchot, *Essäer*, s. 61.
- ³¹ Se not 12.
- ³² Se Hilda Doolittle, *Collected Poems 1912–1944*, red. Louis L. Martz, Manchester 1984, s. 51ff.
- ³³ Stéphane Mallarmé, »Crise de vers», *Œuvres complètes*, s. 366. Jfr även Jacques Derrida, »La double séance», *La dissémination*, Paris 1972, s. 254f.
- ³⁴ Katarina Frostenson, »Språket och den andra», *Dialoger*, s. 6.
- ³⁵ Ebba Witt-Brattström, *Ur könets mörker*, s. 198ff.
- ³⁶ Staffan Bergsten, »Jungfrumord och jungfruord», *BLM* (1992) 4, s. 32–39.
- ³⁷ Horatius, *Satirae* I 4, 56.
- ³⁸ Gunnar Ekelöf, »Mot helheten», *Stroutnes*, citerat efter Anders Olsson, *Ekelöfs nej*, Stockholm 1983, s. 204.
- ³⁹ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, s. 227, *Le livre à venir*, s. 279.
- ⁴⁰ Katarina Frostenson, »City», *Samtalet*.
- ⁴¹ Delar av »Moira», och flera andra dikter i *Joner* och *Stränderna* återfinns i Frostensons diktsvit till Håkan Rehnbergs målning *Moira*. Frostensons författarskap är i hög grad en intertextuell rymd där även egna diktfragment återkommer och ingår i nya konstellationer.
- ⁴² Se Ingemar Algulin, *Den orfiska reträkten, Studier i svensk 40-talslyrik och dess litterära bakgrund*, Stockholm 1977.
- ⁴³ Se Julia Kristeva, *Soleil noir*, s. 54, 109.
- ⁴⁴ »Par Orphée, il nous est rappelé que parler poétiquement et disparaître appartiennent à la profondeur d'un même mouvement, que celui qui chante doit se mettre tout entier en jeu et, à la fin, périr [...]», Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, s. 205.
- ⁴⁵ Julia Kristeva, *Soleil noir*, s. 15.
- ⁴⁶ *Ibid.*, s. 15, 34, 77f.
- ⁴⁷ Sigmund Freud, »Trauer und Melancholie», *Gesammelte Werke X*, s. 428–446.
- ⁴⁸ Katarina Frostenson, »I blått, i vitt», *Samtalet*.

- ⁴⁹ Magnus Florin, »Den andre och det andra», *Dialoger*, s. 10.
- ⁵⁰ Citerat efter Daniel Birnbaum och Anders Olsson, *Den andra födan, En essä om melankoli och kannibalism*, Stockholm 1992, s. 108.
- ⁵¹ Se t. ex. Ad de Vries, *Dictionary of Symbols and Imagery*, Amsterdam & London 1976.
- ⁵² Daniel Birnbaum och Anders Olsson, *Den andra födan*, s. 105.
- ⁵³ Julia Kristeva, *Soleil noir*, s. 40f.
- ⁵⁴ Katarina Frostenson, »Arkeologi», *Joner*.
- ⁵⁵ Edith Södergran, »Orfeus», *Septemberlyran, Samlade dikter*, Stockholm 1977, s. 89.
- ⁵⁶ Katarina Frostenson, »Paris Austerlitz – Salpêtrière», *I det gula*, Stockholm 1985.

Johan Svedjedal

Almqvist på Internet

Om publicering av en textkritisk edition som digital hypertext

Berättelsen om hur den nu pågående Almqvist-editionen kom till är förmodligen typisk för många moderna utgivningsprojekt. Den börjar som en hägring, övergår i en dröm och sedan i en detaljerad fälttågsplan. Men när marschen börjar tar den tidvis formen av en tiggarevandring. Saken blir inte lättare av att alla byggnader runt om har rivits under tiden. De gamla stabila sekelskifteshusen, rappade och med djupa fönstersmygar, har jämnats med marken, och där de stod har istället byggts hus i *hi-tech*, försedda med kroppsvärmestyrd belysning. Utanför står textutgivaren och undrar vad det egentligen var som hände. Vart tog fälttågsplanen vägen?

Nog är planen i stort sett oförändrad. Vi lever i Internets och datoriseringens tidsålder, men ännu har betingelserna för textutgivning inte ändrats så genomgripande att tanken på att förmedla texterna i bokform har upphört. Trots de nya tekniska möjligheterna förblir boken det främsta mediet för vetenskaplig textutgivning. Vad som har hänt är att datatekniken har kommit till som ett hjälpmedel för att förmedla texter – både före utgivningen och efter den.

I det följande får den pågående utgivningen av Carl Jonas Love Almqvists »Samlade Verk» tjäna som ett exempel på hur datateknik kan användas vid vetenskaplig textutgivning.¹ Främst handlar det om Internet som publiceringskanal, men en bakgrund ges om hela utgivningsprojektets framväxt och uppläggning, liksom till den digitala utgåvans plats bland svenska digitala publikationer. Att publicera en sådan redogörelse kan verka våghalsigt – utvecklingen på området är så snabb att fattade beslut och fastslagna principer ofta måste rivas upp – men för det vetenskapliga samtalet är det å andra sidan viktigt att redogörelser för planeringsläget då och då publiceras. Sådana beskrivningar blir också delar av den fortlöpande historieskrivningen om den digitala revolutionens betydelse för bokvärlden.

Det bör påpekas att termen »digital publicering» i det följande används som en beskrivning av en särskild slags »elektronisk publicering». En digital text lagras

inte som bild utan är digitalt sökbar; en elektronisk text kan däremot vara en bild, t.ex. av en handskrift eller en boksida. Informationen i sådana bilder är inte möjlig att söka eller bearbeta med de texteditorer och sökverktyg som finns i exempelvis ordbehandlingsprogram.

*

Någon fullständig vetenskaplig edition av Almqvists samlade verk har aldrig utkommit. Den hittills största editionen är »Samlade skrifter», utgiven på 1920- och 1930-talen på Bonniers förlag. Galjonsfiguren för denna utgåva var Fredrik Böök, Sveriges då mest berömde litteraturforskare, som stod som huvudredaktör. Men de drivande i arbetet var i praktiken hans doktorander Olle Holmberg och Algot Werin. Bägge disputerade på avhandlingar om Almqvist vid början av 1920-talet, och deras arbete med utgivningen ingick i deras forskningsarbete. Utgåvan planerades omfatta 32 volymer, i princip det mesta av Almqvist, men inte allt. (Så skedde en del uteslutningar i de olika serierna av Törnrosens bok.) Den var försiktigt moderniserad, i praktiken mest genom modernisering av stavning, men också genom försvenskning av vissa låneord och ibland genom normalisering av Almqvists meningsbyggnad.

Utgivningen av »Samlade skrifter» gick snabbt vid början av 1920-talet, men av olika skäl avstannade den snart. Ett skäl var att Holmberg och Werin fick andra forskningsintressen, ett annat att försäljningen var så begränsad att förlaget tappade intresset. »Samlade skrifter» avbröts slutgiltigt efter 21 volymer. Och trots att flera andra specialvolymer med Almqvist-verk har givits ut sedan dess, har långtifrån alla hans verk utgivits i vetenskapligt tillfredsställande editioner.

Ändå är det mesta av Almqvists litterära kvarlätenskap tryckt. Anledningen är enkel: det finns inte särskilt många manuskript bevarade efter honom. Manuskripten till de verk som trycktes under hans livstid tycks nästan undantagslöst ha förstörts. Visst finns det intressanta handskrifter i form av brev, utkast och manuskript som förblev otryckta under hans livstid. Men de motsvarar bara drygt en tiondel av de verk han lämnade efter sig. I resten av fallen erbjuder de tryckta versionerna av hans verk de tidigaste bevarade texterna.

En komplett utgåva av Almqvists »Samlade Verk» är en gammal dröm för forskarna på området, men det dröjde till början av 1980-talet innan frågan väcktes på allvar. Det skedde när det relativt nybildade Almqvist-sällskapet kallade till ett symposium den 29 november 1985. Resultatet av symposiet blev att en arbetsgrupp tillsattes för att undersöka förutsättningarna för en sådan edition. Dess arbete utmynnade i en rapport och så småningom i att en redaktion tillsattes. Den består nu av huvudredaktören Bertil Romberg och de biträdande redaktörerna Lars Burman och Johan Svedjedal.²

»Samlade Verk» ska omfatta 51 volymer. Den första volymen utkom 1993 (*Det går an* och *Hvarför reser du?* i 1838 års versioner). Hittills har fyra volymer utkommit, och utgivningstakten planeras vara två à tre volymer om året.

I efterhand är det lätt att se hur mycket arbetet med »Samlade Verk» har präglats av de snabba tekniska förändringarna inom bokproduktionen sedan början av åttiotalet. Under den tiden har det skett något av en digital revolution i den svenska bokbranschen. Det kan vara skäl att erinra sig hur arbetet bedrevs till bara för några år sedan – hur vardagen såg ut när en scanner mest var något man såg i amerikanska TV-serier och när Internet mest var en glimt i forskningsbibliotekariernas ögon.

Den första idén med Almqvist-utgivningen var att utge en ny moderniserad edition, alltså något i stil med Bök-editionen. Tanken var att en sådan edition skulle nå ut till läsare på ett annat sätt än en originalstavad. I bakgrunden fanns också förhoppningen om vissa statliga garantier, ekonomiska utfästelser som skulle göra något stort förlag benäget att äta sig utgivningen – alltså ungefär som Bonniers stött för Bök-editionen. Både statens och bokförlagens intresse visade sig dock vara svalt. I själva verket hade man kunnat lagra isbitar i deras kommentarer om våra förslag.

Av olika skäl väcktes då idén att Svenska Vitterhetssamfundet kunde bli huvudman för utgivningen. Det visade sig mycket lyckligt eftersom det gav utgivningsprojektet en textkritisk miljö istället för en kulturpolitisk tidspress. Med tanke på Vitterhetssamfundets övriga utgivning var det uteslutet att editionen skulle vara annat än originalstavad. För det fanns ju också väsentliga språkhistoriska argument: en sådan edition skulle bli av mycket stort intresse för språkvetenskapen.

Vid det laget var vi framme vid omkring år 1990 och det hummade och surrade av datorer i bokbranschen. Sättningen av böcker skedde mer eller mindre rutinmässigt via diskett, men ännu var inte scannern något realistiskt alternativ. Hur skulle man försäkra sig om säkerhet vid sättningen? En metod som de stora förlag vi diskuterade med använde vid slutet av åttiotalet var att anlita billig arbetskraft någonstans i Asien. Två personer – som helst inte skulle kunna svenska – fick sätta samma text, och datafilerna kördes sedan mot varandra. På de ställen där de var olika kunde man misstänka felstansningar. Vi övervägde aldrig på allvar att använda denna metod (som i bokbranschen gick under namnet »Taiwan-sättning»). Istället sattes den första volymen genom att en student matade in texten på dator.

När den första volymen utkom hösten 1993 var denna metod redan föråldrad. Texterna till de följande volymerna har alla scannats in. Detta är en tjänst som vi har köpt, inklusive preliminär korrekturläsning, och vi ser ingen anledning att ta över scannings-arbetet själva.³ I själva verket har utgivningen ganska strikt följt principen att köpa olika slags datatjänster framför att arbeta med en egen stab av datakunniga. Vi har också strävat efter att vända oss till de ledande på området framför att försöka handla upp tjänsterna så billigt som möjligt.

Merparten av det praktiska förlagsarbetet sköts av en av Sveriges datakunnigaste förläggare (Krister Gidlund, Gidlunds förlag, Hedemora). Arbetsgången innebär att volymredaktören efter inscanningen får en diskett-version av texten att

arbeta med redan från början. Så småningom levererar han eller hon en diskett till förlaget, som tar fram heloriginal för korrektur och tryckoriginal. Förlaget använder också denna diskett för att göra en moderniserad urvalsupplaga, kallad »Skrifter», för bokhandeln. Den har kortare inledningar och en hårdbantad textkritisk apparat. Moderniseringen för »Skrifter» görs av Gidlund i samarbete med Svenska Vitterhetssamfundet. Genom denna version kan ett flertal av Almqvists verk nå ut till bibliotek och bokhandlar på ett sätt som »Samlade Verk» knappast kan göra.

Själva ederingsarbetet ska här beskrivas bara ytterst kortfattat. Almqvists »Samlade Verk» har det möjligen enkelt materialmässigt genom bristen på originalmanuskript, men har andra problem att lösa genom den bokvetenskapliga analys som måste göras för varje volym. Som många dåtida författare hade Almqvist för vana att ändra sina verk efter tryckningen (ibland också under tryckningen). Inte sällan lät han skära ut ett blad ur den tryckta upplagan (kancelland) och ersatte det med ett nytryckt blad (kancellans) med ändrad text.⁴ Med andra ord finns det variantexemplar inom den första impressionen av originaleditionerna. Ett stort arbete för utgivarna är att spåra upp och jämföra dessa exemplar, något som ställer stora krav på kunskaper i analytisk bibliografi, och som innebär att utgivningen ur ett svenskt perspektiv är metodutvecklande. Veterligen har ingen textkritisk edition i Sverige tidigare systematiskt beaktat sådana perspektiv. Att hänsyn också tas till variantexemplar innebär samtidigt att »Samlade Verk» är en kritisk edition av det klassiska slaget, en edition som inte bara trycker av en text utan där det, med bibliografen Rolf E. Du Rietz' lyckade termer, gäller att framställa en *realtext* som reproducerar en *idealtext* av ett verk.⁵

Som har framgått var grundidén redan från början dels att använda datorer så mycket som möjligt, dels att köpa tjänster i största möjliga utsträckning. När tanken väcktes på att också publicera editionen digitalt var därför första steget att söka efter någon som hade rätt slags datakompetens. Men det var också viktigt att knyta publiceringen till någon reputerad institution – dels för att användarna skulle hitta fram till den, dels för att den digitala versionen skulle få en kvalitetsstämpel.

Valet stod till att börja med mellan publicering på CD-ROM och publicering på Internet. Att publicera »Samlade Verk» på nätet tedde sig av olika skäl mycket mer tilltalande. Av marknadsskäl skulle en CD-ROM-version knappast kunna lanseras innan en stor del av volymerna var utgivna, medan en Internet-version kan göras tillgänglig i ungefär den takt som bokvolymerna ges ut. Därmed kan den nå användarna snabbt – och fortlöpande bli till stor hjälp för de redaktörer som arbetar med nya volymer. Ett annat skäl att välja Internet framför CD-ROM var att vi därmed slapp låsa oss för ett tekniskt format redan från början. Vi har valt det mest använda och mest flexibla formatet, HTML-kodning, vilket gör att »Samlade Verk» enkelt blir tillgängliga i World Wide Webs hypertextmiljö – och därmed kan länkas till andra hemsidor och hypertexter.⁶

Vid valet av publiceringsställe för Internet-versionen upprättade vi samarbete med Språkbanken vid institutionen för Svenska språket i Göteborg. I dess databas, »Språkbanken», finns redan en rad texter som utnyttjas flitigt av forskningen: en konkordans till Svenska Akademiens ordbok, konkordanser till Strindbergs »Samlade Verk» och hans brev, flera medeltida texter (bl.a. Den Heliga Birgittas uppenbarelser).⁷

Valet att samarbeta med Språkbanken vidgades snabbt till ett generellt beslut inom Svenska Vitterhetssamfundet, nämligen att publiceringen av samfundets nya textkritiska utgåvor i fortsättningen ska ske parallellt i bokform och i digital form. Almqvists »Samlade Verk» får ses som ett pilotprojekt, men också andra tekniska lösningar kan och bör användas för de digitala versioner som Svenska Vitterhetssamfundet publicerar av andra utgåvor. Tillgänglig finns för närvarande Andreas Arvidi, *Manuductio Ad Poesin Svecanam*, utgiven av Mats Malm (i bokform 1996).⁸

*

I praktiken går arbetet med den digitala publiceringen av Almqvists »Samlade Verk» till så att förlaget skickar en kopia av disketten med filerna innehållande heloriginalen till Språkdata. Där konverteras filerna till HTML-format (vilket gör att de i framtiden lätt kan anknytas till TEI-standard [TEI = Text Encoding Initiative]), samtidigt som ordförklaringar och textkritiska kommentarer länkas till de skönlitterära texterna.⁹ Utprodukten blir hypertexter, åtkomliga via Internet. För närvarande finns fyra volymer tillgängliga och under de kommande åren räknar vi att göra två à fyra volymer tillgängliga per år, dvs. följa bokversionens utgivningstakt.

När vi publicerade de första digitala verken på Internet, *Det går an* och *Hvarför reser du?*, fanns inga svenska textkritiskt ederade hypertexter på nätet. Hittills är vi fortfarande ensamma på området. Strindbergs »Samlade Verk» finns ännu så länge bara på Internet i form av en konkordans med begränsad tillgänglighet. Den är ytterst användbar, men är något annat än en fullfjädrad hypertext av intresse för litteraturhistoriker och litteraturläsare.¹⁰

Från andra språkområden finns mängder av välgjorda hypertexter på Internet. Ett stort antal är lätt åtkomliga via »Books on-line», »Project Bartleby» eller via Bibliotekstjänsts länklista »Internetkontakt» och på en mängd andra ställen. Som ett exempel på en lyckad publicering kan man peka på de roliga och användbara digitala hypertexteditionerna av Jane Austens romaner. Närmast ett digitalt hypertextbibliotek är den kulturhistoriskt omfattande »The Victorian Web». ¹¹ Det bör då understrykas att de flesta skönlitterära klassiker som publiceras på Internet läggs ut utan större textkritiska ambitioner (även om en del av dem bygger på tidigare textkritiska editioner i bokform). Det tydligaste exemplet är det stora Project Gutenberg, som har gjort mängder av texter tillgängliga på nätet, men som sköts

med vad Peter Shillingsburg kallar »abysmal ignorance of the textual condition» – texterna är så opålitliga att projektet mest liknar »a textual junkyard».¹²

I Sverige finns flera skönlitterära klassiker på Internet, också de utan textkritiska ambitioner. Ett exempel är Karin Boye-sällskapets hemsida, innehållande delar av hennes författarskap och material kring det (handskrifter, essäer, m.m.).¹³ Ett annat är Selma Lagerlöfs verk, som scannats in av Autotext AB.¹⁴ Ett tredje exempel är det omfattande Projekt Runeberg med bas i Linköping, startat i december 1992.¹⁵ Där presenteras ett brett urval författare och verk (för närvarande ett nittiotal) av svenska författare, ofta i datormässigt eleganta och fiffiga uppställningar – men inte textuellt pålitliga på det sätt man kan kräva för forskning och undervisning. Utgivarna anger mycket sällan vilken förlaga de har använt, men i regel tycks inläsningarna bygga på pocketutgåvor eller andra nyutgåvor, med alla deras ofrånkomliga textuella brister – vartill kommer att en rad nya fel har skett eller ändringar har gjorts vid instansningen eller inscanningen. Projekt Runeberg är en litteraturfrämjande insats som deltagarna har allt skäl att vara stolta över, men för undervisning och forskning är dess texter knappast användbara.¹⁶ Problemen med Projekt Runeberg är alltså desamma som med dess internationella föregångare, Project Gutenberg.

I ett sådant läge är det ännu viktigare att vetenskapssamhället erbjuder goda digitala texter, alltså texter utan fel och omedvetna förvrängningar. Ett syfte med det digitala Almqvist-projektet är att bidra till utvecklingen av arbetsmetoder på detta område. Därför har projektets arbetsformer hittills medvetet hållits mycket öppna.

*

Thomas Tanselle har skickligt argumenterat för att datorteknik och digital publicering inte gör någon skillnad i möjligheten att bibliografiskt beskriva hur texter transmitteras: »Computerization is simply the latest chapter in the long story of facilitating the reproduction and alteration of texts; what remains constant is the inseparability of recorded language from the technology that produced it and makes it accessible.»¹⁷ Med den utgångspunkten kan man pröva att beskriva framställningen av Almqvists »Samlade Verk» i gängse textkritiska termer.

Original-editionen av Almqvists verk fungerar i regel som *bastext* för den vetenskapliga editionen.¹⁸ Och den fungerar samtidigt som *sättningsförlaga*. Men vad är egentligen den vetenskapliga editionen? I praktiken består den av de redaktionellt bearbetade datafiler som bokversionen bygger på. De fungerar som en *typsats* eller en *sättning* av texten och utgör därmed enligt min uppfattning i egentlig bibliografisk mening *editionen*. Denna *edition* framställs sedan i olika *versioner*, burna av olika medier. En produkt av datafilerna är den tryckta bokutgåvan, den enskilda volymen av »Samlade Verk» som ingår i vad jag vill kalla *bokversionen*. En annan uppenbarelsform är Internet-publiceringen, den version som man ser på sin skärm och som lagras på en server. Internet-versionen bör kallas en

digital version – i framtiden kan naturligtvis andra versioner framställas, t.ex. på CD-ROM eller i andra former.

Det kan finnas ovälkomna skillnader mellan dessa bägge versioner (bok, digital). Exempelvis sker små förvrängningar vid transmitteringen av texten från datafil till bok och från datafil till digital publicering – vi har haft vissa problem med accidentalier som kursiveringar och tankstreck, men har hittills inte råkat ut för några skillnader i substantieller (innehållsligt betydelsebärande detaljer).

Det är dock väsentligt att frigöra sig från tanken att bokversionen och den digitala versionen måste vara exakt likadana textuellt. I vissa fall vill man helt enkelt inte att Internet-versionen ska överensstämma med bokversionen, detta eftersom tryckfel och andra konstigheter i bokversionen upptäcks vid omformatering och länkningar. Därför finns det en särskild sida där det anges vilka rättelser som införts i Internet-versionen.

Principiellt bör man, enligt min uppfattning, se det som både ofrånkomligt och eftersträvanvärt att boken och Internet-publiceringen inte stämmer exakt överens. Varför skulle en digital utgivare avstå från den eviga textuella ångervecka han eller hon åtnjuter? En digital utgåva är ju öppen och oavslutad på ett annat sätt än den tryckta, något som exempelvis Jerome McGann har understrukt i en essä om den digitala hypertextens möjligheter vid textedering.²⁹

Kommer Internet-versionen att bli en konkurrent till bokversionen av »Samlade Verk»? Vill folk hellre läsa texterna på skärmen istället för från boksidan eller ladda ned dem på diskett i stället för att köpa boken? Visst finns det skäl att ställa frågorna. Men – »*the town has no need to be nervous*».

Min erfarenhet är att en digital utgåva fungerar utmärkt som hjälpmedel, men aldrig som ett alternativ. Den är oslagbar för sökningar, lokaliseringar av citat, olika språkliga analyser, m.m. Men den kan aldrig vara särskilt attraktiv för den som rätt och slätt vill läsa verket. Rädslan för att digitala editioner ska slå ut de bokburna är överdriven.

Och i alla händelser måste vi acceptera att en publicering av böcker aldrig kan vara ett självändamål. Böcker är dokument som bär texter, ingenting annat. Om andra dokument kan bära texterna lika bra eller bättre finns ingen anledning att hålla fast vid boken. Men de digitala utgåvor som jag hittills har sett på Internet är inga svåra hot mot boken. Skälen är de som alltid används för att försvara boken (digitala texter är inte portabla, saknar goda möjligheter till anteckningar i marginalen och är svåra att skumläsa) och som lästexter är de digitala utgåvorna ännu långtifrån lika tekniskt avancerade som boken.

På sikt kommer dock sannolikt datatekniken att påverka villkoren för själva tryckningen av boken. Om tekniken med *print on demand* håller vad den lovar, kommer akademisk speciallitteratur inom några år att tryckas i ett flertal små upplagor, snarare än i en stor initial upplaga, avsedd att räcka i flera decennier. En sådan teknik kräver, om den får genomslag, att textutgivare tänker om radikalt. I framtiden kan boken bli en utprodukt snarare än en slutprodukt.

Sådana framtidsutsikter hindrar inte att det är viktigt att arbeta med den digitala publiceringen. Ändamålet med vetenskaplig textutgivning är ju ändå till sist att etablera texten så säkert som möjligt, kommentera den och se till att den når så många som möjligt, antingen direkt (genom läsning) eller indirekt (som sättningsförlaga för senare utgåvor). Och ingenstans har man en så stor potentiell publik som på Internet.

Det känns passande att erbjuda Almqvists texter på detta sätt. När allt kommer omkring drömde han ju om att nå en masspublik – han deltog i folkskriftsserier, arbetade som journalist, skrev i dåtidens stora romanbibliotek. Den esoteriske Almqvist hade en teknikvänlig sida i sin personlighet som gör att jag gärna föreställer mig att han skulle ha gillat Internet. Och jag menar då inte den gamla klichén att romantikerna skulle ha använt nätet för att skapa allkonstverk, utan snarare att Almqvist ville göra sina texter tillgängliga för så många som möjligt. En författare som prisade boktryckarkonstens demokratiserande inflytande så ivrigt som Almqvist (»Boktryckerikonsten är det stora *medlet* för en universal uppfostran», skrev han 1839), skulle knappast haft något emot att publiceras på Internet.²⁰ För vad är en tryckpress i vår tid? I princip varje skrivare som är kopplad till en Internet-ansluten dator.

*

Som den stora internationella debatten kring textkritik och digital publicering har inskräppts under de senaste åren, finns det knappast någon ände på möjligheterna för den digitala textutgivaren. Datorernas lagringskapacitet gör det frestande att publicera *samtliga* versioner av ett verk på Internet (och därmed kanske förvandla ederingsarbetet till en gör-det-självläda för användaren), liksom mängder av relevant material runt verket (uppsatser, kommentarer, bilder). Därmed förvandlas den digitala versionen i praktiken till ett arkiv eller till ett bibliotek, bägge multimedialt upplagda.²¹ En möjlighet, som nu lockar många, är att den traditionella editionen, med en etablerad text och en variantapparat som beskriver de andra versionerna, kan ersättas med en digital lager-på-lager-edition. Materialet struktureras då så att datorn genererar de olika kända versionerna av ett verk, från författarens första utkast, via den först utgivna versionen till den sista av författaren omarbetade versionen. Användaren väljer själv vilken version han eller hon vill läsa. Ett sådant sätt att arbeta betyder, som Charles L. Ross har påpekat, döden för den kritiska editionen som vi känner den.²² Mer bestämt kan det innebära att själva kärnan i ederandet (att välja en läsart framför en annan och att rekonstruera förlorade läsarter ur överlevande material) mjuknar och löses upp.²³ Istället för idealtextern erbjuds läsaren en serie realtexter. Det är det senaste ledet i det text-sociologiska ifrågasättande av den intentionalistiska ederingsmodellen som kommit från t.ex. Jerome McGann och D.F. MacKenzie.²⁴

Den digitala hypertextens möjligheter till många och snabba länklänkar gör att den digitala kritiska editionen kan peka utöver sig själv på ett annorlunda sätt än

den bokburna editionen. I sista hand är den utvecklingen analog med tankelinjer inom postmodernism och poststrukturalism: synen på litterära verk som förbundna i en oändlig väv med andra litterära verk (men inte nödvändigt med genetiska samband) och tanken på att läsarens associationer har minst samma tolkningsrelevans som de intentioner författaren en gång hade.²⁵

Resultatet blir att den digitala textutgivaren kan välkomna en öppen struktur där användarna – idealt sett – kontinuerligt kan föra in nya länningar. Den digitala editionen liknar då en poststrukturalistisk utopi – en väv av digressioner och associationer, ett icke-linjärt system snarare än den linjärt upplagda berättelse eller dikt vi i vår tidigare läskultur har vant oss vid. En Internet-edition blir på så sätt det verkligt decentrerade konstverket.

Allt detta betyder också att den digitala hypertexten med all sannolikhet fjärrmar sig från de effekter författaren strävat efter att skapa hos läsaren, de konstnärligt beräknade grepp som bygger på den enkla tanken att läsaren börjar i början och läser på genom berättelsen fram till slutet av verket. Så ser läsningen sällan ut i Internet-världens zappande mellan olika sidor. De digitala hypertexternas icke-linjära teknik tenderar därför ofta att strida mot estetiken i de verk de skall förmedla. Om detta är eftersträväsvärt eller beklagligt är användarens sak att avgöra – men den digitala editionens logik tycks vara att författarintentionen marginaliseras och läsarens egna val uppvärderas.²⁶

*

Beskrivningen av den digitala versionen av Almqvists »Samlade Verk» kan göras mycket kortfattad. Det enklaste sättet att få grepp om hur den fungerar är att pröva den själv.²⁷ Grundtanken är att den digitala versionen ska innehålla samma material som bokversionen, och uppläggningsen är sådan att varje bokvolym motsvaras av en hemsida, en »nätvolym».

En mer radikalt disponerad digital version skulle ha frigjort sig från uppläggningsen av »Samlade Verk» och öppnat möjligheten till friare kombinationer – kanske en hemsida med alla Almqvists verk i alfabetisk ordning, snarare än den hemsida vi nu har som strukturerar innehållet efter en lista över volymerna i »Samlade Verk».

Att vi har behållit volymindelningen efter »Samlade Verk» beror inte minst på att vi också har behållit sidindelningen från bokversionen i den digitala versionen. Den som på skärmen läser den scen i *Det går an* där Albert och Sara äter »Hallon och grädda» i Strängnäs, finner längst ner paginasiffran 31 och kan lätt söka sig fram till rätt ställe i den tryckta boken. Av samma skäl har vi behållit alla paginasiffror i kommentarlistorna. Den digitala versionen är alltså ett hjälpmedel till bokversionen, inte en helt självständig publiceringsform.

Förutom de ederade texterna innehåller varje volym i »Samlade Verk» en inledning (om tillkomst, mottagande, m.m.), en textkritisk kommentar, två variantlistor (accidentalier respektive substantieller) och en avdelning med kommentarer/

ordförklaringar. Allt detta finns med i den digitala versionen. Inledningen är olänkad (förutom till dess egna slutnoter), liksom den textkritiska kommentaren. Variantlistorna och kommentarer/ordförklaringar är däremot länkade till texten. De ligger skilda från varandra, vilket innebär att bara en av kategorierna kan visas åt gången: länkningen sker via blåmarkering av de aktuella delarna av texten. På en särskild meny kan man välja vilken kategori av länkar man vill se visad (kommentarer/substantieller/accidentalier). Att man kan välja att läsa texten ren eller med länkningen markerad är en klar fördel; att man bara kan visa länkningen till en kategori åt gången är en klar nackdel.

Till de praktiska svårigheterna med Internet-versionen hör ännu så länge att texten i HTML-format lagras i filer som ofta är betydligt mindre än verket (filerna motsvarar i regel ca 10–50 boksidor). Hanteringen blir därför något försvårad för den som vill arbeta med större textsjok. Den som tänker använda texten mer intensivt har naturligtvis möjligheten att kopiera ner den till sin egen dator.

Den digitala Almqvists »Samlade Verk» är en mikro-hypertext inom en makro-hypertext, för Internet är ju egentligen ingenting annat än den mest omfattande hypertext som existerar. Problemet är just nu att dess uppläggning inte medger mycket långa dokument – med nuvarande teknik blir nedladdningstiderna alldeles för långa. Den digitala världen bygger på korta dokument, bokvärlden på långa dokument. Skillnaden kan också uttryckas som att den digitala hypertexten är disponerad för sökning, boktexten för läsning.

Det väsentliga hjälpmedlet för vår digitala version är den sökfunktion som finns knuten till den digitala utgåvan – ett verktyg där användaren kan välja om han eller hon vill söka i samtliga de inlagda Almqvist-texterna, någon enstaka volym eller vissa delar av textmängden (inledningar, varianter, kommentarer eller Almqvists verk), om sökningen ska gälla hela ord eller delar av ord (trunkering). Det är i sökmöjligheterna och i länkningstekniken som den digitala utgåvan har sin stora användbarhet, snarare än i möjligheten att läsa verken på skärmen.

På sikt är tanken att den digitala versionen ska kompletteras med material som inte finns i böckerna – konkordanser, ordlistor, länkar till uppsatser, bilder, faksimil av boksidor, en bibliografi, musikexempel, osv. Den digitala versionen kan då vidgas till att bli en Almqvist-Web – ett digitalt arkiv vars öppna sätt att fungera förmodligen strider mot det begründande, författartrogna lässätt som Almqvist förespråkade.²⁸

*

»Information wants to be free», heter det i Internet-sammanhang. Med det menas att själva nätets idé är att information ska kunna cirkulera fritt: datafiler och program ska kunna kopieras ned från nätet till den enskilde användaren. Det är en idealistisk och demokratisk princip som på några år har gjort Internet till den viktigaste internationella kanalen för spridning av information. Men det är också en princip som kolliderar med upphovsrättslagstiftningen, juridikens sätt att

skydda t.ex. författares rätt till sina verk. Internet är egentligen en anomali i ett industrisamhälle: löftet om att ge något för ingenting, att ge information gratis. »Information wants to be cheap» är egentligen det längsta ett kunskapsföretag borde kunna sträcka sig.

För en vetenskaplig textutgivare väcker Internet-publicering två problem. Det ena är upphovsrättsligt, det andra gäller kvalitetssäkring. Bägge kan formuleras om till tekniska problem. Ingetdera av problemen är olösligt, men båda är i praktiken svåra att hantera.

Upphovsrättsproblemet är för närvarande en mardröm för bokbranschen i Sverige. Förläggarna och författarna sitter sedan länge låsta i förhandlingar om vem som egentligen ska inneha förlagsrätten till den digitala versionen av ett verk. Författarna påpekar att författarrätten tillhör dem och kräver extra betalt för att upplåta den till förläggarna; och förläggarna befarar att författarna ska ordna digitala konkurrenter till bokutgåvorna om de inte skriver över sin förlagsrätt till digital publicering samtidigt som rätten till bokpublicering. Bakom förläggarnas ståndpunkt finns med andra ord tanken att den digitala publiceringen är ett hot mot boken som medium. Men i princip är rättsläget det gamla vanliga: författaren har rätten till publicering och reproducering av sitt verk.

För en vetenskaplig edition innebär upphovsrätten i Sverige i praktiken att också utgivaren omfattas av rättsskydd. En textutgivare har naturligtvis författarrätten till inledningar, kommentarer o.dyl. (som med all annan författarrätt omfattar skyddet själva framställningen, den språkliga utformningen, medan faktainnehållet inte är upphovsrättsligt skyddat). Men också själva den ederade texten omfattas av författarrätten, detta när utgivaren genom aktivt vetenskapligt arbete har gjort sådana ingrepp i originaltexten att den avgörande skiljer sig från den version som tidigare varit tryckt. Gällande författarrätt omfattar skydd för: »Den som översatt eller bearbetat ett verk» (§ 4).²⁹ Hur gränsdragningen mellan avtryck och omarbetning i praktiken ska göras kan här lämnas därhän, men det viktiga för den som publicerar vetenskapliga editioner digitalt är att minnas att materialet i regel är författarrättsligt skyddat. I praktiken skapar det dock knappast några problem för en vetenskaplig utgivning – edering görs sällan med direkt tanke på arvodet. Även om vi arbetar med arvode per tryckark inom »Samlade Verk», har vi inte lyckats åstadkomma en sådan produktivitet hos våra volymredaktörer som arkarvoderingen väckte hos Almqvist på 1840-talet.

Författarrätten gäller till 70 år efter författarens död och omfattar författarens ekonomiska och ideella intressen. Med det menas att den som publicerar ett verk inte får göra det utan författarens tillåtelse. Verket får inte heller förvrängas. Där börjar det brännas för den som arbetar på Internet. »Information wants to be free» – den principen betyder ju att vem som helst ska kunna kopiera vidare information, kanske också ändra den. Det är tillåtligt – också i författarrättslig mening – om man gör det för enskilt bruk. Men att offentliggöra information utan upphovsmannens tillåtelse är ett intrång i författarens upphovsrätt – och att ändra

den kan vara ytterligare ett intrång, nämligen om ändringarna är så stora och okänsliga att de drabbat upphovsmannens ideella rätt.³⁰

I teorin betyder allt detta att digitalt publicerade editioner borde vara rätt trygga. Folk får använda dem efter eget gottfinnande, skriva länkar till dem från sina hemsidor, göra dem kända på olika sätt. Men de får inte kopiera materialet för egen publicering, varken digitalt eller i pappersform. Inte heller får de ändra texten utan upphovsmannens tillåtelse. Problemet är bara i praktiken att de tekniska möjligheterna att kopiera och ändra texter nu är så mycket kraftfullare än förut.

Visserligen är vår digitala version skyddad mot ändringar i den meningen att ingen oauktoriserad användare kan ta sig in i datafilerna hos Språkdata och ändra i dem. På det sättet är den digitala Almqvist-utgåvan säker. Men den som vill få tillgång till en digital kopia av Almqvists »Samlade Verk» har dock ett enkelt jobb framför sig. På några minuter kopierar man ner ett helt skönlitterärt verk från Internet till en diskett. Och på ytterligare några minuter kan man, med en texteditor i ett ordbehandlingsprogram, göra genomgripande ändringar i texten. Så kan moderniseringen av äldre stavningsformer göras med en slags halv-automatik – en serie makro-kommandon, länkade till varandra.

I det läget är det en klen tröst för textutgivaren att möjligheterna till snabba ändringar är praktiskt taget lika stora även om texten inte finns på Internet. Omvägen över scanning-tekniken behöver inte vara lång. Med ett gott OCR-program kan inläsningen av en tryckt bok bli relativt snabb och säker (om än inte bokstavsperfekt). Och sedan finns den i digital form, öppen för ändringar och omarbetningar. Hur vi än publicerar »Samlade Verk» kommer texterna aldrig att kunna skyddas tekniskt.

Allt detta är välbekant för den som arbetar i en modern akademisk miljö. »Det elektroniska biblioteket» är redan nu en verklighet – textmängden på Internet är så stor att inte så få litterära citat kan beläggas på nätet lika snabbt som i citatlexika. Men vad händer när tillgången på digitala svenska klassiker blir ännu större? Finns där en risk för piratutgivning? I varje fall är möjligheterna så stora att textutgivarna nog gör klokt i att regelbundet söka av Internet för att se om där finns några alternativa versioner av texterna. Mardrömmen är ju att en felaktig version av texten börjar spridas genom vidarekopiering. I så fall blir Internet en Pandoras ask med den värsta sortens lidanden för en textutgivare – en svärm av korruptioner.

Så glider frågan om författarrätt över i frågan om säkerhet. Hur skyddar utgivaren sig mot förvrängningar?

Mitt svar måste för närvarande bli att hon eller han inte bör skydda annat än den egna publiceringen (som självfallet ska vaktas noga) – inte för att det inte går rent tekniskt, utan för att det strider mot den digitala publiceringens idé. »Information wants to be free» – och den som sig ut på nätet ger får nätets villkor tåla. Visst går det att skydda sig mot bred vidarekopiering av texter. Man kan exempelvis lagra dem i format som kräver program som de flesta inte har tillgång

till. Man kan kräva lösenord eller någon annan form av auktorisation. Och man kan lagra dem i form av bilder istället för som textfiler.

Alla sådana åtgärder skulle dock strida mot själva idén med en digital publicering: att göra texten snabbt och enkelt tillgänglig för så många som möjligt. Som vetenskaplig textutgivare ska man visserligen inte ha några illusioner om bredden av den publik man vänder sig till (en försäljning på över hundra exemplar på den öppna marknaden av en textutgåva innebär en bästsäljare), men just därför bör man gå användarna till mötes så långt som möjligt.

Publiken för den digitala Almqvist-editionen är i första hand universitetsforskare, men förhoppningsvis kan den locka också andra användare: gymnasister, folkhögskoleelever, andra som skriver om litteratur. Då duger det inte att arbeta i format som kräver lösenord, hjälp av dataexpertis eller komplicerade nedladdningar av program. Man bör sträva efter att ha texter som är användbara och sökbara på samma sätt som de flesta andra texter på Internet. Det innebär att texterna står vidöppna för att laddas ner och sedan publiceras i annan form. I den meningen är säkerhetsfrågan för närvarande olöst, även om man vill ha gott hopp om att utvecklingen ska leda till möjligheter att lösa det problemet.

Till dess gäller det att minnas att säkerhetsfrågan främst bör ses som ett specialfall av kvalitetsfrågan. Internets stora och förtigna problem är för närvarande att så mycket av informationen på nätet är felaktig, föråldrad eller förvrängd. Men information vill vara säker. Annars är den inte information.

Noter

¹ Man måste använda termen verk, eftersom Almqvist inte inskränkte sig till skrifter. Hans musik och de tavlor han eventuellt har målat ska också tas med i editionen.

² Om granskningen av tidigare editioner och riktlinjerna för »Samlade Verk», se Bertil Romberg och Johan Svedjedal, »Carl Jonas Love Almqvists Samlade Verk. Planer och principer», *Samlaren* 114 (1993) (tr. 1994), s. 15–26.

³ Inscanningen sköts av Autotext AB i Norberg.

⁴ Flera exempel beskrivs instruktivt i Lars Burman, »Kancellanserna i C.J.L. Almqvists Amalia Hillner (1840)», *Tidskrift för litteraturvetenskap* 24 (1995):2, s. 47–54.

⁵ Se Rolf E. Du Rietz, »Böcker, texter och editioner – av alla de slag», *Fiktionens förvandlingar. En vänbok till Bo Bennich-Björkman den 6 oktober 1996*. Redaktion: Dag Hedman och Johan Svedjedal, Uppsala 1996 (Skrifter utgivna av Avdelningen för litteratursociologi vid Litteraturvetenskapliga institutionen i Uppsala, 33), [s. 89–107], s. 96 ff.

⁶ En utförligare argumentation längs dessa linjer, jfr Peter L. Shillingsburg, *Scholarly Editing in the Computer Age. Theory and Practice*, 3 ed., Ann Arbor 1996, s. 166 ff.

⁷ Adress till Språkbanken: <http://svenska.gu.se>.

⁸ Adress till Svenska Vitterhetsamfundet: <http://svenska.gu.se/vittsam.html>. Adress till Arvidi: <http://hum.gu.se/~litmm/Arvidi.html>.

⁹ Yvonne Cederholm på Språkdata är huvudansvarig för detta arbete, medan Johan

Svedjedal från utgivarnas sida har det vetenskapliga ansvaret för den digitala hypertextversionen.

¹⁰ Det följande avsnittet går tillbaka på ett parti i min uppsats »Det skönlitterära nätet. Internet och svensk skönlitteratur», i *Medialiseringen av Sverige*, red. Anders Björnsson och Peter Luthersson, Stockholm 1997, s. 29–40.

¹¹ Adressen till Books on-line: <http://www.uni-sb.de/z-einz/ub/ebooks/bookauth.html>. Adressen till Project Bartleby: <http://www.columbia.edu/acis/bartleby>. Adressen till Btj:s länklista: <http://www.btj.se/btj/saburl/saburl.html>. Adressen till Jane Austens romaner: <http://curly.cc.utexas.edu/~churchh/janeinfo.html>. Adressen till The Victorian Web: <http://www.stg.brown.edu/projects/hypertext/landow/victorian/victov.html>. Nyttiga länkar till skönlitterära hypertexter finns på t.ex. <http://library.lib.binghamton.edu/english.html>; <http://etext.lib.virginia.edu/uvaonline.html>.

¹² Shillingsburg 1996, s. 161.

¹³ Karin Boye-sällskapets hemsida, <http://www.ivo.se/kboye/dikter.html>.

¹⁴ Adressen till Selma Lagerlöfs verk: <http://wwis.upnet.se/selma/indexswe.htm>.

¹⁵ Adressen till Projekt Runeberg: <http://www.lysator.liu.se/runeberg/katalog.html>.

¹⁶ Projekt Runeberg finns med i »Länkskafferiet» (<http://www.ub2.lu.se/skolverket/>), ett »virtuellt skolbibliotek» som gjorts på uppdrag av Skolverket och Svenska skoldatanätet. »Länkskafferiet är en databas med 895 kvalitetsbedömda och ämnesstrukturerade Internet-resurser. Skafferiet är ett hjälpmedel för att söka information på Internet och vänder sig i första hand till elever och lärare i den svenska skolan.» Enligt presentationen inkluderas där de Internet-resurser som »just nu är de bästa vi känner till inom sitt område». Någon egentlig bedömning av den textuella kvaliteten tycks alltså inte ha gjorts.

¹⁷ G. Thomas Tanselle, »Printing History and Other History», *Studies in Bibliography* 48 (1995) [s. 269–289], s. 288.

¹⁸ De försvenskningar av anglosaxiska bibliografiska termer som används i stycket har tidigare använts i min *Almqvists Det går an och konsten att överleva. En texthistorik*, Uppsala 1989 (Litteratur och samhälle 1988–1989:1/2), s. 8 ff. Som framgår där ansluter den svenska terminologin i regel till den som lanserats av bibliografen Rolf E. Du Rietz.

¹⁹ Jerome McGann, »Radiant Textuality», <http://jefferson.village.virginia.edu/public/jjm2f/radiant.html>. En svensk översättning, »Lysande textualitet», publiceras hösten 1997 i antologin *Litteratursociologi*, red. Lars Furuland & Johan Svedjedal.

²⁰ »Boktryckerikonsten och Folkuppfostran» (urspr. *Aftonbladet* den 5 januari 1839), *Journalistik*. Urval, inledning och kommentarer av Bertil Romberg, I: 1839–1845, Hedemora 1989 [s. 56–63], s. 57 f.

²¹ Jfr t.ex. Peter Shillingsburg, »Principles for Electronic Archives, Scholarly Editions, and Tutorials», *The Literary Text in the Digital Age*, ed. Richard J. Finneran, Ann Arbor 1996, s. 23–35.

²² Charles L. Ross, »The Electronic Text and the Death of the Critical Edition», *The Literary Text in the Digital Age*, s. 225–231.

²³ Jfr t.ex. G. Thomas Tanselle, »Textual Instability and Editorial Idealism», *Studies in Bibliography* 49 (1996) [s. 1–60], s. 59 f.

²⁴ För en översikt av debatten mellan »intentionalister» och »historiska textsociologer», se t.ex. Johan Svedjedal, »Textkritisk litteraturteori. Några linjer i svensk och anglosaxisk textkritisk debatt», *Textkritik. Teori och praktik vid edering av litterära texter. Föredrag vid Svenska Vitterhetssamfundets symposium 10–11 september 1990*, red. av Barbro Ståhle Sjönell, Stockholm: Svenska Vitterhetssamfundet, 1991, s. 42–78.

²⁵ Denna utvecklingslinje inom textkritiken beskrivs i t.ex. G. Thomas Tanselle, »Textual Criticism and Literary Sociology», *Studies in Bibliography* 44 (1991), s. 83–143 och D.C. Greetham, »Editorial and Critical Theory: From Modernism to Postmodernism», *Palimpsest. Editorial Theory in the Humanities*, ed. George Bornstein & Ralph G. Williams, Ann Arbor 1993, s. 9–28.

²⁶ Se flera bidrag i *Hyper/Text/Theory*, ed. George P. Landow, Baltimore & London 1994: Espen J. Aarseth, »Nonlinearity and Literary Theory», s. 51–86; Gunnar Liestøl, »Wittgenstein, Genette, and the Reader's Narrative», s. 87–121; »How Do I Stop This Thing?»: Closure and Indeterminacy in Interactive Narratives», s. 159–188. Jfr även t.ex. Philip E. Doss, »Traditional Theory and Innovative Practice: The Electronic Editor as Poststructuralist Reader», *The Literary Text in the Digital Age* (1996), s. 213–224 och Johan Svedjedal, »Internet och den svenska skönlitteraturen», *Nordisk kultur under internationell press*, København 1997 (TemaNord 1997:523), s. 50–58 (en tidigare version, se ovan, not 10).

²⁷ Adressen till utgåvan är: <http://svenska.gu.se/vittsam/almqvist.html>.

²⁸ Jfr Johan Svedjedal, »Om två slags lässätt. Om receptionen av C.J.L. Almqvist», *BLM* 66 (1996):6, s. 21–25.

²⁹ Lag om upphovsrätt till litterära och konstnärliga verk, *SFS* 1960:729. Jfr Ulf Bernitz m.fl., *Immaterialrätt*, 5., omarb. uppl., Stockholm 1995, s. 33.

³⁰ Jfr Bernitz m.fl. 1995, s. 49 ff.

Dag Hedman

Bibliografering av populärlitteratur

Den svenska populärlitteraturen är en i stort sett vit fläck på den litteraturvetenskapliga kartan. Syftet med föreliggande uppsats är mindre att redovisa resultat än att peka på utmaningar som i framtiden kanske kan locka en eller annan litteraturhistoriker eller kalenderbitare.

Ett av de problem som möter den forskare som vill fördjupa sig i de genrer som faktiskt dominerar marknaden är bristen på bibliografier. Ett antal specialförteckningar finns visserligen, exempelvis Sigurd Tullberg: *O och A.Handledning för deckarvänner. Förteckning över detektivromaner på svenska språket utgivna 1901-1954 med titel- och pseudonymregister* (1954), Iwan Hedman-Morelius: *Svensk deckare- & thrillerbibliografi* (1972),¹ Sam J. Lundwall: *Illustrerad bibliografi över science fiction & fantasy 1741-1973* (1974 m.fl. uppl.), Jan Reimer: *Skräck- och spökbibliografi på svenska 1798-1994* (1995), samt några verk av varierande omfång, utgivna av deckartidskriften *Jurys* redaktion, exempelvis Johan Wopenka: »Bibliografi» (i Bo Lundin: *Århundradets svenska deckare*, 1993, s. 65-III).

Som framgår redan av titlarna rör det sig i huvudsak om förteckningar över brottsskildringar och science fiction, medan exempelvis bygde-, kärleks- och historiska berättelser, liksom populärlyrik och populärdramatik hittills lämnats obeaktade av den bibliografiska forskningen.

Ett annat problem beträffande de befintliga förteckningarna är att de endast behandlar bokmarknaden – pressmarknaden lämnas i stort sett därhän.² Denna fixering vid bokmarknaden är lättförklarad: skrifterna har det uttalade syftet att fungera som hjälp för boksamlare. Dessutom är arbetssituationen gynnsammare för den som vill registrera böcker än för den som vill samla fakta kring periodika-utgivning. I ena fallet har man dels verk som Hjalmar Linnströms *Svenskt Boklexikon*, förutom *Svensk Bok-Katalog* och *Svensk Bokförteckning* att luta sig emot, dels kan man inventera privata och offentliga samlingar. De sistnämnda är till yttermera visso katalogiserade. I andra fallet får man själv sätta sig och bläddra igenom de enskilda tidnings- och tidskriftsårgångarna i en mödosammare jakt på

material, ett arbete som väsentligen försvåras då man understundom hänvisas till användandet av mikrofilmer. Det torde alltså vara två huvudfaktorer – böcker uppfattade som fysiskt lättillgängligare, mera »närvarande», och syftet att hjälpa boksamlare – som i stort sett bestämt utformningen av huvuddelen av befintliga svenska bibliografier över populärfiktion. I bakgrunden kan medvetenheten, att bokpopulationen numerärt är synnerligen begränsad jämfört med mängden av periodikatryck, ha spelat en roll.³

Ur vetenskaplig synvinkel vore det emellertid angeläget att dessa synsätt övervunnits. Bokmarknaden utgör ju endast toppen på isberget, och det är i själva verket uppenbart, att man får helt felaktiga begrepp om en författares produktion och popularitet om man begränsar sig till bokmarknaden.

Följande diskussion skall för tydlighets skull fokuseras kring en genre, brottskildringar, men är givetvis allmängiltig. De rön som framställs har framkommit vid arbetet på *Prosaberättelser om brott på den svenska bokmarknaden 1885–1920. En bibliografi* (1997).

Som utgångspunkt kan man ta Sveriges två 'grand old ladies' inom den så kallade sensationslitteraturen under decennierna kring sekelskiftet, Jenny Braun (1847–1917) och Edel Lindblom (1853–1946). Av Braun finns 24 titlar registrerade i *Svenskt författarlexikon*. Detta är mindre än hälften av antalet romaner av hennes hand; de övriga utkom blott som följetonger (främst i *Fäderneslandet* och *Stockholms-Tidningen*) och publicerades veterligen aldrig i bokform.⁴ Beträffande Edel Lindblom är missproportionerna ändå större: *Svenskt författarlexikon* upptar endast sex titlar, men i själva verket utkom endast en smärre bråkdel av hennes romaner och noveller i bokform; vill man bilda sig en realistisk uppfattning om hennes utomordentliga produktivitet får man gå till pressen och exempelvis söka i veckotidningen *Hemmet. Läsnings för Ung och Gammal*, där man i den långa raden av hennes bidrag exempelvis finner kriminalföljetongerna *Gamle Vidal. En svensk detektivs bragder i Amerika* (1911:23–49) och *Den vackra blomsterflickan. Svensk originalroman* (1919:1–60).

Andra intressanta och av allt att döma svenska bidrag till kriminalfiktionen som döljer sig i pressen är exempelvis anonymerna *För pengar. Svenskt original* (*Stockholms-Tidningen* 5.10.–30.11.1895) och *En svensk detektiv på äventyr* (*Veckan. Läsnings för Ung och Gammal* 1908:1–59), samt den pseudonymt utgivna *Det falska testamentet. Nutidsskildring* av Alexandra (*Stockholms-Tidningen* 5.3–25.4.1894).

Lämnar man bokmarknaden, får historien skrivas om på väsentliga punkter. Redan en flyktig excerpering av *Stockholms-Tidningen* ger exempelvis vid handen att Fredrik Lindholm ingalunda var först på fältet, då han 1893 under pseudonymen Prins Pierre publicerade *Stockholms-detektiven. Brottmålsroman*, vilken tidigare antagits vara den första romanen med en svensk privatdetektiv. Emellertid förekommer redan den skarpslipade »amatördetektiven Svartman» i den anonyma *På godt och ondt. Roman* (*Stockholms-Tidningen* 16.12.1891–29.3.1892; för övrigt skriven av samme okände författare som den nyss nämnda romanen *För pengar*), där han löser ett knepigt mordfall i Stockholm. Naturligtvis skulle en noggrannare

excerpering visa, att Svartman varken är ensam eller först på plan bland privatdetektiverna i den svenska skönlitteraturen.

Stockholms-Tidningen, rikets största dagstidning vid sekelskiftet, markerade följetongernas betydelse, bl.a. genom publiceringen av följande annons, som infördes 21.7.1900:

För följetong lämpliga, längre svenska originalberättelser (ej öfversättningar) köpas alltid och till högsta pris af Stockholms-Tidningen[.]

Ej blott *Stockholms-Tidningens* följetongsavdelning, utan även många andra svenska dags- och veckotidningars, dominerades under åren kring sekelskiftet av kriminalfiktio. Som exempel härpå kan en slumpvis vald årgång av *Karlsbamns Allehanda* tjäna. Dess avdelning för serialiserad skönlitteratur innehöll år 1890 följande: *Tusenfrancsedeln. Roman* av A. Matthey (pseud. för Arthur Arnould) 2.1-17.6.1890, *Diamanterna. Roman* av Julian Hawthorne 19.6-17.7.1890, *Kyrkostölden. Berättelse ur folklifvet* av »Förf. till 'Högadahls prostgård'» (pseud. för Wilhelmina Gravallius) 19.7-2.9.1890 och *För lifvet. Roman* av Francis Barret 6.9-23.12.1890. Samtliga dessa verk hör till kategorien »prosaberättelser om brott», men sånär som på Hawthornes roman tycks inget av dem ha nått ut på den svenska bokmarknaden. Det är ingalunda ovanligt att en följetong är så omfångsrik att den fyller en hel årgång, exempelvis Xavier de Montépíns kriminalhistoria *Grafkapelletts hemlighet. Roman i två delar*, som gick i *Smålandsposten* 4.1-22.12.1904 (ej utgiven i bokform).

Av utländska författare som är klart underrepresenterade på den svenska bokmarknaden i förhållande till tidningar och tidskrifter kan fransmännen Hippolyte Fortuné du Boisgobey (1821-91), Xavier de Montépin (1826?-1902), Adolphe Belot (1830-90) och Jules Mary (1851-1922) nämnas.⁵ Den som drar slutsatsen av den berömde engelske detektivförfattaren Ernest Bramahs⁶ iögonenfallande frånvaro på den svenska bokmarknaden⁷ att denne var opresenterad för den inhemska läsekreten bör korrigeras sin uppfattning genom att först gå igenom den svenska pressen från 1914 (året för Bramahs debut) och framåt.⁸

Det är inte ovanligt att ett översatt utländskt verk nästan samtidigt utkommer som följetong i flera tidningar, exempelvis Anton Oskar Klausmanns *Berliner Gaunen. Kriminalistische Skizzen* (1888), som utgavs med titeln *Hvem var den skyldige? Ur en gammal polisdomares anteckningar* i *Skånska Aftonbladet* 24.1-11.2.1889 och som *Hvem? Ur en gammal brottmålsdomares anteckningar. Bearbetad af L* i *Göteborgs Aftonblad* 15-26.7.1889. Rätt tidstypiskt är det faktum att det rör sig om två olika översättningar som alltså bör ha tillkommit ungefär samtidigt. Den förstnämnda tolkningen av Klausmanns berättelse utkom samma år i bokform, och har därigenom fått nytt liv, medan den andra begravts i tidningsläggen. Utan kännedom om presspublikationen av »L»s version, finge man således uppfattningen att endast en översättning till svenska förelåg. Ibland förekommer simultana utgåvor av olika översättningar i olika medier, exempelvis Paul Lindaus

Spitzen (1888), som publicerades som »*Spetsar*». *Roman i två delar* i *Nya Dagligt Allehanda* 10.7–12.10.1888 i Fredrique Paijkulls översättning, och utkom samma år på Albert Bonniers förlag med titeln *Berlin i våra dagar. Spetsar. Roman* i Ernst Lundquists översättning.⁹

Understundom dröjde det åtskilligt innan en följetong publicerades på bokmarknaden. Sålunda kunde Jenny Brauns under pseudonymen J-y Brn. utgivna *Dolda brott. Ur Stockholms mysterier* ursprungligen avnjutas i *Stockholms-Tidningen* 9.5–23.7.1894; i bokform dök den upp betydligt senare som kolportageroman, utspridd på 28 häften utgivna under åren 1902–03. Ernst Lundquists översättning av Hubert Herveys *Det hemlighetsfulla huset* trycktes i *Göteborgs Aftonblad* under år 1900, men den bokläsande allmänheten fick vänta till 1914. Samme översättares tolkning till svenska av Arthur Zapps *Des Erbprinzen Weltreise* (1895) publicerades i *Göteborgs Aftonblad* 1902 som *Arfprinsens världsresa*; i bokform kom den först 1920! Det finns gott om ännu extremare fall. Som synes kan man alltså förledas att draga felaktiga slutsatser om ett inhemskt verks tillkomsttid och första kontakt med läsarna genom att enbart studera bokutgivningen. Vad den översatta litteraturen beträffar, kan motsvarande metod ge helt missvisande årtal för författarskaps och enskilda verks introduktion i Sverige, vilket i sin tur kan leda till andra felslut.

Dessa få exempel kan tjäna till att belysa den skeva bild av utbudet av skönlitteratur i Sverige som ett ensidigt studerande av bokmarknaden för med sig. Det är att hoppas på att framtida forskare skall kunna kartlägga den terra incognita som svensk periodika ur denna synpunkt fortfarande utgör, trots förtjänstfulla insatser av exempelvis Eric Johannesson (*Den läsande familjen. Familjetidskriften i Sverige 1850–1880* [diss., 1980]) och Ingemar Oscarsson (*»Fortsättning följer». Följetong och fortsättningsroman i dagspressen till ca 1850* [diss., 1980]).

Noter

¹ Omtryckt som: *Deckare och thrillers på svenska 1864–1973* (1974), i omarbetad form som: *Kriminallitteratur på svenska 1749–1985* (1986), med ett supplementband 1992.

² Undantag utgöres av Arne Erikssons, Kjell Hjalmarssons och Jan Hultgrens förteckningar över kriminal- och science fiction-berättelser i svensk vecko- och månadspress, exempelvis *Allas Veckotidning*, *Allt För Alla*, *Förgät Mig Ej*, *Hemmets Journal*, *Hemmets Veckotidning*, *Kasper*, *Lektyr*, *Svensk Damtidning*, *Säningsmannen*, *Tidsfördrif*, *Vecko-Revyn*, *Vårt Hem* och *Året Runt*. Registreringen omfattar fem privattryckta häften, utgivna 1991–96, varav Hultgren ensam svarar för de två senaste. Användbarheten begränsas dock starkt av förteckningarnas bristfälliga akribi och avsaknad av författar- och titelregister.

En solidare insats gör Johan Wopenka i *På smekmånad med Gröna Skräcken. Kioskhäften i Sverige – en förteckning* (1995) och *Små, små mord. Handbok för deckarnovelläsare* (1995, s. 75–113). Ytterligare en ansats till registrering av populärfiktion i periodika utgöres av Dag Hedman: *Gunnar Serner (Frank Heller). En bibliografi* (1987) och densamme: *Gösta Palmcrantz (Gösta Segercrantz). En bibliografi* (under utarbetande).

³ När Per Rydén's väldiga projekt *Svenskt pressregister* (som hittills föreligger i fem band, omfattande perioden 1880–1900, utgivna 1967–89) i en avlägsen framtid är fullbordat, kommer läget att vara avsevärt gynnsammare. Det bör dock påpekas att *Svenskt Pressregister* endast bibliograferar dagspress, ej periodika utgiven med lägre frekvens, såsom vecko- och månadspress.

⁴ Kungliga Biblioteket har en del av följetongerna, urklippa och privatinbundna, i sina samlingar. För ytterligare information beträffande Jenny Braun, se Dag Hedman: »Den svenska kolportageromanen – en kort presentation och probleminventering» (i Dag Hedman [red.]: *Brott, kärlek, äventyr. Texter om populärlitteratur*, 1995, s. 211f, 217).

⁵ För dessa herrars närvaro på den svenska bokmarknaden under perioden 1885–1920, se Dag Hedman: *Prosaberättelser om brott på den svenska bokmarknaden 1885–1920. En bibliografi*. Skrifter utgivna av Avdelningen för litteratursociologi vid Litteraturvetenskapliga institutionen i Uppsala 34, 1997.

⁶ Pseudonym för Ernest Bramah Smith (1868–1942).

⁷ Bramah's första belagda uppdykande på den svenska bokmarknaden skedde i Frank Heller (red.): *All världens detektivhistorier* (1945), och han tycks hos oss endast finnas representerad i antologier (jfr Wopenka: *Små, små mord* s. 18, 30, 33).

⁸ Det hittills tidigaste belägget för Bramah på den svenska pressmarknaden är från hans dödsår: »Mysteriet på Headlam Height» i *Detektiv-Journalen* 1942:34 (Wopenka: *På smekmånad med Gröna Skräcken* s. 67).

⁹ Det är mycket möjligt att Lundquists tolkning faktiskt publicerats i någon svensk tidning eller tidskrift. I så fall är den tidiga utgivningshistorien i Sverige för *Spitzen* analog med den för *Berliner Gaunen*.

Sauntas emellan kranen stora
Koffekannen med ett slag men-
nisko psykonomien
hvari ståtelyen
ett öfrops blanda sig —



Ur Clas Livijns manuskript till *Riddar S:t Jöran*,
»Efterlämnade handskrifter 3. Romaner», Kungl. Biblioteket.

Recensioner

EVA HÆTTNER AURELIUS

Inför lagen.

*Kvinnliga svenska självbiografier
från Agneta Horn till Fredrika Bremer*
Litteratur teater film. Nya serien 13
Lund University Press, Lund 1996

Självbiografen är ett aktuellt forskningsområde inom såväl human- som samhällsvetenskaper. Inte minst kvinnolitteraturforskare har visat intresse för de självbiografiska genrerna, vilka utgör en inte oväsentlig del av kvinnors litteratur. Frågor om självinsikt, om hur det kvinnliga jaget placerar sig självt i text och samhälle, om kvinnlig skrift och det skrivande subjektet har ställts till självbiografier, dagböcker och brev skrivna av kvinnor. Så har Agneta Horns självbiografi, som av Eva Hættner Aurelius kallas »en av de märkligare lämningarna från svenskt 1600-tal» ägnats ett par studier av Johnny Kondrup, *Levned og tolkninger. Studier i nordisk selvbiografi* (1987) och Stephen Mitchell, *Job in Female Garb. Studies on the Autobiography of Agneta Horn* (1985). Margaretha Fahlgren har undersökt ett antal svenska kvinnliga självbiografier från 1800- och 1900-talen i boken *Det underordnade jaget. En studie om kvinnliga självbiografier* (1987).

Nu har Eva Hættner Aurelius slutfört ett imponerande forskningsprojekt. Hon har bearbetat det äldre materialet i den bibliografi som hon tillsammans med Lisbeth Larsson och Christina Sjöblad upprättat över *Kvinnors självbiografier och dagböcker i Sverige 1640-1989* (1991). Resultatet, *Inför lagen. Kvinnliga svenska självbiografier från Agneta Horn till Fredrika Bremer* (1996), är en historik över äldre kvinnliga svenska självbiografier och ett tungt vägande inlägg i diskussionen om den självbiografiska genren.

»Självbiografier är texter som implicit eller explicit hävdar att språk på något sätt

kan förmedla något om verkligheten. Självbiografier är referentiella och de hävdar att denna referentiella funktion *inte* är fundamentalt opålitlig» (11). Så lyder de första meningarna i *Inför lagen*. Grundläggande för Hættner Aurelius syn på den självbiografiska genren är uppfattningen att kommunikation mellan människor är möjlig via språket, att det finns »samband mellan människors medvetanden och mening i ett yttrande eller en text» (16). Utifrån denna språksyn är självbiografen med sin referens till verkligheten en faktatext och den självbiografiska genren skribentens och läsarens gemensamma egendom. Hættner Aurelius har god nytta av att hon lägger ett kommunikationsperspektiv på genren och ser den som en hjälp för författaren att skriva och läsaren att förstå. I Bachtins efterföljd ser Hættner Aurelius den självbiografiska texten som dialogisk, dvs självbiografen kan inte existera skild från den som talar och från hennes relation till den som lyssnar.

Med denna inledning har Hættner Aurelius tagit ställning i den centrala frågan om självbiografiska skall uppfattas som dikt eller dokument. Hon utgår från den basala definition av självbiografen som säger att den är en berättelse i jagform. Jaget som berättar och den som det berättas om är identiska. Läsaren får tillstånd att läsa självbiografen som en berättelse om autentiskt liv till skillnad från vad som gäller för den självbiografiska romanen. Detta är den så kallade självbiografiska pakten (Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris 1975). Hættner Aurelius betonar vikten av att rägängen mellan fakta och fiktion upprätthålls i diskussionen om självbiografen. Även om självbiografen använder litterära grepp, är den ingen jagroman. Den värld vi som läsare har att förhålla oss till i den äldre självbiografen är således en dokumenterad värld, inte en fiktiv.

Gångse litteraturvetenskapliga metoder som syftar till att avtäckta den estetiska dimensionen är inte tillämpbara.

För Hættner Aurelius är det viktigt att den självbiografiska texten är referentiell. Den speglar inte verkligheten direkt, men det som står i texten är åtminstone subjektivt sant. Läsaren kan kontrollera fakta och skribenten kan ställas till svars för vad hon skrivit. Det är relevant, menar Hættner Aurelius, att ställa frågor om skuld, sanning och identitet till skribent och text. Hon talar om skribentens och textens *ansvarighet*, ett begrepp djupt förbundet med hennes genresyn.

Vilken betydelse skall jaget tillmätas i beskrivningen av genren? Forskare som Pascal, Gusdorf, Weintraub och Olney menar att självbiografins innersta syfte är att visa upp ett unikt individuellt jag. Hættner Aurelius kritiserar i det teoretiska inledningskapitlet definitionen av självbiografin som jagets genre. Hon avvisar en genrebeskrivning som lägger tonvikten på framvisandet av ett unikt jag, eftersom den utgår från en jaguppfattning som var färdigutbildad först under romantiken och således lämnar de flesta äldre självbiografier utanför genren. De är skrivna utifrån en kristen livsuppfattning och inte i syfte att lyfta fram ett individuellt jag, påpekar Hættner Aurelius (58 t ex). Vad Hættner Aurelius inte tydligt säger ifrån när hon kritiserar de teoretiker som sätter jaget i centrum, är att flera av dem, som t ex Lejeune, betraktar självbiografien som en modern genre som uppstår först på 1700-talet när jaget började uppfattas som en psykisk realitet.

Självbiografien som jagets text eller inte är en fråga om genresyn och om var man har sina sympatier, hos les anciens eller hos les modernes. Hættner Aurelius delar inte den inom den självbiografiska diskursen idag höga uppskattningen av självbiografien efter Rousseau. Hon lyckas med sin engagerade framställning åstadkomma något av en synvända. Den moderna självbiografien med sitt av ett nytt genremedvetande och av marknaden stimulerade fördomsfria självutlämnande framstår som ytlig och schablonmässig jämfört med texter tillkomna i ett äldre icke sekulariserat samhälle.

I den kristna traditionen fanns en fokusering på striden i det inre mellan ett syndigt och ett rättfärdigt tillstånd som skärpte förmågan till introspektion. Dessa äldre självbiografier menar Hættner Aurelius kan ge en psykologiskt fördjupad och ytterst nyanserad bild av människans själ, de beskriver en identitet och inte ett individuellt jag.

Den fokusering på ett unikt individuellt jag som man kan se i självbiografiska texter efter Rousseau och romantiken ser Hættner Aurelius som utslag av ett nytt genremedvetande inom en redan existerande genre, inte som uppkomsten av en ny. Den »strömkantring» i det svenska litterära samhället som inträffar under perioden 1800–1822, nämligen att självbiografien kommer att uppfattas som just »jagets text», är för Hættner Aurelius övergången mellan äldre och modern självbiografi. De båda lägren, de som betraktar självbiografien som en ny relativt modern genre och de som i likhet med Hættner Aurelius följer den tillbaka till antiken, ligger nära varandra.

Hættner Aurelius har inspirerats av Alastair Fowler i sin syn på vad en genre är. En genre kan beskrivas, men inte definieras med hjälp av strikt avgränsande begrepp (43). För Fowler och för Hættner Aurelius är genererna historiska fakta, föränderliga konventioner. Hættner Aurelius räknar med en självbiografisk tradition med flera olika rötter i antiken, en genre som under historiens gång utmärks av kontinuitet samtidigt som den i sig upptagit ett antal olika gener, »självbiografien måste inte och bör inte utgå från *enbart* ett genrebegrepp, det självbiografiska» (40).

Hættner Aurelius har kommit fram till sin egen genresyn under arbetet med sitt material, handskrivna självbiografier nedtecknade före 1856. Äldre självbiografier skrevs av kristna människor som ställde till svars för sitt leverne inför Gud försvarade sig genom att hänvisa till sin identitet. Upplevelsen att vara anklagad av Gud och omvärld kan ha varit incitamentet till att skriva om sig själv. Att det finns en förbindelse mellan skuld och identitet är utgångspunkten för Hættner Aurelius syn på självbiografien som genre. Hon tar upp en tankegång hos Manfred Fuhrmann och

andra (60) om att självbiografen ofta kan betraktas som ett försvarstal, som positioner i en rättegång, och kompletterar med Bachtins iakttagelser att tonen i självbiografiska texter ofta är polemisk. För den kristne självbiografikern före romantiken handlade det inte om individualitet utan om skuld och identitet.

Självbiografen som ett försvarstal visar sig vara en fruktbar teoretisk utgångspunkt för undersökningen av äldre svenska självbiografier skrivna av kristna kvinnor för vilka den dömande rösten, Guds eller samvetets, var en realitet. Utsägelsesituationen i försvarstalet är traditionellt kvinnlig. Den anklagade är underställd mottagaren, domaren, och intar en ödmjuk position. Utsägelsesituation och dialog med publik och valda genrer är hörnstenarna i den metodiska mall Hættner Aurelius följer när hon läser och tolkar de kvinnliga självbiografierna. Varför och i vilket syfte har skribenten fattat pennan? Vilken var den sociala kulturella historiska kontexten? Vilka var de rådande skriv- och läskonventionerna?

Hættner Aurelius bekräftar i tillämpningen av sin teori på ett mycket övertygande sätt sin hypotes om den äldre självbiografen som ett försvarstal. I Agneta Horns fall är utsägelsesituationen en arvtvist. Hon försvarar sig mot anklagelser för olydnad mot sin far Gustaf Horn. Att brista i »dotterlig Affection» var en grav beskylldning på 1600-talet och tillika ett brott mot Guds bud. Agneta Horn ställdes inför faderns lag i både profan och religiös bemärkelse och försvarade sig genom att hänvisa till sin identitet, »Jag var och är din dotter». Åtminstone trodde hon att hon svarade så, skriver Hættner Aurelius. Drottning Kristina hade att försvara sin abdikation och de trettiösex kvinnor som tillhörde den herrnhutiska societeten i Stockholm under senare delen av 1700-talet upplevde sig ställda inför dömande fadersröster, den biologiske faderns och den gudomliges. Fredrika Bremer skrev i en tid när det moderna genremedvetandet höll på att slå igenom och försvarade sitt val av författarbanan inte bara inför Gud utan även inför sig själv. Men det är också möjligt att läsa *Självbiografiska anteckningar* som

en anklagelse mot ett samhälle som inte ger unga kvinnor möjlighet att förkovra sig själva utan låter dem förmöta tiden på meningslösa sysselsättningar. Det är en läsning i linje med Bremers didaktiska intentioner, men den faller utanför Hættner Aurelius projekt.

För Hættner Aurelius är det relevant att fråga efter skribentens syfte med att skriva om sig själv. Vad gäller de herrnhutiska kvinnorna under 1700-talet skriver hon att de inte syftade till att skriva om det egna jaget. De skrev om mötet med Gud i sitt inre och kom därvid samtidigt att berätta om sig själva. Men, inskräper Hættner Aurelius, deras syfte var inte att lyfta fram det egna jaget. Det är svårt att få reda på vilket syfte skribenten hade när hon satte sig att skriva. Vad vi vet är vilka genrekonventioner som var aktuella. För de herrnhutiska kvinnorna var den fromma litteraturen genreförebilden. Föreställningen om ett individuellt jag hade ännu inte etablerats. För en sentida läsare är det dock möjligt att se en personlighet i dessa texter. Forskare som intresserat sig för den moderna romanens framväxt, t ex Paul Hunter i *Before Novels* (1990), menar att de religiösa självbiografierna med sin detaljskäarpa och introspektion verksamt bidragit till utvecklingen av psykologin i den moderna romanen.

Om sitt eget jagbegrepp skriver Hættner Aurelius att det är relationellt konstruerat i dialog med de röster texten talar till eller med. »I så måtto innefattar det här brukade jagbegreppet icke-textuella faktorer och får drag från teorin om jaget som social konstruktion.» (56) Hættner Aurelius jaguppfattning gäller så vitt jag förstår både den historiska person som skriver och textens jag. En fråga som Hættner Aurelius inte berör är vad som händer när skribentens situation flyttas in i texten, när det skrivande jaget objektifieras, blir det skrivna jaget. Följer av synen på självbiografen som faktatext att det blir ointressant att hålla isär jaget som höll i pennan och jaget i texten? Det tror inte jag.

Självbiografiska anteckningar intar som romantisk självbiografi en särställning i Hættner Aurelius material. Fredrika Bremer skrev inte för att dokumentera sin

levnad som tidigare skribenter i genren, t ex Agneta Horn och Sophia Elisabet Brenner, utan för att lyfta fram ett individuellt jag. *Sjelfbiografiska anteckningar* är modernt introspektiva och fokuserar det individuella jaget som en psykisk realitet. Bremer har skrivit fyra självbiografiska texter. Mest känd och ofta citerad är den äldsta, *Sjelfbiografiska anteckningar* skriven 1831, men publicerad först efter Fredrika Bremers död. Intressantast enligt Hættner Aurelius är den självbiografiska skissen från 1834 där Fredrika Bremer skriver om sin egen estetik. Den publiceras nu för första gången i *Inför lagen*. Därtill kommer två självbiografiska artiklar, en skriven för Bremers tyska läsare, en för ett biografiskt lexikon.

Hættner Aurelius prövar sin teori om självbiografien som ett försvarstal på Fredrika Bremers självbiografiska text från 1831 och finner en ambivalens mellan en modernt existentiell och en moralisk religiös skuld känsla som handlar om att inte ha varit sann mot sig själv och om att ha förbrutit sig mot Gud och medmänniskor. Hon måste försvara sitt val av författarbanan både inför Gud och inför sig själv. Denna spänning i *Sjelfbiografiska anteckningar* mellan äldre kristna och moderna krav på jaget får sin lyckliga lösning när Fredrika Bremer med Benthams hjälp kommer fram till att hon är sann mot sig själv, när hon bejakar sitt begär efter kunskap och blir en nyttig författare och därmed kan tjäna mänskligheten. Det individuella jagets utveckling gagnar det hela.

Hættner Aurelius beskriver med stor lärdom den intertextuella relationen mellan Fredrika Bremers *Sjelfbiografiska anteckningar* och två verk av Goethe, *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit* och *Wilhelm Meisters Lehrjahre* samt Herders *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* och fokuserar dessa verks betydelse för utvecklingen av Fredrika Bremers jaguppfattning. Särskilt värdefull för bremerforskningen är utredningen av Herders livslånga betydelse för Fredrika Bremer. Hon läste hans filosofi som om den var teologi. Det gjorde Fredrika Bremer med alla filosofer, påpekar Hættner Aurelius träffande.

Den sista självbiografiska texten av Fredrika Bremers hand är en lexikonartikel,

baserad på ett brev hon skrev till prosten Peter Wieselgren den 25 maj 1856 när hon höll på att packa för den långa utlandsresan. (Brevet är inte förkommet utan tryckt i *Fredrika Bremers brev* III. Samlade och utgivna av Klara Johanson och Ellen Kleman 1915–20, s 450 ff.) De herderska tankegångarna återfinns även här. Fredrika Bremers individuella utveckling är nedtonad och framställs som intressant endast i den mån den blir en del av världens.

Hættner Aurelius beskriver jagets utveckling i Bremers texter som en vandring från kaos, ofrihet, oförnuft mot förnuft, frihet, harmoni med hjälp av metaforer. »Med solens ljus /.../ kan månens kraftfält försvagas» (322). Metaforerna måne, sol, ljus är hämtade från de behandlade texterna och Hættner Aurelius låter dem stödja den egna framställningen, »I månens tecken» heter kapitlet om *Sjelfbiografiska anteckningar*. »Mot ljuset» är den övergripande rubriken för hela bremeravsnittet, »Den måne hon levat under hela sitt liv kunde bytas ut mot solens ljus» (351) konstaterar Hættner Aurelius. Forskningen, särskilt Gunnar Axberger, *Jaget och skuggorna. Fredrika Bremer-studier* (1951), har uppmärksammat mörker-ljusmetaforiken hos Bremer. Hættner Aurelius förankrar metaforiken i Bremers läsning av Herder och Hegel och därmed framträder den linje i jagets utveckling som Hættner Aurelius vill beskriva. Men det är tveksamt om just måne som hos Bremer inte är någon sliten kliché, vilket Hættner Aurelius också betonar, skall föras till »töckenmetaforerna». I det amerikabrev som citeras i *Inför lagen* kallas månen »de olyckliga tröstarinna» (310), i hennes första roman *Famillen H* ^{***} för »barndomsvän, den milda månen.» Dessa och andra textställen ger stöd för läsningar som tar fasta på ambivalensen i månens ljus, det reflekterade ljuset som en glidning mellan ljus och mörker.

För sin historieskrivning hänvisar Hættner Aurelius till *Nordisk Kvinno-litteraturhistoria* där man tar sin utgångspunkt i de kvinnliga författarskapen och ställer de grundläggande frågorna utifrån en helt ny position. Det innebär att kvinnornas litteraturhistoria i nuvarande forskningsläge endast kan skrivas som fragment.

Hættner Aurelius som dessutom skriver om ett knapphändigt, svårtolkat och outforskat material avstår från att föra självbiografierna till litterära riktningar, från att peka på orsakssammanhang, från att skriva den stora berättelsen. I stället upprättar Hættner Aurelius kontexter och låter framställningen stundtals styras av metaforer. Bremeravsnittet har, vilket redan nämnts, rubriker som »Mot ljuset», »I månens tecken», »Ljus och skugga».

Historiken i *Inför lagen* är fördelad på fyra relativt fristående kapitel. Tre av dem beskriver och analyserar självbiografier skrivna av berömda kvinnor: Agneta Horn, förnäm adelsdam från tidig stormaktstid, drottning Kristina och Fredrika Bremer. Det fjärde tar upp ett antal kortare självbiografiska texter skrivna av kvinnor med skiftande social bakgrund: adelsdamer, bonddöttrar, tjänsteflickor. Historieskrivningen i kapiteln skiljer sig åt allt efter hur Hættner Aurelius valt att kontextualisera den utsägelsesituation skribenten befann sig i. Allmän historia, social- och idéhistoria, litteraturhistoria, teologi, kyrkohistoria får tjäna som suppleringsbaser. Kontextbeskrivningarna är lärda, ibland små fina essäer som den om morgongåvan som juridisk institution. Det är spännande att läsa om hur den kristna kyrkan hjälpte kvinnorna att överträda förbudet att skriva i eget namn, om hur de religiösa sekterna under 1700-talet blev viktiga för självbiografins tidiga utveckling genom att de uppmanade både kvinnor och män att skriva berättelsen om sin omvändelse.

Hættner Aurelius historieskrivning kan beskrivas som ett pärlband av punktvisa fördjupningar. I fråga om Fredrika Bremer har hon undvikit den biografiska kontexten för att inte ännu en gång skriva om Bremers svåra uppväxt. Förhållandet till Böcklin däremot utnyttjas kontextuellt och ger upphov till en hel del psykologiserande förklaringar. Rousseau kunde ha fått bli en av de viktiga kontexterna för just *Själfbio- grafiska anteckningar* och inte blott en allmän förutsättning för det ändrade genremedvetandet. Fredrika Bremer ger i ett brev (23 december 1840, *Fredrika Bremers brev* II, s 93 och 541) en visserligen överstruken referens till *Les Confessions* i samband med

att hon skriver till Malla Silfverstolpe om sin egen självbiografi. Invändningen att kontextualisering ger en tillfällig och fragmentarisk historieskrivning är inte ny och Hættner Aurelius har bemött den i förväg genom att hänvisa till kvinnolitteraturhistorieforskningens pionjärstadium.

Framhållas måste kapitlet med titeln »Den självbiografiska idén. Om genre-medvetandet för självbiografen i Sverige från ca 1640-1820». Hættner Aurelius gör här sammanställningar, skapar sammanhang. Det är traditionell litteraturhistoria och jag gissar att det kapitlet ofta kommer att konsulteras.

Det övergripande projektet att skriva den kvinnliga självbiografins historia fram till 1989 – varav Hættner Aurelius nu skrivit den första av tre planerade delar, har genusperspektiv som självklar utgångspunkt. Hættner Aurelius beskriver ingen exklusivt kvinnlig litterär värld. Kvinnornas självbiografier står i centrum men även männens texter dras in i framställningen. Mäns och kvinnors texter i dialog med varandra. Hættner Aurelius har inte upptäckt någon avgörande skillnad i sitt material mellan kvinnors och mäns självbiografier. Det kan bero på att hennes material är begränsat. Det domineras av en adelsdam, en drottning och en berömd författarinna. Kunde inte undersökningen av de hermhutiska kvinnornas självbiografier förutom ett stycke intressant 1700-tals socialhistoria ur kvinnoperspektiv ha givit underlag för att diskutera ansatser till speciella kvinnodrag i självbiografien?

Som historik är *Inför lagen* på en och samma gång fragmentarisk och väl sammanhållen. Det är en oerhört rik bok, rik på idéer, oväntade perspektiv och fördjupningar, fylld av lärdom. Det som håller samman framställningen är den metodiska mallen: utsägelsesituation, dialogerna med publik och texter. Det är som genreundersökning *Inför lagen* är mest betydande. Hættner Aurelius har lagt en gedigen grund för kommande forskning om både den äldre och den moderna självbiografen.

Birgitta Ahlmo-Nilsson

FREDRIKA BREMER

Brev. Ny följd I-II, 1821-1852, 1853-1865,
tidigare ej samlade och tryckta brev
utgivna av Carina Burman
Gidlunds förlag, Stockholm 1996

Som att samtala med en vän. Så skulle det ideala brevskrivandet gestalta sig under 1700-talet, genrens verkliga högstatusperiod. De främsta ledstjärnorna hette intimitet, spontanitet och förtrolighet. Det gällde att överbrygga avstånden, att göra sig själv närvarande, i så oförblommerat och samtidigt så tilltalande skick som möjligt. Och detta mål – att skapa ställföreträdande närvaro i frånvaro – skulle uppnås utan (synliga) spår av eftertanke och planläggning.

När Alexander Pope i ett brev daterat den 19 november 1712 betecknar sin egen korrespondens som »scribbled with all the carelessness and inattention imaginable», gör han något för tiden mycket typiskt. Vårslösheten och brådskan är uppenbart tillkämpad och idealiserad – varför annars ens ta sig tid att beskriva, ja *framhålla* den? Spontaniteten blir en pose. Kanske just för att tidens »förtroliga» brevgenre, *the familiar letter*, i själva verket inte tillåter total öppenhet. Kravet på diskretion och diplomati är lika självklart som outtalat. Och förstäligt – alstren lästes ju ofta upp högt, i familjekretsen såväl som i salongernas halvoffentlighet.

1700-talets brevestetik präglas i själva verket av en formaliserad paradox där konstfullheten döljs under en »naturlig» yta. Denna paradox blir påtaglig och problematisk först när formen så småningom luckras upp; när den klassiska retorikens regler och salongskulturens oskrivna lagar så sakteliga upphör att vara de enda giltiga. Genom vilka grepp ska nu en annan, mer genuint »naturlig» närvaro kunna upprättas? Och var sätts gränsen mellan offentligt och privat?

Fredrika Bremers (1801-1865) korrespondens, vars tillgänglighet utökats med två nya volymer utgivna av den uppsaliensiska litteraturforskaren Carina Burman, bär spår av övergången – av den brevgenrens inbyggda osäkerhet och obestämbarhet som blir så framträdande under 1800-talet. De tidigare idealen har tjänat ut utan att några

nya egentligen formulerats. Brevskrivaren befinner sig därmed i en bedräglig frihet. Utan reglernas tvång, men också utan deras trygghet. Och dessutom med en strängare moraluppfattning än det föregående seklets att ta hänsyn till.

Brev skrivs fortfarande för att läsas högt, för att sparas – och kanske tryckas. Samtidigt får intimiteten en ny innebörd, när den från konvention och kliché utvecklas till en ny kommunikativ möjlighet skräddarsydd för den borgerliga privatsfären.

Är Fredrika Bremer egentligen särskilt hemma i brevformen? Eller är hon det snarare i högre grad än många av sina samtida? Frågorna behöver i sig inte motsäga den forskning som konsekvent värderat författarinnans digra korrespondens mycket högt, ofta långt högre än romanerna. Istället hör de ihop just med brevgenrens förändrade funktion och status.

Bremers generation är bland de första att nyttja brevet främst som ett *vardagligt* kommunikationsmedel. Själv är hon en kompetent, om än inte särskilt konstfull brevskrivare. Effektiv och konkret – mer »journalist» än »författare». Hon förmedlar sinnesintryck snarare än sinnesstämningar, skriver reportage snarare än *belles lettres*. Hennes brådska är heller inte, som Popes ovan, konstruerad utan många gånger högst reell. När posten går händer det att hon, hellre än att vänta till nästa dag, sänder iväg oavslutade brev.

Bremer tycks snabbt bli förtrolig med sina brevkontakter och verkar mån om att vidmakthålla och fördjupa vänskapen genom en tät korrespondens. När svaren i hennes tycke dröjer för länge påpekar hon det, i förebrående men alltid förlåtande ordalag.

Hon framstår som ivrig, öppen och tämligen prestigelös. I många fall på bekostnad av just diplomatin. Påfallande ofta får Bremer be om tillgift för något hon undsluppit sig i ett tidigare brev. När hon, efter Malla Silfverstolpes uttryckliga önskemål, sänder råd rörande dennas memoarmanuskript, blir den känsliga väninnan stött och Bremer tvingas modifiera och släta över. När författarinnan tar sig friheten att framföra några kritiska synpunkter till göteborgskollegan Sophie

Bolander angående hennes roman *Qvinnan med förmyndare* (1842) händer samma sak.

Så sent som på 1850-talet gör sig Bremer till ovän med flera familjer i Amerika, sedan hon i *Hemmen i den nya världen* publicerat de resebrev hon skrivit hem till systemen Agathe. Brevens rymmer levande men också en del småelaka skildringar av sällskaps- och familjelivet i de amerikanska storstädernas societet. Oskyldiga i en privat korrespondens, men desto känsligare spridda i mångupplagor.

Ingenstans är glappet mellan ärlighetsanspråk och tillbörlig hänsyn emellertid tydligare än i 1830-talsbrev till Per Böklin, präst och skolman i Kristianstad. Och det är också främst i denna Bremerforsknings hetaste fråga den nytryckta brevsamlingen levererar nytt stoff.

Bremer, som just gjort succé med sina första *Teckningar utur hvardagslivet*, möter Böklin vid ett besök hos sin äldsta, nygifta syster vid 1830-talets början och inleder en livslång vänskap. Den bildningsväg paret brevlades ger sig ut på är fascinerande att följa. Inledningsvis är han obestridd lärare, hon närmast tillbedjande lärjunge. Ändå styr hon snart över dagordningen. I ett av de första bevarade breven, från i mars 1832, svarar Fredrika på lärarens studieförslag: »Jag ska börja läsa Plato, jag skall läsa hvad och som ni vill om jag bara kan.» Redan i nästa mening framgår dock att hennes fokus är ett annat och att hon inte tvekar att driva diskussionen dit: »Men låt oss nu framför allt dröja vid försonings-läran vid frågan om Meniskans frihet, – de ligga så tunga så begärande att lösas, p[å] min själ.»

Handledningen består inledningsvis i att han ställer frågor som hon försöker besvara. Men den formen blir henne snart alltför begränsad – den vetgiriga Fredrika vänder istället på ordningen och närmast bombarderar vännen med religiösa spörsmål och filosofiska hugskott; om preexistensen, det goda och det onda, synd och tro, lidande och försoning. Bremer är redan klar över vad hon vill veta. Böklins uppgift blir att leda henne rätt och att skingra tvivlen. Bremer uttrycker gränslös tacksamhet samtidigt som hon ständigt efterfrågar mer uppmärksamhet och uppmuntran. »Strängarne på min harpa äro slappa du måste

snart komma och stämma dem min Bror», kan det låta i ett av de återkommande önskemålen om tätare kontakt.

I de tidiga breven till Böklin får vi inte bara följa den unga Fredrika Bremers intellektuella bildningsväg, utan också, som det verkar, möta hennes innersta – bitterheten över en kärlekslös barndom, religiösa grubblerier och spirande författardrömmar. Men när Böklin plötsligt friar skakas snart det förtroliga brevuniversitetet av en svår kris. Bremer råkar i bryderi, hon kan inte till fullo besvara de ömma känslorna men är samtidigt rädd att sära vännen och förlora hans stöd och handledning.

Krisen kulminerar sommaren 1833. Böklin sitter på sin kammare i Kristianstad och Bremer befinner sig hos systemen i samma stad. Paret träffas sällan men sänder varandra närmast dagliga meddelanden. Växlingarna i Bremers sinnesstämning är blixtnabba. Ena dagen gravallvar, nästa glättighet. Laddade resonemang om hindren för ett äktenskap blandas med torra reflektioner kring något nyutkommet religionsfilosofiskt verk. Hon balanserar ständigt på slak lina. Anklagar, tröstar och faller nästan till föga om vartannat. I ett klarhetsögonblick i slutet av juni utbrister hon slutligen: »Jag känner ingen kärlek, jag har ej den känsla som gör att man vill leva blott för *En* och utan hvilken jag ej skall gifva bort min hand [...]»

Resten av sommaren vakar Bremer över sin döende väninna Hedda Wrangel på ett gods några mil bort. Brevkontakten med Böklin förblir näst intill daglig och det prekära läget kvarstår. I ett tillbakablickande brev i april 1834, när krisen är tillfälligt bilagd, skriver Bremer om det ödesdigra frieriet: »Jag ville kunskap, ej kärlek [...]. Nöjet af ditt umgänge var ifrån denna stund till stor del borta för mig.» Även om vänskapen mellan den världsberömda författarinnan och lantprästen i Skåne varar livet ut, blir breven efter hand allt glesare. Tonen – öppenheten, ärligheten och tilliten – blir aldrig riktigt densamma.

Korrespondensen mellan Bremer och Böklin skapade för övrigt problem för de första brevtutgivarna Klara Johanson och Ellen Kleman, vilka publicerade fyra volymer under åren 1915 till 1920. Den samling

som förvarades på Kungliga Biblioteket var långt ifrån komplett och Böklins släktingar vägrade lämna ut en rad viktiga brev. De saknade pusselbitarna hade för övrigt redan givit upphov till gissningslekar. Varför ledde den unika vänskapen aldrig till äktenskap? I en anmälan av Johanson/Klemans utgåva i tidskriften *Hertba* år 1918 kommenterar Hilma Borelius bitskt dessa, som hon kallar det, »småfnaskiga giftermålspekulationer» vilka florerar i Bremerforskningen. Kritiken får inte minst läsas i kölvattnen av Johan Mortensens stilbildande Bremerbiografi från 1902, i vilken den ogifta författarinnan bland annat beskrivs som »född vestal» och rädd och blind för kärlek.

Under decenniernas lopp har flera av de mest »känsliga» breven till Böklin tagits ur de låsta gömmorna, funnit sin väg till Kungliga Biblioteket och nyttjats av forskarna. Carina Burmans utgåva erbjuder dessutom flera tidigare otryckta bidrag. Men även om man då och då får en känsla av att kika genom förbjudna nyckelhål framstår breven idag knappast som särskilt spektakulära eller avslöjande.

Däremot öppnas nu möjligheter för en förnyad uppmärksamhet och nya tolkningar. Kontakten mellan Bremer och Böklin utgör ju inte minst ett intressant exempel på brevgrensens historiskt viktiga roll som en möjlighet för kvinnor att både inhämta kunskap och diskutera intellektuella frågor, trots att det officiella utbildningssystemet stänger dem ute. Dessutom erbjuder den nytryckta delen av korrespondensen en större inblick i det tämligen komplicerade och växlande maktförhållandet mellan adressaterna. Vem som egentligen vägleder vem, vem som ger respektive tar – svaret är inte alltid alldeles självklart.

Carina Burmans utgivning av denna stora och efterlängtade samling brev anknyter för övrigt föredömligt till Johanson/Klemans tidigare nämnda fyrbandsedition. Burman korrigerar pietetsfullt där föregångarna tagit miste och kompletterar med en mängd nytt material. I och med de två volymernas nära 800 nytryckta brev tätas, förutom Böklinkorrespondensen, inte minst en del av de luckor första världskriget orsakade i den tidigare brevgivningen, jag tänker närmast på Bremers brev till vännerna

i Amerika, paret Jackson Downing, paret Spring, Maria Lowell, Longfellow.

Att en enda obruten överblick över Bremers korrespondens alltså saknas innebär självfallet en klar komplikation. Burmans system att i sin edition endast ge ut de brev som tidigare varit otryckta eller som återgivits ofullständigt kräver nämligen att forskaren har både hennes och den gamla brevgivningen framför sig. Å andra sidan är en nytryckning av *samtliga* brev orealistisk. Vikten av att överhuvudtaget få ut de tidigare otryckta måste betraktas som överordnad. Dessutom underlättas det ofrånkomliga pusslandet av Burmans tydliga och fortlöpande förteckning över alla breven. När och till vem de skrivits och var i Johanson/Klemans samling det tidigare utgivna materialet står att finna. Volymerna avslutas också av varsin fyllig och faktarik kommentardel vars uppläggning påminner om föregångarnas och därmed bidrar till konsekvens och enhetlighet.

De två nya brevgivningarna ger visserligen inte någon omvälvande ny bild av Fredrika Bremer. Men de fördjupar och kompletterar. Vi påminns återigen om vilken kulturpersonlighet och kosmopolit hon var, vilket enormt kontaktnät hon hade. Och vilken fascinerande brevskrivare hon var. Alls inte formfulländad men, och kanske just därför, alltid intresseväckande.

I de drygt 2200 brev från författarinnan som nu finns utgivna får vi följa Bremers intellektuella utveckling, hennes inträde i författarskapet, berömmelsen, kontakterna med en rad av samtidens stora kulturpersonligheter och hennes detaljrika och spännande rapporter från många och strapatsrika resor. Men kanske är det ändå främst i det vardagliga, praktiska livet vi kommer henne nära. När hon i brev efter brev trösttar en av sorg nedbruten änklings, på några korta rader ber en väninna om ett kragmönster, rekommenderar vännen Geijer en huskur mot snuva och avslutar ett av sina många brev till sin sjuksjuka syster med löftet om att snart återkomma med en liten gåva – i form av en burk egenhändigt tillredd, nykokt lingonsylt.

Åsa Arping

LISBETH LARSSON (red.)

feminismer

Övers. Sven-Erik Torhell

Studentlitteratur, Lund 1996

Det är alltid med förväntan som jag läser ny introducerande litteratur inom ämnet feministisk teori. När texterna föreligger i lättåtkomliga svenska utgåvor borde väl chanserna att de kommer med på obligatoriska kurslistor öka, tänker jag förhoppningsfullt. Så småningom ska väl ändå kvinnoforskningens resultat få den uppmärksamhet i den akademiska grundutbildningen de sedan länge borde ha fått.

I volymen *feminismer* har Lisbeth Larsson samlat nio texter av framstående forskare inom området feministisk teori, alla med mer eller mindre direkt relevans för det litteraturvetenskapliga ämnesområdet. Texterna är hämtade ur böcker, som fortfarande är ständigt återkommande referenser i den pågående teoridiskussionen i USA. Urvalet speglar fältet ungefär så som det kan avläsas i litteraturlistorna för de kurser i feministisk teori som jag har tittat på eller i sammanfattande antologier i ämnet.

Bokens titel är *feminismer*. Men det är givetvis inte feministisk teori över hela fältet och hela världen som presenteras – vilket i och för sig vore omöjligt – utan en USA-baserad huvudsakligen postmodern och dekonstruktivistisk tradition. Denna inriktning tycks förvisso länge ha varit den dominerande i USA-baserad teori – men den har aldrig stått oemotsagd.

»Antologins texter är inte valda utifrån personliga sympatier utan för att visa några av de mest dominerande av de olikartade positioner som intas i den vitala diskussion som utbryter inom amerikansk feminism under 80-talet» heter det i Lisbeth Larssons inledning. Men skissen över feministisk teori och praktik under de senaste decennierna är ändå i hög grad hämtad från den postmoderna inriktningens egen historieskrivning. Personligen ställer jag mig lite undrande inför den. En »ny biologism» infann sig under 70-talets feminism sägs det – men sådana tendenser hade väl aldrig något tankemonopol? Lite längre fram talas det om »den enhetliga syn på kvinnan och

feminismen som var 70-talets». Jag har satt stora frågetecken i kanten för detta påstående, som tycks mig säga mer om postmodernismens behov av att legitimera det egna projektet än om feminismens moderna historia.

Texten fortsätter: »Den politiska feminismen får under 80-talet ge vika för en mer teoretisk; sociologin får ge plats åt psykologin, behovet av dokumentation, ny historieskrivning och sökandet efter dolda och bortglömda fakta ersätts med ett nytt och allt överskuggande intresse för språk- och kunskapsteori.» (s. 6) Men det beror allt på hur man riktar sökarljuset, skulle jag vilja hävda. Man skulle också kunna beskriva 80-talet som det praktiska genomförandets tid, både vad gäller den akademiska feminismens egen konsolidering och det utomakademiska politiska arbetet.

Inte desto mindre är det en rad mycket intressanta texter som introduceras för en svensk läsekrets med denna volym. Här finns ett utdrag ur Eve Kosofsky Sedgwick's *Between Men*, som brukar uppfattas som en av de texter som blev startsignal för den synnerligen livliga teoretiska inriktning som undersöker fältet kön och sexualitet ur ett dekonstruerande, icke-heterosexistiskt teoretiskt perspektiv. Judith Butlers mycket uppmärksammade bok *Gender Trouble* ingår i samma tradition och finns också representerad i antologin.

Här presenteras texter av Alice A. Jardine och Teresa de Lauretis, båda tidigt ute med att hämta inspiration från fransk dekonstruktion och psykoanalys i Lacans tappning och att introducera dem inom en amerikansk feministisk diskussion. Mötet mellan franskt och amerikanskt tänkande kring kön skulle visa sig ge upphov till en utomordentligt produktiv teoridiskussion, som sedan i viss mån importerades till Sverige. (Någon borde förresten skriva en historia om det franska tänkandets väg till Sverige via USA. Ett och annat kanske rentav hände på vägen ...)

Här finns ett par spännande texter av Hazel V. Carby och Patricia J. Williams, hämtade från *Reconstructing Womanhood* respektive *The Alchemy of Race and Rights*. Båda kretsar kring frågor om ras och litteratur och diskussionen ligger här på ett mer

konkret plan än i flera av de andra texterna, där man ibland rör sig på retoriska metaplan som inte gör det lätt för läsaren att hänga med. Angelägenhetsgraden hos Carby och Williams är å andra sidan desto större. Detsamma gäller Gayatri Chakravorty Spivaks text hämtad ur *In other Worlds* och som handlar om fransk feminism ur ett internationellt perspektiv. Hon läser Kristevas bok om kinesiska kvinnor och utsätter den för skarp kritik – med rätta tycks det mig – för att den är slarvigt ihopkommen och skriven ur ett eurocentriskt perspektiv.

Diana Fuss bok *Essentially Speaking* finns också representerad i den här volymen. Här försöker Fuss att få lite ordning och reda på begreppen essentialism och konstruktivism och inbjuder till större försiktighet när det gäller att beskylla meningsmotståndare för att vara essentialister. Begreppet har under de senaste tio åren fungerat som ett skällsord i feministisk teoridebatt i USA och har i så hög grad haft en avlegitimerande funktion, att jag personligen inte längre har klart för mig vad det ursprungligen var tänkt att beteckna. Kan man över huvud taget bedriva något konkret politiskt arbete – utanför seminarierummen – utan att riskera att kallas essentialist? Fuss nyanserar på ett intressant sätt hela denna diskussion.

Dessa texter är dock inte lättlästa. Många av dem bär dessutom spår av att vara led i en pågående diskussion och känner man inte till kontexten blir de än svårare. Detta ställer stora krav på redaktören. För att bli fullt begripliga för en svensk läsekrets hade dessa texter nog behövt en mer omsorgsfull introduktion än vad som nu ges. Begrepp hade kunnat förklaras och fenomen som läsarna rimligen inte känner till hade kunnat presenteras.

»I detta år 1984 är det signifianten som spelar och vinner innan Alice gör det, även när hon är medveten om det. Men hur kommer det att sluta, om inte Alice gör det?» Så lyder de för läsaren kryptiska avslutningsorden i de Lauretis text, s. 60. Har man inte läst boken undrar man nog – bland annat – vem i all sin dar den där Alice är. I Spivaks text talas det på s. 126 om »Mary Jane Sherfey och den berömda sidan

67 i *Våra kroppar, våra jag*» – förväntas dagens studenter verkligen veta vad det står på en viss sida i en bok som skrevs innan de ens var födda?

De små inledande texterna till varje artikel är ibland etiketterande snarare än förklarande. Som läsare blir man inte mycket klokare av att veta att Kosofsky Sedgwicks text »var en viktig del av det uppbrott från universalismen som ägde rum inom amerikansk feminism vid mitten av 1980-talet», att Carby »definitivt lämnat den feministiska universalismen bakom sig» eller att Fuss är »deklarerad anti-essentialist». Man förstår att essentialism och universalism är något negativt, men intressantare vore att få veta vad det är.

Bokens översättningsbesynnerligheter underlättar inte läsarens arbete. Här finns begrepp som jag tvivlar på att så många förstår: »invaginerad text» s. 23, »gynes» s. 26, »representamen» s. 50, »oktoroner» s. 99, »mytem» s. 120 eller »erotogeneitet» s. 151 för att nämna några. För sådant har Svenska Akademiens ordlista ingen hjälp att ge.

Retoriska utsmyckningar översätts emellanåt rätt av på ett mindre lyckat sätt och amerikanska satskonstruktioner är ibland översatta ord för ord så att den svenska meningsbyggnaden blir otymplig. Ett exempel kan se ut så här: »Det var dock inte bara inom den populära skönlitteraturens begränsningar som den svarta kvinnliga slavens sexualitet förknippades med det illegitima.» s. 101 Varför inte bara: *inom populärlitteraturen?*

Det finns också direkta översättningsfel: »Det föds varje år mer än SEXTIO TUSEN underåriga slavar», utbasuneras det på s. 101. Kan man födas som något annat än som underårig? På s. 120 får vi ta del av ännu ett häpnadsväckande påstående: »Klasskampen är ett sådant oerhört maskineri vars system beskrivs av Marx och som därför är verksamt idag.» (Kursiveringarna är gjorda här.)

Introducerande teoriantologier av det här slaget har en viktig funktion att fylla, både inom den akademiska utbildningen och för att förse den inhemska debatten med nya impulser. Och det är bra att texterna i den här volymen nu föreligger på svenska. Men kanske hade de krävt ett mer

omsorgsfullt introduktionsarbete för att bli fullt tillgängliga.

Eva Borgström

MARGARETA BJÖRKMAN

Original och översättning.

Om två romaner av Restif de la Bretonne

Litteratur och Samhälle. Meddelande från

Avdelningen för litteratursociologi vid

Litteraturvetenskapliga institutionen,

Uppsala universitet 1996:2

Med sitt senaste arbete ger Margareta Björkman ytterligare ett bidrag till den icke kanoniserade litteraturens historia i Sverige under den gustavianska epoken – tidigare insatser på området har hon bl.a. gjort med doktorsavhandlingen *Läsarnas nöje. Kommersiella länebibliotek i Stockholm 1783–1809* (1992) och uppsatsen »Om översättning av romaner under 1700-talets senare hälft. En förstudie» (i *Fiktionens förvandlingar. En vänbok till Bo Bennich-Björkman den 6 oktober 1996*). Margareta Björkmans tes är att studiet av populärlitteratur kan vara klagörande både ur textorienterad och historisk synvinkel: hon menar att berättarstrukturerna blottas på ett tydligare vis i verk av denna karaktär, samtidigt som hon framhäver vikten av att vinna kännedom om hur den litteratur såg ut som numerärt sett dominerade den litterära scenen. Björkman visar att receptionshistoriska studier kring den svenska översättningen och marknadsföringen av två romaner av Nicolas-Edme Restif de la Bretonne kan ge grundläggande insikter i förändringar på den svenska bokmarknaden under 1700-talets slut, förändringar som bl.a. har att göra med en anpassning av marknaden till att vara styrd av efterfrågan.

Eftersom den svenska originalproduktionen av romaner vid denna tid var tämligen blygsam, dominerade översättningar. Det faktum att översättningar blev allt vanligare under denna period tolkar Björkman som att nya läsekretsar erövrades: de som tidigare huvudsakligen läst andlig litteratur och dessutom ej besatt kunskaper som tillät dem att taga del av

utländska verk på originalspråket. »Man kan alltså hävda att det var via översättningar av fiktionsprosa som den svenska nöjesläsaren 'lärde sig' att läsa romaner», är Margareta Björkmans slutsats (s.11).

Hon är fördomsfri i sitt sätt att nalkas den äldre populärlitteraturen och är noggrann med att ej föra anakronistiska resonemang: »Vill man försöka förstå en gången tids läsvanor kan man naturligtvis inte utgå ifrån sin egen tids kvalitetskriterier.» (s.16)

Vad man här får följa är en receptionshistorik i vidaste bemärkelse över de svenska tolkningarna av Restif de la Bretonnes romaner *La Famille vertueuse* (1767) och *Lucile ou Les Progrès de la vertu* (1768). Björkman börjar med att presentera Bretonne och hans verk, och fokuserar därefter på de svenska översättarna, Johan Samuel Ekmanson (1760–?) respektive baron Daniel Axel Tilas (1747–?). Björkman visar hur den förstnämnde kunde använda sin översättning av *La Famille vertueuse* – *Den dygdiga släkten*, försedd med en dedikation till arbetsgivaren Carl Wilhelm von Düben, president i Kammarrevisionen – för att befrämja sin karriär: samma år som översättningen av romanens första del publicerades (1780) avancerade Ekmanson från extra ordinarie till ordinarie kanslist, trots svår konkurrens. Kanske kostade översättningen honom åtskillig möda eller också hade Ekmanson ej tid att avvara till dess utförande: delarna 2 och 3 utkom med åtskillig fördröjning (1782 respektive 1783 – se dock nedan för andra tänkbara förklaringar). Del 4 utgavs veterligen ej alls. Tilas, som förutom sina insatser som förmedlare av utländsk litteratur även följde en militär karriär, dedicerade sin översättning av *Lucile ou Les Progrès de la vertu* – *Lucile eller Dygdens framsteg* 1786 (andra och tredje delarna utkom 1787) – till drottning Sophia Magdalena, men uppnådde intet känt resultat därmed. Snart såg han sig föranlåten att flytta till New York; under 1790-talets slut tycks han ha försörjt sig som språklärare i Nouvelle Orléans i den franska kolonien Louisiane, varifrån han 1798 begav sig med en fransk familj för att via Havanna fara till Mexiko. Trots intensiva efterforskningar från svensk sida

vet man ingenting bestämt om den äventyrlige baron Tilas efter hans avfärd från Nouvelle Orléans.

I särskilda kapitel redovisas så de båda romanernas öden och äventyr på den svenska bokmarknaden på originalspråket och i svensk dräkt. Margareta Björkman har ett brett register av strategier när hon skärskådar de båda svenska översättningarna. Exempelvis kan hon via en undersökning av typografisk art visa hur förenklingen i användningen av skiljetecken i trycket av Tilas' översättning av *Lucile* bitvis gör texten i det närmaste obegriplig, därför att det franska originalets »-», som inleder repliker, och »...», som indikerar paus eller avbrott i repliker i den svenska översättningen genomgående realiserats som »-». Därigenom kan monologer av läsaren felaktigt uppfattas som replikskiften (s.105). Den stilistiska granskning Björkman redovisar, ger vid handen att även andra »sabotage» mot de franska originaltexterna förekom vid överföringen till svenska. Å andra sidan inregistrerar hon även vissa förbättringar i de svenska tolkningarna (s.48 och 97ff).

Björkman belägger åtskilligt med reklam i pressen för *Den dygdiga slägten*. Härav drar hon slutsatsen att boken sålts bra: intresserade har ju vederbörligen uppmärksamats på verkets tillgänglighet. Förmodligen förhåller det sig emellertid tvärtom. Boken har sålt dåligt och förläggaren Anders Jacobson Nordström har därför nödgats satsa åtskilligt på marknadsföringen av produkten. Att två år förflöt mellan utgivningen av delarna 1 och 2 och ytterligare ett år mellan delarna 2 och 3 kan bero på Nordströms tvekan inför verkets möjligheter att hävda sig på marknaden. Alternativt orsakades fördröjningen av Ekmansons arbetstempo eller en kombination av dessa och/eller andra omständigheter. Den långa tidsperioden mellan delarnas materialiserande torde dock verksamt ha bidragit till att svalka den potentiella publikens intresse. Björkman frågar sig varför den fjärde delen aldrig utgavs. Det torde bero på att andra och tredje delarna sålt så dåligt att projektet definitivt lades ned av Nordström. Omtrycket 1784 av första delen torde vara ett närmast desperat

försök av förläggaren att genom att åter göra den första delen tillgänglig öka verkets attraktionskraft för en större potentiell köparskara än den som ursprungligen införskaffat del 1. Flera tänkbara skäl till omtrycket 1784 finns. I första hand föreställer man sig väl att första upplagan helt enkelt sålt slut under de fyra år som gått, men det kan givetvis hända att den på ett eller annat sätt förstörts (brand, fukt, ovarsam behandling vid flyttning i magasinet el. dyl.) eller att Nordström av något skäl gjort sig av med den.

Denna mekanism har av Ronald Fullerton i hans arbeten om kolportageromanens historia i Tyskland på 1800-talet visats vara ganska vanlig: utgivningsprojekt som bestod av flera delar visade sig efter hand olönsamma och lades därför ned. Undertecknad har kunnat konstatera att förhållandena var desamma i Sverige under 1800-talet och början av 1900-talet.

Med *Original och översättning* har Margareta Björkman åstadkommit ett intresseväckande och välstrukturerat arbete, som delvis rör sig på terra incognita. Med tanke på hur litet forskning som bedrivs på äldre epokers svenska litteratur och litterära institutioner förtjänar en undersökning som denna extra uppmärksamhet.

Dag Hedman

FLEMMING CONRAD

Smagen og det nationale. Studier i dansk litteraturhistorieskrivning 1800-1861

Københavns universitet, 1996

Flemming Conrad är sedan länge en av de mera betydande företrädarna för den vetenskapshistoriska specialiteten inom den nordiska litteraturvetenskapen. I en tidigare bok, *Rahbek og Nyerup. Bidrag til den danske litteraturhistorieskrivnings Historie*, 1979, och en rad uppsatser har han diskuterat olika sidor av dansk litteraturforskning och litteraturhistorieskrivning. Icke desto mindre framstår hans doktorsavhandling *Smagen og det nationale. Studier i dansk litteraturhistorieskrivning 1800-1861*, Københavns univ., 1996 (dissertationsupplagan tryckt

1995) som en pionjärsats.

Avhandlingen behandlar den period i litteraturforskningens historia som också brukar sägas innehålla dess egentliga födelse. Perioden 1800–1860 rymmer romantikens och den begynnande positivismens paradig. Just dessa kategorier är emellertid inte de mest framträdande i Conrads arbete, antagligen därför att de innebär alltför abstrakta eller generella bestämningar. Abstraktion och generalisering är brister som författaren sannerligen inte kan beslösas med. Tvärtom, en tydlig strävan efter konkretion, säkerhet och exakthet kännetecknar Conrads sätt att arbeta med ett material som är enormt omfattande. Normalt sett är detta naturligtvis vetenskapliga dygder i en undersökning som denna, där frestelsen alltid är stor att ta till svepande teoretiska gester och halsbrytande idésprång. Men all teori är inte grå, och någon gång kan jag nog tycka att Conrad hade tjänat på att problematisera entydigheten och konkretionen i sina resonemang och slutsatser. Jag återkommer till detta.

Avhandlingens objekt är väl avgränsat och definierat. Det handlar inte om litteraturvetenskap eller litteraturforskning i största allmänhet, inte heller om estetiska och litterära discipliners historia, utan om »den danske litteratur-historieskrivning i årene 1800–1861». Årtalen anger tidpunkten för den äldsta och den yngsta texten i undersökningen. Kategorin litteraturhistorieskrivning definieras som

den teksttype, der i fortællende form – og ikke blot i form af en katalog – leverer en kronologisk fremstilling af en given, oftest nationalt afgrænset litteraturs historie fra det tidspunkt, hvor den efter den pågældende fremstillings opfattelse tager sin begyndelse, og frem til et punkt, der ligger nær ved litteraturhistorikerens egen tid. (s. 11)

Undersökningens material är olika slags texter som svarar mot denna definition av litteraturhistorieskrivning: böcker naturligtvis, alltifrån Rahbek & Nyerups *Bidrag til den danske Digtekunsts Historie* till N. M. Petersens *Bidrag til den Danske Litteraturs Historie*, vilka båda är att betrakta som akademiska verk. Texttypen innehåller även

icke-akademiska, populära, framställningar för läsande allmänhet och skolväsende, en genre som genomgick en snabb tillväxt under den borgerliga bildningens 1800-tal. Men även otryckta texter spelar en viktig roll i Conrads undersökning, till exempel Ingemanns föreläsningar på Sorø akademi på 1820-talet och Molbechs på Köpenhamns universitet under perioden 1829–1857. Andra delar av materialet är artiklar i konversationslexika och framställningar av den danska litteraturens historia på andra språk, främst tyska och franska.

Framställningen är disponerad efter texternas kronologi och diskussionen och redovisningen av resultat sker efter stränga principer. Texterna beskrivs på ett enhetligt sätt utifrån ett begränsat antal variabler, varför utrymmet för subjektivitet i karaktistikerna begränsas utan att fördensskull analyserna blir mekaniska eller ointressanta. I metodiskt avseende är Conrads avhandling tveklöst ett föredöme. De variabler som framställningen disponeras efter och som också utgör ett slags rubriker för tematiken i diskussionen är följande:

1. Texternas »nations- och litteraturbegrepp». Här besvaras frågor som vad betyder nationalitet i litteraturhistorierna och vilket begrepp litteratur kommer till användning? Är den fornnordiska diktningen en del av den danska litteraturhistorien och hur behandlas den latinska medeltids- och renässanslitteraturen? Och vad är litteratur? – Skön litteratur? Lärd litteratur?
2. Under variabeln »stofselektion» behandlar Conrad den kvantitativa viktningen av olika perioder och författarskap.
3. Texternas »värdebegrepp» behandlar de explicita värderingarna och slutligen
4. »fortidsbilledet» och »den historiske komposition» är termer för bestämningen av den litteraturhistoriska berättelsen som berättelse. Som givna komplement till genomgångarna av texterna finns kapitel av idéhistorisk art, där texternas filosofiska förutsättningar redovisas genom diskussion av fransk 1700-talsetetik, Herders idéer om nationen som historiskt subjekt och Friedrich Schlegels om litteraturen som uttrycket för detta subjekt historien. Vidare utgör vad man kunde kalla ett institutionshistoriskt spår ett viktigt inslag i avhandlingen. Texterna lever

inte ett eget liv vare sig i verkligheten eller i Conrads framställning. De ges en kontext, och den kontexten är att uppfatta som »institutionell». Detta är ett modernt drag i Conrads undersökning, som ställer den i skarp kontrast till en äldre typ av litterär vetenskapshistoria. Denna skulle självklart sökt den personliga eller biografiska inramningen kring texterna, kanske också de litterära implikationerna. Sådant saknas nästan helt hos Conrad. Inte alltid, men oftast, är detta ett lyckat minusgrepp.

Det man kan kalla den teoretiska och idémässiga huvudlinjen hos Conrad är den som antyds i titeln, från smaken till nationen som det som styr föreställningen om litteraturens historia och svarar för dynamiken i den litterära utvecklingen. Eller som Conrad själv kallar det, från smaken till nationen som »litteraturhistoriens subjekt». Men det är inte huvudlinjen som är det anmärkningsvärda. Den svarar ju mot det etablerade och väntade: gången från en upplysningsmässig klassicistisk syn på litteraturens historia till en romantisk och idealistisk konst- och historiesyn. Nej, det anmärkningsvärda är den variation utefter denna linje som Conrad förmår visa upp och den konkreta mångfald som berättelserna om litteraturen som nationens uttryck innehåller. Men även i denna mångfald finns det intressanta exempel på enhet. Ett sådant är den metafor som Conrad kallar v-formen i historietänkandet under hela perioden. Oavsett den konkreta avgränsningen eller karakteristiken av historiens faser tenderar berättelsen om litteraturen, både den med smaken och den med nationen som subjekt, att följa en v-formad komposition eller kurva, »fra en svunden fortids højder via en forfaldsperiode frem til nutidens høje niveau.» (s. 66) Conrad påvisar den på flera ställen i sitt material. Inför sådana iakttagelser kan man endast nicka instämmande och beklaga att man själv inte urskiljde fenomenet så tydligt att man gav det ett namn. Ännu ett exempel på att det är det empiriska och konkretionen som är avhandlingens styrka.

Den styrkan kan man inte ta ifrån Conrad, men man kan ändå hävda att den under vissa förutsättningar kan bli till en svaghet. Konkretionen kan bli så stor att

inget blir riktigt tydligt. Jag skall försöka ge ett par exempel på det.

Conrad tangerar problem som spelar en avgjord viktig roll i den moderna vetenskapshistoriska diskussionen och gör i det sammanhanget iakttagelser av klart intresse. Men genom att han är så angelägen om rikedom i materialet ser det ibland ut som att han avstår från det teoretiserande som skulle göra iakttagelserna riktigt intressanta.

Ett sådant centralt problem i litteraturforskningens och litteraturhistoriens historia är förhållandet mellan estetik och historia. Ibland anges motsättningen som den mellan filosofi och empiri. Conrad använder sig av den förra dikotomin och talar om att perioden rymmer en tendens i litteraturhistorieskrivningen bort från estetiska principer i riktning mot historiska. Det främsta exemplet på detta i hans material är N. M. Petersen. Dennes betoning av historiska och kulturhistoriska sammanhang framför estetiska gör honom till en banbrytare i sin samtid (t. ex. s. 313). Men Conrad hanterar dessa begrepp som om det gällde att inventera entydiga positionsvärden. Som om estetik och historia vore väldefinierade i den vetenskapshistoriska diskussionen. Det är de ju inte. Självklart är det skillnad på romantisk och positivistisk litteraturhistoria till exempel, och självklart kan den skillnaden ungefärligt anges med termerna estetik och historia. Men endast ungefärligt. Om inte begreppen diskuteras alls, utan endast används för att namnge positioner, ja då blir iakttagelserna mindre intressanta. Det intressanta med en positivistisk litteraturhistoriker är inte att han betonar det historiska, utan vad han gör med det estetiska utan att erkänna det.

Liknande invändningar kan resas mot Conrads sätt att resonera kring biografismen, ett annat huvudord i diskussionen kring litteraturforskningens utveckling under 1800-talet. Conrad menar sig kunna visa att Petersen är »på vej mod en biografisk litteraturbetragtning». (s. 309) Med en viss tillspetsning vill jag hävda att det kan sägas om all litteraturforskning, »estetisk eller historisk», åtminstone från och med romantikerna till new criticism. Det intressanta är vad det biografiska stoffet används till. Den problematiken är nödvändig

att aktualisera i en undersökning som Conrads, men han låter den vara.

Men han gör en annan iakttagelse om biografien som är desto intressantare att notera. En del av Conrads material vittnar om en viktig och ofta förbisedd funktion hos litteraturhistorieskrivningen, att förmedla värden och bildning till en läsande och växande publik, det vill säga »popularisera». Athalia Schwartz och S. C. Müller är namnen på två sådana populariserande litteraturhistoriker, hos vilka Conrad finner en stark betoning av det biografiska stoffet. Conrad konstaterar att populariseringen och biografien hör ihop. Han är inte den förste att tänka den tanken. Men hos honom ter den sig självklar, den tanke som egentligen är en vetenskapshistorisk sensation. Så till slut framstår ändå Conrads försyna konkretion som oövervinnelig!

Thomas Olsson

ULF OLSSON

Levande död. Studier i Strindbergs prosa
Brutus Östlings Bokförlag Symposion,
Stockholm/Stehag 1996

Ulf Olssons senaste bok *Levande död. Studier i Strindbergs prosa* har två inledande motton. Det ena är hämtat från Strindberg själv och dennes *Inferno*: »Jag handlar improviserat: livet blir lustigare på det viset!». Det andra är Petrarcas: »... lemmarna jag har, hur kan de leva långt från sin själ». Mottona signalerar att det här, liksom i Olssons förra bok, i någon mån är fråga om konstruktionen av en kropp. Och det skall visa sig att denna kroppslighet är fyrdubbel.

Texter (ut)manar till konstruktion. Ulf Olssons läsningar är dubblande och duellerande svar på de strindbergiska texternas utmaningar. Olssons egen text är en *läsning* och det utmanande som gest eller tilltalsform är redan där tydligt. Olssons text föds i och vibrerar av den dubbla spänningen; att vara en läsning, att vara ett objekt för läsning. Olsson vill i samma rörelse läsa och förmedla ett spänningstillstånd – och han lyckas. Kraftöverföringen tycks ske helt utan bortfall.

Den strindbergiska textens utmaning har, vilket Olsson visar, sin grund i ett annat svar eller tydligare *försvar*, nämligen konstens försvar mot den i det moderna samhället dominerande varuformen. Här inbegrips de tre »energiansamlingar» där Olsson ser Strindberg som mest talande – modernitet, varuform, allegori. Olssons »grundantagande» är att »konstverket försvarar sig mot och angriper varan, och i synnerhet varuformens övergång i varufetischism, genom att dölja sig bakom allegorins slöja.» (s. 29) Allegorin blir ett försvar eftersom den erbjuder konstverket möjligheten att verka på två plan samtidigt. Ett ytligt plan kan göra sig läsbart, villigt öppna sig för marknadens omedelbara konsumtion, medan ett andra, dolt plan erbjuder en annan läsning, förbehållen den kritiske läsaren. Dessa dubbla plan möjliggör således tillvändhet och bortvändhet i samma rörelse. I varuformen förblir den verkliga texten oläst, i erkännandet av texten som konstituerad av ett allegorins försvar bryter den igenom. Det är dessa textens försvarsmekanismer mot varuformens inträngande i den, mot dess förtingligande, som Olsson menar är intressanta att studera i Strindbergs texter.

För att dessa mekanismer skall kunna friläggas måste texterna läsas utifrån sina egna förutsättningar. Detta inbegriper att alla hänvisningar till den övergripande kategorin »författaren» lämnas därhän. »Författaren» är ett begrepp på marknaden, ett marknadens sätt att bestämma och fästa en text, vars dubbla språk den inte vill se. Marknaden gör författaren till fetisch och oskadliggör denne genom att förvandla honom till en biografisk kuriositet, till ett objekt för nyfikenhet. I en reducerande rörelse fixeras texten till det redan givna. Genomslagskraften på marknaden bestäms av »sanning» och »verkligt» och »privat». I denna reduktion görs texten (och författaren) ofarlig. Författaren blir ett varumärke till vilket texten återförs. Det Olsson kallar texternas »kritiska energi» går förlorat (s. 35). Ett exempel på detta oskadliggörande ser Olsson i de många sinnessjukförklaringarna av Strindberg. Sinnessjukdomen gör författarens yttranden hanterliga och möjliga att fästa. Subjektiviteten blir intet annat än ett uttryck för det personligas

varumärke, vilket hela tiden måste driva sig själv till extremer för att framstå som just personligt. Dessa extremer, en position i en text, liknar till sist sinnessjukdom och reduceras så och fästs i en diagnos. Texten utmanar förgäves i sin insparning.

Alternativet blir att svara på utmaningen, att *läsa* texten och därmed frigöra dess kritiska kraft. I detta ligger att läsa texterna som yttranden ingående i ett socialt, historiskt och litterärt sammanhang. Den kritiska läsningen konstruerar »författaren» som en funktion i hans *texter*» (s. 17). »Författarskapet» blir endast intressant som ett sätt för subjektet att skriva in sig i sin egen text.

Den »borgerlige författaren» – vilken Strindberg är ett exempel på – som funktion måste då studeras utifrån underkastelsen »under varumarknadens villkor» (s. 20).

I detta problematiserar och utmanar Olsson den tidigare Strindberg-forskningen, vilken snarast förklarar texterna utifrån biografien. Livet har skymt texterna och motverkat en läsning av dem på deras egna villkor. Att läsa Strindberg har hitintills, menar Olsson, mest handlat om att läsa den stora »dokumentärromanen» Strindberg, vilken denne själv påbörjat och vilken sedan skrivits vidare, till en »mytologiserande kollektivroman», av akademisk forskning och »amatörforskning» (s. 16). Att forskningen oreflekterat skrivit vidare på Strindbergs textliv eller livstext hänger, menar Olsson, ihop med fetischeringen av Strindberg, den fetischering vilkens mål är att, på den framväxande bokmarknaden, göra författaren till en säljbar vara. Författarnamnet ger boken status som vara – dess säljbarhet – och ting – dess mer eller mindre framträdande plats i bokhyllan. Varornas (och textens) förtingligande är, menar Olsson, intimt sammankopplade med modernitetens genombrott. Denna »modernitet» vill Olsson definiera som upplevelsen av en mer uppbruten, mindre sammanhängande, mindre kontinuerlig erfarenhetsvärld. Hastigheten ökar. Den moderna konsten svarar på förtingligandet genom att ständigt bege sig ut i ett sökande efter det nya, genom att ständigt vägra en an- eller inpassning. Olsson påpekar med rätta att den moderna konsten därmed

inte nödvändigtvis är lika med den nya konsten utan snarare utgörs av den konst som problematiserar sig själv och sitt eget uttryck. Ett sätt att vägra anpassning, att problematisera sitt avbildande, blir då att använda sig av allegorin. Genom sin inneboende dubbelhet problematiserar och kritiserar allegorin meningen eller förhållandet mellan betecknande och betecknat. I en värld i vilken varan härskar bygger den allegoriska berättelsen sin dubbelhet på den dubbelhet som finns inneboende i tinget, d.v.s. den dubbelhet som består i övergången från bruks- till bytesvärde. Genom att allegorikern själv tvingas placera sina ting (eller texter) på den förhärskande varumarknaden problematiseras den egna texten i det att allegorin riktas mot denna och dess eget betydande.

Ett av bokens inledande motto hämtades, som vi sett, från *Inferno*. *Inferno* är även den text vilken ägnas den mest ingående läsningen i Olssons bok. *Inferno* kan också tydligt sägas illustrera de problemställningar Olsson arbetar med. Den har, mer eller mindre oproblematiskt, lästs som en självbiografisk roman, som ett dokument över ett (den biografiske författarens) själstillstånd. Olsson vill i stället se *Inferno* som ett tydligt exempel på den »dubbla allegori» under vilkens form han diskuterar Strindbergs prosa. *Inferno* utgör en dubbel allegori dels i sin form av en traditionellt kristen allegoriserings av vandrarens väg till tro, dels som en modern allegori, d.v.s. en allegori över bristen på mening, över betydandets problematik. Olsson menar att genremarkeringen »självbiografi» inte är något tecken för sanningsanspråk utan en definition av hur »den skrivandes position gestaltas i texten». Det självbiografiska jaget är »en retorisk figur» vilken tillåter en inplacering och läsning av *Inferno* i en självbiografisk tradition (s. 310). Kampen mellan ålderdomligheten, de traditionellt borgerliga värdena (främst familjen) och den fragmentiserande moderniteten, tecknets herravälde eller jagets upplösning, ges tecken av självupplevdhet och form av en själskamp mellan tro och vantro. Därmed skapas en tydlig retorisk position. Det »andra» till vilket allegorin förhåller sig blir då lika med världen, förstadd som »det modernas

genombrott» inbegripet varuformens her-ravälde över meningen, över betydelsen. Vandraren blir författare, tolkare av världens (som text) tecken. Denna rörelse speglar då den kritiske läsarens aktivitet, i tolkandet av texten som allegori. Allegorin får karaktär av verktyg för sin egen läsning. Texten allegoriserar sitt eget betydande och avbildandets problem fokuseras. När konstverket (texten) undersöker världen måste det undersöka sin egen representationsförmåga, sin förmåga att avbilda. I detta prövas vad som är förmedlingsbart, vad som är skrivbart, och hur detta skrivbara skall förmedlas. Genom att Strindberg, i sina texter, ifrågasätter vad som är en författare ifrågasätter han också vad som är en människa. Olsson ser grunden för Strindbergs stilistiska intensitet i en reflektion över subjektiviteten och dess förhållande till skapandet (och skapelsen). Detta gör Strindberg modern. I *Inferno* blir denna prövning tydlig och akut. I de episoder där vandraren/författaren läser världens tecken anas, menar Olsson, konstnärens uppgift (s. 383). Konstnären skall göra tingen till tecken och därmed blir han en kritisk läsare. Det jag som i texten är det skrivande subjektet blir en estetisk instans i texten – den funktion som samlar tingens dubbeltydighet och förvandlar denna till skrift och meddelande. I tolkandet av en underliggande verklighet eller meddelande ställs tingens värde tillbaka för det meddelande de förmedlar eller utgör. Då Strindberg ser ett ansikte i kuddens veck har denna kudde berövats »sin tingslighet genom att göras till ett tecken» (s. 372). På samma sätt tillåter allegorin texten att bryta sig loss från varumarknadens förtingligande genom en djupare, dubbel tolkning. Läsaren berövar texten dess tingslighet genom att tolka den. Ergo: konsten räddar sig undan förtingligandet genom att, i kraft av allegorin, göra sig tolkningsbar. Denna allegoriserings bas är utforskandet av en position att tala ifrån, en textualiserad position som är »levande död».

Därmed har Olssons läsningar gjort tydliga de fyra kroppsligheter, vilka tycks närvarande vid all (kritisk) läsning. De utgörs av: 1) en textcorpus, en konturerad samling; 2) en författare/dokumentärroman

– skriven utifrån texter; 3) en författarfunktion – konstruerad utifrån text efter text, och 4) den position i en text där ett subjekt skrivs in.

Alla är lika farliga.

Lotta Lotass

THURE STENSTRÖM

Gyllensten i hjärtats öken.

Strövtåg i Lars Gyllenstens författarskap, särskilt Grottan i öknen

Uppsala Universitet 1996

Uppsalaprofessorn Thure Stenström har redovisat sina senaste Gyllenstenstudier i en bok som fått titeln *Gyllensten i hjärtats öken*. Underrubriken anger att det är fråga om »strövtåg i Lars Gyllenstens författarskap», särskilt romanen *Grottan i öknen* (1973).

Stenström har flera gånger tidigare behandlat Gyllenstens författarskap, bl.a. i en volym med berättartekniska studier och i boken *Existentialismen i Sverige*. Hans studier, som främst inriktats på komparativa och idéanalytiska frågor, har väsentligt bidragit till att öka förståelsen för Gyllenstens beroende av existensfilosofi och för sådana författarskap, som tematiserar existencialistiska frågor.

Med den nya boken har Stenström vidgat perspektivet och låtit komparationen omfatta hela den religiösa och existensfilosofiska tradition, som aktualiseras av *Grottan i öknen*. Han vill ge en samlad bild av »Gyllenstens syn på skapelse och skapande, av åsikterna om människans belägenhet, hennes ställning i världen och om litterär symbolik» och har valt romanen *Grottan i öknen* som »grund och centrum för hela undersökningen». Med hjälp av otryckt material i form av ett stort antal privata anteckningar som Gyllensten ställt till författarens förfogande har Stenström skapat en bild av Gyllenstens omfattande beläsenhet i teologi och filosofi och av hans andra inspirationskällor. Som Stenström själv skriver innebär detta att han ger ett antal »översikter av europeiskt tänkande från Platon till Popper».

I *Grottan i öknen* har Gyllensten sammanfört de båda senantika gestalterna ökenhermiten Antonius och hans biograf, biskopen Athanasius, med en uppdiaktad modern svensk motsvarighet, en oansenlig person, som fått namnet Johannes Elfberg. Den helige Antonius' biografi är mest känd genom Athanasius *vita*, källan för sentida gestaltningar såsom Flauberts roman *La tentation de saint Antoine* och i konsten verk av Hieronymus Bosch och av Matthias Grünewald (på det kända Isenheimaltaret). Genom att jämföra Gyllenstens skildring av Antonius och Athanasius å ena sidan och Antoniusvitan och andra historiska och litterära källor å den andra har Stenström sökt utröna vad som är genuint och karaktéristiskt i Gyllenstens adaption av materialet.

Stenström visar hur Gyllenstens behandling av människans fundamentala maktlöshet och fångenskap i den materiella världen och hans tolkning av förhållandet mellan människan och kosmos ger eko från Platon, Paulus och Augustinus och från Swedenborg, Linné och Strindberg, för att nämna några av de viktigaste referenser, som Gyllensten själv pekat ut. Gyllenstens pessimism balanseras i någon mån av ett mystiskt prisande av tomheten, där Gyllensten – trots att han är en okonfessionell författare – följer mästern Eckhart och andra representanter för via negativa-teologin. Johannes Elfberg, som framställs som en helig däre i förklädnad, förenar den sortens mystiska livsform i »hjärtats öken» som Eckhart företräder, med ett liv i vardagen. Till analysen av Gyllenstens tänkande, inte minst hans sekulariserade uppfattning av Paulus, fogas också då och då kommentarer till romanens berättarteknik och form.

Tyngdpunkten i Stenströms framställning ligger alltså på idéanalys i ett huvudsakligen komparativt perspektiv. Som Stenström själv framhåller är hans bok »i formell mening /.../ kanske en romanmonografi men knappast i en strängare saklig» (10). Författaren företar ideliga utflykter i Gyllenstens övriga författarskap liksom »täta strandhugg» i den europeiska tanketradition som aktualiseras av romanen. I förgrunden för intresset står Gyllenstens syn på skapande och skapelse, på hans

människosyn och på teckenläran – med rötter i senantikens bibeltolkning – med andra ord »kreaturlighetsfilosofi, den antropologi, och den semasiologi» som »gör Gyllensten till en så originell diktare» (10). Det är en mycket lärd och gedigen bok Stenström presenterar och det råder inget tvivel om att han – inte minst genom att föra fram nytt material – kunnat kasta nytt ljus över Gyllenstens författarskap.

Stenström är djupt engagerad i sitt forskningsobjekt. Med instämmande i en kritikers karakteristik av Gyllensten som vår enda nu levande stora diktare, jämställd med giganterna Thomas Mann och Hermann Hesse, skriver han:

När jag nu offentliggör resultatet av en längre tids studier i Lars Gyllenstens verk, ser jag ingen anledning att ifrågasätta dessa kritikeromdömen. Möjligen kan det ligga lika nära eller närmare till hands att jämföra honom med en annan, stor, europeisk diktare. Gyllenstens författarskap uppvisar ifråga om livskänsla och centrala motiv starka beröringspunkter med Samuel Becketts. Jag tillgriper förmodligen inga överord, om jag samtidigt gör gällande, att Lars Gyllensten f.n. är den ende diktaren på svenskt språk som kvalitativt uthärdar en jämförelse med Samuel Beckett.» (9)

Valet av text för studiet av Gyllenstens författarskap motiveras på följande sätt: »Som svensk idéroman framstår *Grottan i öknen* som en av vårt sekels mest betydande. Trots djupgående, i vissa avseenden enorma olikheter i både livssyn och utförande, bildar den – kunde man påstå – en 1900-talets motsvarighet till Viktor Rydbergs *Den siste atenaren*.» (9)

Låt gå för jämförelserna med Beckett och Rydberg, men jag har svårt för karakteristiken av Kierkegaard som Gyllenstens »beundrade förebild och kollega» (23). Dels gör ett sådant omdöme inte rättvisa åt Gyllenstens spänningsfyllda, ibland polemiska hållning till Kierkegaard och dels: Kierkegaard som kollega, som ämbetsbroder – tanken svindlar! Kierkegaard är ju framför allt subjektivitetens filosof och diktare, vilket förutsätter en attityd till livsfrågorna – den tycks

mig också vara Gyllenstens – som inte hör hemma i vare sig lärostol eller predikstol. Att de båda författarna paradoxalt nog använt sin subjektivitet för ett pedagogiskt mål förändrar inte saken.

Parallellen med Kierkegaard aktualiserar också en del metodfrågor. Som en motsvarighet till Kierkegaards privata »Papirer» har Gyllensten jämsides med sina verk avsedda för publicering gjort omfattande arbetsanteckningar, vilka Stenström har fått tillgång till i utdrag. Bland annat finns här noter om läsning av litteratur kring den helige Antonius, om kyrkofäderna och mycket annat, som ger viktig information om tillkomsten av *Grottan i öknen*. Gyllensten har här som tidigare generöst delat med sig av sådant material. Kanske är detta ett uttryck för en vetenskaplig hållning, en respekt både för litteraturvetenskapen och för den egna »existentiella grundforskningen». Enligt min mening har Stenström också i princip rätt gentemot de kritiker som menar att forskningen skall avstå från att ta hänsyn till Gyllenstens ymniga kommentarer – vare sig publicerade eller opublicerade – till de egna verken. Orsaken skulle vara att Gyllensten själv formulerat sig bättre om sina verk än vad hans uttolkare förmått.

Det borde dock vara självklart att litteraturforskare tar hänsyn till allt tillgängligt material och bedömer dess förklaringsvärde vid analys och tolkning av litterära verk. Det innebär ju å andra sidan att man inte kan låta en uppgift från författaren förklara verket om det inte samtidigt kan visas att intentionen förverkligats där. Gyllenstens av Stenström refererade önskemål att verken skall tolkas utan hänsyn till de kommentarer han knutit till sina verk måste rimligen bedömas i detta perspektiv.

Jag noterar att Stenström avstått från att hörsamma Gyllenstens uttryckliga önskemål att varje roman skall läsas och tolkas mot bakgrund av författarskapets helhet, eftersom Gyllensten betraktar varje enskilt verk som en replik i den dialog som författarskapet utgör. Jag misstänker att framtida studier kommer att revidera Stenströms bild av *Grottan i öknen* på grund härav, när romanen sätts in i sitt större sammanhang. Bland annat tror jag att *Lapptäcken livstecken*,

som Gyllensten publicerade 1976 borde ha beaktats mer än vad Stenström har gjort. Detta verk anges i underrubriken bestå av material »ur arbetsanteckningarna» och intar alltså den intressanta särställningen att det både kommenterar det övriga författarskapet, särskilt *Grottan i öknen*, och genom publiceringen upphöjts till ett självständigt verk. Det hade varit till fördel för Stenström att hålla isär verken och visa på skillnader, förskjutningar i stället för att enbart – om än i liten utsträckning – notera överensstämmelser. Som det nu är blir man misstänksam mot Stenströms metod att låta »Gyllensten själv» (t.ex. s 223) stå för det ena eller andra uttalandet, det må vara i en roman eller essäbok eller arbetsanteckningar. I synnerhet som Stenström kan anföra mycket intressanta arbetsnotiser, som just behandlar Gyllenstens eviga fråga om relationen mellan skilda »jag», hos författare resp. berättare (176).

Stenström ägnar långt större utrymme åt romanens stoff och dess stoffkällor än vad romananalysen i och för sig kräver. Jag tror att Stenströms studie skulle ha vunnit på att han avstått från några av strövtägen i de stoffliga utmärkena och i stället fördjupat sig i romanens egna problem, inte minst i dem som berör den litterära gestaltningen. Visst är idégodset originellt, men detta i sig har inte skapat några betydande romaner. Formen, stilen, den så kierkegaardska legeringen av abstrakt och konkret, subjektivt och objektivt, berättartekniken, genrefrågorna, den fragmentariska formen m.m., sådana saker måste man enligt min mening fokusera för att komma åt särarten i Gyllenstens författarskap.

Stenström är givetvis inte omedveten om dessa saker. Han framhåller själv att hans ämnesval har medfört att formfrågorna fått stå tillbaka för idéanalysen liksom att »romanens plats i den omgivande svenska vitterheten måste behandlas styvmoderligt». Det känns något orättvist men måste ändå sägas, att studien hade vunnit på en annan uppläggning, på ett sådant sätt att romanens form, den litterära gestaltningen av idégodset, fått stå i centrum. Det är nog riktigt som Stenström påpekar att Gyllenstens storhet inte består i en gestalt-skapande förmåga, om man därmed avser

en förmåga att skapa levande gestalter, som läsaren kan identifiera sig med. Men det är ju just avståndstagandet från den sortens realistiska – gestaltskapande – form som Gyllenstens hela litterära verksamhet bygger på! Gyllenstens formspråk är präglad av hans röst, i den meningen att författarens röst ständigt gör sig hörd, dock alltid i kör med röster från diktade gestalter. Denna mångstämmighet är grundläggande i varje verk. Bortser man från den blir varje analys på något sätt missvisande.

Hans-Erik Johannesson

EVA EKSELIUS

Andas fram mitt ansikte.

Om den mytiska och djuppsykologiska strukturen hos Per Olov Enquist
Brutus Östlings Bokförlag Symposion,
Stockholm/Stehag 1996 (diss.)

H.C. Andersens berömda saga om snödrottningen dyker ofta upp som en intertextuell referens i Per Olov Enquists diktning. Ibland är den lätt förvrängd, som när den danske sagoberättaren själv parafraserar sitt äventyr för Hanne Heiberg i dramat *Från regnormarnas liv*, men som regel kan läsaren utan svårigheter känna igen historien. Den handlar om en sönderlagen spegel som vanställer det goda och förskönar det onda i livet, och den handlar om två små barn, Kay och Gerda, som älskar varandra.

En dag får den lille Kay en skärva från trollspegeln i ögat, medan en annan flisa tränger in i hans bröst. Hans hjärta fryser till is, varpå han låter sig bortföras av den vackra snödrottningen. I hennes kylslagna palats återfinner Gerda efter mycket sökande sin vän. Han sitter på golvet och försöker lägga ett pussel av isbitar som inte riktigt vill gå ihop. Gripnen av sorg omfamnar Gerda honom, och då hennes tårar faller på hans bröst smälter isklumpen i hans hjärta. Kays egna tårar sköljer bort skärvan i ögat så att han till sist kan se klart, bringa ordning i »Forstands-lisspillet» och få sitt fribrev av snödrottningen.

Sagan har många symboliska bottnar, inte minst i Per Olov Enquists skiftande

återgivningar, men det ligger nära till hands att läsa den som ett uttryck för hans eget litterära skapande. Den melankoliska stämningen är ett vanligt känsloläge också i Enquists verk, och den tycks även hos honom ha sitt ursprung i upplevelsen av en brusten helhet eller harmoni. Dessutom skulle Enquists litterära teknik mycket väl kunna liknas vid ett pussel, där en fast uppsättning tematiska eller symboliska element ständigt flyttas runt för att bilda ett sammanhängande mönster. Likaså förefaller Enquist dela Andersens hopp om att harmonin en dag skall återställas genom kärlekens obegripliga nåd.

Jag har hämtat detta resonemang från inledningen till Eva Ekselius doktorsavhandling om Enquists författarskap, en tjock lunta som förra året publicerades på Symposium förlag och disputerades på Litteraturvetenskapliga institutionen i Stockholm. Här fungerar sagan om snödrottningen tillika som en presentation av litteraturforskarens metod. Skall man kort karakterisera Ekselius projekt kan man påstå att hon försöker pussla samman en mängd kringspidda skärvor i Enquists texter till en psykisk och mytopoetisk »Gestalt» eller – för att nu begagna den metafor som har gett upphov till titeln på hennes bok – »andas fram ett ansikte» under texternas frusna yta.

Ekselius avhandling skiljer sig från de flesta tidigare studier i Enquists diktning. Å ena sidan har hon velat behandla författarskapet som en tematisk helhet, å andra sidan har hon medvetet sett bort från Enquists journalistiska, essäistiska och debatterande texter. Man studsar till då man inser att Ekselius har uteslutit ett såpass centralt verk som *Legionärerna* ur sin undersökning, men hennes förklaring låter inte vänta på sig. Tidigare forskning har överbetonat det dokumentära och politiska inslaget hos Enquist; själv vill hon sätta honom i förbindelse med en romantisk och symbolistisk tradition för att på så vis kunna belysa de underliggande »lyriska» skikten i hans skrivande.

Vad beträffar valet av metod har Ekselius hämtat inspiration från två olika håll. Till sin analys av symbolstrukturerna i Enquists texter har hon sökt hjälp hos den

franska tematiska kritiken. Ekselius hänvisar bland annat till Jean-Pierre Richard och dennes vidlyftiga definition av det litterära temat som »en organisationsprincip /.../ omkring vilken en värld tenderar att konstitueras». Man kan också förmoda att Richards klassiska studie av de tematiska slingorna hos Mallarmé har varit en förebild för hennes egen kartläggning av Enquists »imaginära universum». Som en viktig konsekvens av denna teoretiska utgångspunkt har Ekselius åsidosatt kronologin i Enquists »œuvre». Snarare än att betrakta författarskapet som en samling texter förankrade i tid och rum vill hon förstå det som ett konstnärligt organiserat medvetande, ja som ett mer eller mindre autonomt *subjekt*, med vilket hon kan träda i direkt beröring eller dialog.

Men Ekselius har inte nöjt sig med att beskriva Enquists personliga föreställningsvärld. Hon har dessutom velat »tolka» hans tematiska konstellationer genom att sätta in dem i ett allmängiltigt psykologiskt eller mytiskt sammanhang. Till den änden har hon hämtat assistans från tänkare som Carl Gustav Jung, Melanie Klein, Mircea Eliade och Julia Kristeva. Resultatet har blivit en läsning som visserligen startar i Enquists texter men snart kommer att kretsa kring ett omedvetet subjekt som har förlorat all individualitet och särprägél. Däri ligger ett av problemen med Ekselius avhandling, men det finns sannerligen fler än ett.

Ekselius inleder sin tematiska analys med att diskutera vad hon uppfattar som ett grundelement i Enquists diktning, nämligen vattnet, eller snarare vattnet i frusen form. En central roll spelar här bilden av mannen i isgraven, som uppträder lite varstans i författarskapet men kanske mest detaljerat i romanerna *Hess*, *Sekonden* och *Nedstörtad ängel*.

En man ligger på rygg i snön. Hans ögon är öppna, men hans ansikte är täckt av en tunn hinna av is. Eftersom han tycker sig skymta någonting som svävar ovanför honom (en albatross högt uppe i skyn eller bara en spindel tätt intill hans öga?) måste han vara levande död. Självfallet är detta en bild för ensamhet och känslomässig förstelning: ett tillstånd som kan brytas endast om isen smälter, exempelvis om någon andas

på mannens ansikte. Men hur skall man förklara att Enquist ibland uttrycker en längtan efter detta melankoliska tillstånd och rentav kan förknippa det med konstnärligt skapande?

Enligt Ekselius handlar det om en försvarsmekanism som har sina rötter i människans tidigaste barndom. För att skydda det egna jaget mot intrång av olika slag utvecklar barnet en »psykisk hud» som på en gång skänker stadga åt personligheten och avskärmar jaget från omvärlden. Med Freud skulle man kunna tala om en dödsdrift så till vida som jaget försöker läka ett mentalt sår genom att gå tillbaka till ett primärt stadium präglad av absolut vila. I värsta fall kan denna destruktiva inkapsling leda till ren livsförnekelse. Det är mot den bakgrunden man bör förstå Arons självmord genom drunkning i *Musikanternas uttåg*, liksom Josef Bachmanns desperata försök att kväva sig själv med en plastpåse i *Berättelser från de inställda upprorens tid*, menar Ekselius.

Som en motpol till denna metaforik står ett tema som Ekselius sammanfattar under beteckningen »munnen och maskarna». I begynnelsen av *Musikanternas uttåg* betraktar den unge huvudpersonen en säregen man som förvarar levande metmaskar i sin mun. När han tar ut en av maskarna för att fästa den på kroken fylls den unge pojken av äckel. Här tycks Enquist vilja gestalta någonting inre som väljer ut ur jagets fysiska eller psykiska behållare. Detta »någonting» är mjukt, ömtåligt och sprittande av liv – alltså raka motsatsen till förstelning och död. Men varför kan det i så fall verka fränstötande?

Ekselius hänvisar till Julia Kristevas teori om den moderliga »choran» och det så kallade »abjektet». Ursprungligen lever barnet i ett symbiotiskt förhållande till modern, från vilket det senare måste frigöra sig för att kunna utvecklas till en självständig individ. Barnet kommer därför att stöta bort moderskroppen som något vämjeligt (ett abjekt), samtidigt som det hyser en hemlig längtan att stanna kvar eller återinlemmas i symbiosen. Hos Enquist skulle denna ambivalens bland annat yttra sig som en skräck för jagupplösning och regrediering, inte sällan i form av mer eller mindre

uttalade kastrationsfantasier, men också som en påtaglig fascination för grottor och mystiska undervattensfarkoster.

En tredje bildkrets har sin utgångspunkt i »det gröna huset», där författaren bodde som ung. På gaveln hade man gjort fast ett par telefontrådar som ven och råmade så snart vinterkylan slog till. Själv beskriver Enquist detta fenomen som en »himlaharpa» på vilken Gud spelade sina egen- domliga melodier och till vilken hemmet bildade en väldig resonanslåda. Ekselius vill tolka det som en symbol för »axis mundi», världspelaren eller världsträdet, som i många mytologier skapar en transcendent förbindelse mellan himmel och jord. Problemet är bara att Enquists himlapåle tycks förlora sig i en kall och ogästvänlig rymd. Om han verkligen föreställer sig att livet har ett centrum, så skulle denna mitt- punkt således hänvisa till ett förfärande tomrum.

Paradoxer av den här karaktären föran- leder Ekselius att uppmärksamma en i för- fattarskapet återkommande diskussion om relationen mellan tro och vetande. Hon konstaterar att Enquist visserligen har fjär- mat sig från den herrnhutiska och pietistis- ka fromhet som präglade hans uppväxtmil- jö men kanske aldrig har lyckats frigöra sig från dess ritualer och moraliska synsätt. För Enquist är konflikten mellan tro och vetan- de också en kamp mellan kvinnligt och manligt inom honom själv, hävdar Ekselius. Å ena sidan den extatiska och fe- minina religiositeten, å andra sidan en mas- kulin strävan efter vetenskaplig klarhet och politisk medvetenhet. Å ena sidan längtan efter modern, å andra sidan kravet att bli en självständig individ.

Det intressanta är att konsten i Enquists ögon tycks fungera som en ersättning för den religiösa hängivelsen. I *Magnetisörens femte vinter* möter vi en charlatan som åstadkommer det ena underverket efter det andra genom konstfärdiga knep och genom att förlita sig på vanliga människors inbill- ningskraft. Att denne Friedrich Meisner bland annat är en sinnebild för diktaren kan man gissa sig till, och frågan blir då om lit- teraturen har rätt att vidmakthålla illusio- nen av en sorts mening i världsalltet när Gud sedan länge är död. En hel del av de

skuldkänslor som förföljer Enquist genom hans verk, och som är knutna till ett dun- kelt brott eller svek i det förflutna, skulle möjligen kunna spåras tillbaka till den här frågeställningen, vilket Ekselius noterar men tyvärr inte går närmare in på.

Avhandlingens två sista kapitel kretsar i stället kring Enquists ansträngningar att förena motsatserna i sin föreställningsvärld, och det är framförallt *Nedstörtad ängel* och *Kapten Nemos bibliotek* som här står i cen- trum för Ekselius analyser. I den förra romanen finner hon ett »coincidentia oppo- sitorum» i det tvehövdade monstret Pasqual Pinon. Ekselius tycker sig även skymta reminiscenser från myten om Orfeus och Eurydike i berättelsen om denne fallne ängel som har hämtats upp ur underjorden och själv befriat den kvinna han är sammanvuxen med. En liknande vertikal rörelse, fast mähända i omvänd riktning, skönjer hon i den senare romanen, där hu- vudpersonen stiger ned i Kapten Nemos Nautilus och finner sin egen tvilling eller dubbelgångare i farkostens inre.

Ekselius vill förstå detta scenario både som en individuation i C.G. Jungs bemär- kelse och som ett initiationsdrama med mytiska konnotationer. För att mogna till en hel och harmonisk individ måste män- niskan då och då konfronteras med sitt omedvetna och försöna sig med sådana skikt av sin personlighet som hon förut har trängt bort. Enquists författarskap skulle i sin helhet kunna betraktas som en rit eller resa av det här slaget, men särskilt uttrycks- fullt anser Ekselius att den gestaltas i *Kapten Nemos bibliotek*, där just bilden av det sjunkande biblioteket vittnar om att helheten finns på djupet och att diktning- ens pussel till sist skall gå ihop.

Som jag tidigare antydde är Ekselius djuppsykologiska läsning behäftad med många och svåra problem. Genom att kon- sekvent återföra symbolspråket i Enquists diktning på mytiska eller arketypiska struk- turer tenderar hon att upplösa det enskilda och unika i någonting allmänt och konven- tionellt. Ur konkreta och ytterst komplexa föreställningar (som bilden av det gröna huset och himlaharpa) försöker Ekselius tolka fram abstrakta och förvånansvärt platta betydelser (det arkaiska huset och

axis mundi). Risken är inte bara att hon påtvingar texterna en mening som de inte har, utan också att hon reducerar texterna till kataloger över mer eller mindre likgiltiga klichéer.

Men det värsta är att hon inte ser texterna överhuvudtaget. Trots att den franska tematiska kritiken närmast påbjuder en textorienterad läsning säger Ekselius ingenting om språket eller stilen i Enquists författarskap. När hon drar in Julia Kristevas teorier i sin framställning känner hon sig tvingad att finna exempel på en semiotisk eller psykotisk diskurs i texterna, men hon inriktar sig då uteslutande på de fiktiva personernas tal. Berättarens egen röst ignorerar hon fullständigt, liksom den teknik författaren använder sig av för att bygga upp den tematiska strukturen i sina verk. Ekselius ser helt enkelt inte de språkliga tecken varav Enquists bilder är sammansatta.

Som så mycket allvarligare ter sig detta när man betänker att skrivandet eller det litterära skapandet faktiskt är ett framträdande *tema* i Enquists diktning. Ekselius är själv inne på den tanken då hon reflekterar över ispusslets betydelse i Enquists versioner av sagan om snödrottningen, och hon kan givetvis inte bortse från den då hon behandlar en roman som *Kapten Nemos bibliotek*. Men hon gör sig inga föreställningar om vilka konsekvenser denna metapoetiska aspekt borde få för tolkningen av Enquists verk. Hur skall man som texttolkare förhålla sig till det faktum att myterna i Enquists texter påfallande ofta förmedlas via andra litterära texter, till exempel »Sagan om snödrottningen» av H.C. Andersen eller *Den hemlighetsfulla ön* av Jules Verne? Och vad skall man egentligen tro när man upptäcker att det innersta rummet i den undervattensfarkost som förmodligen symboliserar ett omedvetet centrum i Enquists diktning består av ett bibliotek innehållande fragment från hans egna skrifter?

På flera ställen i sin avhandling diskuterar Ekselius ett begrepp som på sextiotalet lanserades av Uppsalafilosofen Erik Götlind men som övertogs av Enquist och hos honom fick en helt annan innebörd. Jag tänker på begreppet »inklädnad». Enligt Ekselius skall man förstå detta som ett

namn på Enquists metod att späcka sina texter med bilder, symboler eller påhittade fakta så att den egentliga problematiken döljs för läsaren. Ekselius hävdar dessutom att Enquists berömda dokumentarism många gånger fungerar som en sådan inklädnad av en djupare existentiell frågeställning. Man kunde förstås lika gärna vända på perspektivet och betrakta de romantiska eller »lyriska» inslagen i hans diktning som en förklädnad för mer verklighetsnära problem. Men man kunde också gå ett stycke längre och fråga sig om inte dessa myter och arketyper som Ekselius har funnit i författarskapet är ägnade att dölja själva förutsättningen för det litterära skapandet, själva skrivandet.

Utifrån den hypotesen hade det varit möjligt att visa på en gemensam nämnare för de olika tematiska strukturerna i Enquists författarskap. Men framförallt hade man kunnat förklara varför Enquist aldrig får sitt »Forstads-lisspill» att gå ihop. I den utsträckning skrivandets pussel består av texter eller textfragment som skall arrangeras till en meningsfull form, kommer författaren alltid att sakna den skärva som sitter i hans eget öga. Vad som förhindrar honom att finna Helheten är ingenting annat än den text han själv skriver.

Rikard Schönström

CECILIA SJÖHOLM

Föreställningar om det omedvetna.

Stagnelius, Ekelöf och Noren

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

I inledningen till *Yale French Studies* 55/56, 1977, »Literature and Psychoanalysis: A Question of Reading», pläderade Shoshana Felman, med utgångspunkt i Lacans nyläsning av Freud, för en revidering av traditionell psykoanalytisk textläsning. Den auktoritativa relationen mellan teori och text borde i hennes mening istället förstås och praktiseras som en dialog mellan två heterogena diskurser, en ömsesidig implikation snarare än en ensidig, teoretisk tillämpning.

Uppmaningen, och Felmans eget försök att praktisera detta ideal i essän »Turning the Screw of Interpretation», fick genast starka genslag. Exakt hur tanken om en dialog mellan psykoanalytisk teori och litterär text skulle förverkligas förblev dock en öppen fråga – det ligger ju också i dialogens natur att den, till skillnad från enkelriktade, monologisk-teoretiska modeller, inte kan formaliseras som någon instrumentell »metod». Om strävan till diskursiv dialog har funnits som en tydlig tendens inom de senaste decennierna av psykoanalytiska tolkningar av litteratur, och genererat en rad intressanta resultat, så har den inte frambragt några entydiga former. Det kan ses som en brist, men också som ett sundhetstecken; dialogen har förblivit dialog.

Ett av de senaste bidragen till detta samtal är Cecilia Sjöholms doktorsavhandling *Föreställningar om det omedvetna. Stagnelius, Ekelöf och Norén* (Symposion 1996). Sjöholms sätt att försöka förverkliga ett icke-auktoritativt tolkningsideal (hon hänvisar inledningsvis direkt till Felman) är att betona det omedvetna som en filosofiskt, socialt och kulturellt betingad idé om medvetandets dolda betingelser. Det omedvetna, skriver hon inledningsvis, »[är] inte någonting som äger egentlig existens före romantiken – det uppkommer som självmedvetandets motsats och gör så på ideologiska grunder» (21). Det litterärt omedvetna blir här det sätt på vilket texten pekar ut sina egna förutsättningar »som en form av självreferens» (14). En av de ideologiska aspekterna av detta litterärt omedvetna som Sjöholm genomgående betonar är dess feminina könsbestämning.

Valet av Stagnelius, Ekelöf och Norén är till dels motiverat av att de bildar en så tydlig traditionslinje inom svensk poesi. Stagnelius är en av de viktigaste inhemska föregångarna till Ekelöf, och Noréns poesi är fylld av ekon, allusioner och direkta repliker till båda dessa. Att de tre befinner sig på så tydligt historiskt avstånd från varandra gör dem samtidigt till privilegierade exempel på det litterärt omedvetna i en romantisk, modernistisk respektive postmodernistisk epok. Lite förvånande, därför, att Sjöholm ger så lite utrymme åt vidare reflektioner över det omedvetnas roll i olika

historiska och kulturella sammanhang. Det kanske främst är en effekt av den ångslan inför spekulaton som omger den akademiska avhandlingens genre. Sjöholms ämne pockar dock på mer övergripande resonemang och jämförelser, och då dessa inskränks till en kort inledning och en ännu kortare avslutning, tenderar studien att sönderfalla i tre delar.

I Stagnelius romantiska poesi framträder det omedvetna i en mytiskt personifierad, könsbestämd kosmologi, och i Ekelöfs tidiga poesi som en mer komplex blandning av detta romantiska idéarv, freudiansk teori, arabisk sufism och surrealism. Med Norén – och där inskränker sig Sjöholm till Noréns schizopoesi under 60-talet – får vi en mer tydlig brytning med det romantisk-modernistiska subjektets logik. »Norén går förbi den spekulära strukturen, utplånar de sista resterna av det romantiska subjektet och skapar ett omedvetet som inte längre är dolt eller skapande, utan naket och förstörande» (13). Det omedvetna avpsykologiseras och framträder som en opersonlig, medial snarare än strikt litterär, »ordmaskin» som hotar att uppsluka poeten-subjektet och omöjliggöra varje form av individualitet.

Låt mig först behandla avhandlingens huvudavsnitt var för sig för att avslutningsvis återkomma med några allmänna kommentarer.

Avsnittet om Stagnelius inleds med en spännande och välbehövlig genomgång av det omedvetnas innebörder hos romantikens mest framträdande filosofer (Hegel, Fichte, Schelling). I första hand fokuserar Sjöholm Schelling, vars naturfilosofi hon ser som en föregångare till Freud och Lacan. Intresset förskjuts här från självmedvetandet som sådant till en dualistisk relation mellan detta och »ett 'naturbestämt' omedvetet» (44). Samtidigt avbiologiserar Schelling begreppen manligt och kvinnligt för att istället använda dem som abstrakta principer, förbådande psykoanalysens syn på manligt och kvinnligt som psykosexuella subjektpositioner.

Schellings naturfilosofi bildar för Sjöholm den viktigaste kontexten för Stagnelius' poesi. Tidigare forskning kring Stagnelius

har betonat panteismens och neoplatonismens betydelse och, i Sjöholms mening, negligerat betydelsen av det omedvetna. Man har därför kommit att överbetona harmoniserande drag på bekostnad av den ontologiska dualism som präglar Stagnelius poesi.

Spänningen mellan en harmoniserande och en dualistisk tendens finns dock, som Sjöholm anmärker, redan hos Stagnelius själv. Men inte så mycket i hans poesi som mellan hans poesi och hans filosofiska texter:

I sina filosofiska texter söker Stagnelius upphäva skillnaden mellan de polariteter som behärskar tidens tänkande, mellan frihet och absolut självmedvetande, objekt och subjekt, kropp och ande, medvetet och omedvetet. I sin lyrik undersöker Stagnelius emellertid själva konfrontationen istället för att överbrygga klyftan. (59)

Om romantikens filosofi förblir en metafysisk diskurs, en genre i vilken varat skall beskrivas och definieras i absoluta, icke-subjektiva termer, så antar dess poesi en utpräglat subjektiv karaktär. »Diktens källa är inte längre gudomlig utan mänsklig» (60), som Sjöholm påpekar. En effekt av detta är då att man inte (som äldre forskning tenderat att göra) bör avläsa romantisk poesi som ett troget, poetiskt uttryck för författarens filosofiska idéer. Romantikens filosofi och poesi var och förblir, trots tidens alla ideal om modern litteratur som en syntes av dessa, två diskurser som drar i motsatta riktningar.

Fokuseringen av det omedvetnas betydelse för Stagnelius blir för Sjöholm ett sätt att tydiggöra denna skillnad. Att poesin är subjektiv innebär att den ständigt är riktad mot subjektet och dess självmedvetande som effekten av en oförsonlig splittring: »Att vara separerad från det absoluta, att leva med skillnaden och den oöverbrygbara klyftan till helheten är i Stagnelius tankevärld lika med att vara människa» (60). »Att läsa Stagnelius som om hans dikter syftar till sammansmältning med en gudomlig natur är att lägga emfasen fel. Jaget är ofrånkomligt separerat» (65).

Det är i första hand denna poetiska strategi, och inte aspekter av Stagnelius

personliga liv, som kommer till uttryck i den utsatta ensamhet som präglar det poetiska jaget i Stagnelius dikt. Det finns »ingen Gud, ingen förbindelse till försoningens världsålder, ingen förbindelse till den mer 'ursprungliga verklighet' som enligt Schubert skulle förverkligas i drömmen. I Stagnelius dikt blir det himmelska bröllopet aldrig av – 'jag drömmer ej längre, Amanda'» (99).

Jagets ontologiska splittring konkretiseras främst genom minnets iscensättning av en separation av nu och då (främst i minnesbilder av den Ölandsnatur, som blir ett med barndomen och bilden av en för evigt förlorad harmoni), samt könsskillnaden. Amandagestalten blir i Sjöholms läsning närmast en personifikation av det omedvetna som det som omöjliggör människans (det manliga jagets) harmoni med sig själv. Hon framträder därför som en ambivalent, närmast substanslös figur som förkroppsligar det som i varje situation, i varje tillstånd, förblir bortom begärets och medvetandets räckvidd.

Sjöholms poäng i genomgången av Stagnelius poesi är således att påvisa hur denna oförsonliga dualism, i opposition mot romantikens mer harmoniserande ideal, direkt sammanhänger med den nya, från Schelling övertagna föreställningen om det omedvetna som medvetandets logiska förutsättning, något som definitionsmässigt aldrig (som Hegel drömde) kan inkorporeras i något »högre» medvetande:

Har du ej tänkt den tanken: jag är! I lefvande klarhet
Glimmar han, tankarnes Sol. Så ofta dess gyllene öga
Strålar i själen ned från sjelfmedvetandets himmel,
Blekna de lägre idéerna bort, som stjernor för dagen,
Och vid en mullhög dock din personlighet fästad han tycker.
Snärd i magiska band kring tingens nattliga djurkrets
Löper han, flämtande, stum, i långa herkuliska mödor,
Sökande fåfångt att bryta den eviga cirkelns begränsning.
(»Astronomisk phantasi»)

I likhet med Stagnelius är Ekelöf en redan mycket omskriven och analyserad poet, varför Sjöholm inledningsvis försöker avgränsa sin läsning från tidigare Ekelöf-studier. Hon menar att tidigare forskning alltför lite sett till inflytandet från Freud och surrealismen, och överbetonat sufismens och romantikens betydelse. Argumentationen känns inte helt övertygande, då den beskrivning av Ekelöf hon sedan gör inte skiljer sig så markant från tidigare forskning. Men oklarheten är kanske också ett utslag av att Ekelöfs poetiska framställning av det omedvetna inte är lika entydig som Stagnelius'.

Sjöholm betonar hur Ekelöf tidigt fascinerades av surrealismen och Freud, speciellt dennes drömtolkning, men konsekvent värjer sig mot deras respektive sätt att fokusera sexualiteten. »Det poetiskt omedvetna bejakas som direkthet, sinnlighet och bildrikedom men förkastas som symptom på driften» (127), som hon skriver. Ståndpunkten är direkt förbunden med Ekelöfs melankoliska grundvision, där subjektets och begärets utplåning blir det tematiserade anti-objekt, det Intet, som poesin värnar om och söker frammana, i direkt kontrast till surrealismens fetischerade begärsobjekt.

Det omedvetna framträder därför hos Ekelöf som en syntes av »sufism, surrealism, romantik och psykoanalys» (127) vilken, vid sidan av den från psykoanalysen övertagna fokuseringen av barndomen och den tidiga narcissismens »oceaniska» gränslöshet, även inkluderar en mytisk-utopisk dimension, »den oreflekterade del av människan som uppfattar verkligheten bortom den dualistiska klyvningen [...] en potential som den västerländska människan inte har tillgång till» (130). Hos Ekelöf blir driften »snarare stagneliansk är surrealistisk, snarare självförtärande än libidinal» (200), där döden som motiv och existentiell problematik, speciellt i relation till individualitetens tvetydiga status i det moderna samhället, blir mer central än sexualiteten.

Sjöholm gör en jämförelse mellan Ekelöfs dikt »Medeltida martyr» och Stagnelius »Se blomman! . . .» som fångar något av skillnaderna och likheterna dem emellan.

I Stagnelius dikt är blomman en metafor för den fallna själen, som Ekelöf använder för att inskräpa dödens närvaro i det fallna livet. Hos Stagnelius är blomman »oskuldfull och skär», hos Ekelöf döljer blommorna sitt kön. [. . .] I Stagnelius dikt drömmer blomman kedjad vid jorden, i Ekelöfs dikt lutar sig blommorna tyngda nedåt, utan drömmar. Materiens liv har för Ekelöf en gräns, där den antropomorfa likheten upphör, medan Stagnelius inte känner någon sådan skiljelinje. (197 f.)

Sjöholm beskriver utförligt många av de influenser, inte minst från psykoanalys och surrealism, som Ekelöf mottog, samt hans reaktion på dessa. Hon gör också många goda diktläsningar, där hon visar hur Ekelöf införlivat dessa influenser. Mest påtagligt visar de sig i Ekelöfs strävan till visuell konkretion, vilket han bl.a. använder för att ge nytt, poetiskt liv åt Mallarmés negationestetik:

Det som är »intet», till att börja med en mallarmésk figur, utvecklas från att vara en negerad reflex till att bli en konkret utplåning av en levande kropp. »meningslöst orakel» använder sig av det poetiska språkets mest sensibla medel, och lyfter fram det omedvetna just som omedelbarhet. Genom att omvandla melankolins oätkomliga, förfrusna kärna av intet till visionen av ett uppslukande mörker finner Ekelöf också ett språk för det omedvetna. (180)

Om Sjöholm i sin studie förmår kasta nytt ljus över vissa idéhistoriska sammanhang, så resulterar det knappast i någon radikalt ny bild av Ekelöf. Men det vore kanske för mycket att begära i fråga om en poet som redan förlänats en så kvalitativt högststående forskning som Ekelöf.

Om Sjöholms fokusering på det omedvetna som en form av »själpreferens» i den poetiska texten ifråga om Stagnelius och Ekelöf främst handlar om deras (ofta högst medvetna) gestaltningar av »det omedvetna», blir detta perspektiv mer problematiskt ifråga om Noréns schizopoesi. Författaren känner sig här föranledd att inledningsvis betona att: »Noréns texter är

noggrant bearbetade litterära formexperiment, en komplicerad intertextuell väv, och inte symptom på ett psykotiskt tillstånd» (205). Senare, i en jämförelse med Lautréamont, skriver hon emellertid: »Instängdhet och förlamning är i sin tur upphovet också till Noréns text» (219), och hon förklarar det framträdande draget av mekanisk repetition i Noréns poesi som effekter av »en plågsam skrivprocess» (236). Här, och i många andra passager, framstår schizopoesin i praktiken just som »ett symptom på ett psykotiskt tillstånd», varför det kanske hade varit bättre att inte alls försöka göra denna distinktion.

Det mest framträdande draget i Noréns schizopoesi är just den plågsamma, mycket kroppsligt pre-oidipala eller psykotiska jaglöshet som präglar de tre diktsamlingar Sjöholm analyserar. Texten manifesterar inte medvetandet hos en strukturerad personlighet utan ett kaos av intryck, sensationer, associationer, intertextuella och mediala intertexter, lustförmimmelser och en obunden ångest där, som Sjöholm inledningsvis skriver, »Gränsen mellan medvetet och omedvetet tycks flyta ihop i samtidens flöde av bilder» (12). Här finns inget centrerat, poetiskt jag, inga klara avgränsningar mellan inre och yttre, fantasi och verklighet. »Noréns text har helt enkelt aldrig införlivat censurernas normer» (219), som Sjöholm skriver, och tillägger senare: »Noréns schizopoesi är ett språk som inte är oidipaliserat i lacansk mening. Ordmaskinen står istället för en symbolisk ordning, och relationen till den andre» (261).

Det medvetande som här framställs är således inte organiserat kring dikotomin medvetet/omedvetet, eller jag/icke-jag. Sjöholm beskriver det istället med de norénska termerna »fakticitet, hallucination och tranchering» (216); »schizopoesin visar upp ett motstånd eller en skepsis mot tanken på ett omedvetet», och texternas emotiva laddningar är enbart organiserade »enligt lust- och olustprincipen» (217). Såväl medvetandet som det omedvetna befinner sig med andra ord i förskingring och textens egentliga subjekt, dess kreativa agent, framstår som en opersonlig »ordmaskin». Själva begreppet det omedvetna

blir därmed problematiskt. Noréns operosliga poesi klargör i vilken utsträckning distinktionen medvetet/omedvetet endast är funktionell i relation till ett strukturerat medvetande, en personlig identitet. I avsaknaden av någon urskiljbar, poetiskt gestaltad identitet finns inte heller något urskiljbart omedvetet.

Om Sjöholms generella projekt med att beskriva litterära »föreställningar om det omedvetna» således blir något tvetydigt ifråga om Noréns poesi, så är det dock detta avsnitt som textanalytiskt framstår som avhandlingens mest imponerande del. Kanske för att författaren här slipper bördan av en etablerad forskning att relatera och avgränsa sig från, och istället kan ägna all sin energi åt textläsning. Och där firar hon stora triumfer. För alla som någon gång fascinerats, eller stötts bort, av denna i svensk litteratur så unika poesi finns mycket att hämta från Sjöholms genomgång.

Hon beskriver skickligt den språkligt specifika, psykotisk-poetiska karaktären hos dessa texter, där »den metaforiska axeln [. . .] tycks ur led» (217): »syntaxen är mestadels kontrollerad, men sammanhanget mellan orden och fraserna håller inte ihop» (218 f.). Texten »bärs av en ordmaskin som tagit det mänskliga subjektets plats, där instansen »jag» bara är en del i ett flöde» (232), och där verklighet och text smälter samman till en simulerad »hyperverklighet». Verkligheten har ersatts med olika former av »tillstånd»: »Textens »automatiska faser» producerar och förstorar tillstånd som alstrar sig själva snarare än att relatera till verkligheten» (241). Det enda specifikt omedvetna som pekas ut är ett »tillstånd före fantasin och bilden», ett poesins och medvetandets svarta hål som helt saknar bestämmningar.

Utöver beskrivningen av schizopoesins tekniker, intertextuella relationer och mediala hyperverklighet, fokuserar Sjöholm dess mest centrala motiv samt gör en rad jämförelser med 60-talets sen- eller postmodernistiska strömningar, dess anti-psykiatri och dess teorier om mediasamhället. Det mest centrala motivet förblir dock sexualiteten och den erotiserade kvinnokroppen. I avsaknaden av

stabila, erotiska objekt i Noréns schizopoesi, kommer sexualiteten här att riktas mot partiella objekt, vad Kristeva beskrivit som preoidipala objekt, ofta direkt förbundna med en mytisk Moderskropp. Sjöholm beskriver det bl.a. i termer av Lacans definition av psykos som ett »förkastande av fallos». Hon citerar följande avsnitt:

[. . .] Min

Kropp är en underlig väg med en stor blöt ståndare, en våldtagande fallos, en sublimerad pitt. Med den och min spontant gytttrade intelligens begär jag attentat mot Gud. Bokstäverna ställer sig fel. Här äter man resterna av levande musik, och här bygger man Babels torn. (*Encyklopedi*, 39)

Och hon kommenterar:

Språkförbistringens under våldets regim är just det som förvandlar fallos från att vara en ordningens symbol till att inte längre kunna kontrolleras [. . .] Fallos står inte för det manliga begäret i Noréns text, utan för någonting annat, som närmast kan liknas vid en våldtagande ordmaskin, som drabbar kvinnokropp och jag tillika. (245)

Sjöholm beskriver vid ett tillfälle Noréns text som »en 'omedveten historieskrivning' i Adornos mening» (217). Mest konkret blir detta då hon beskriver hur våldsmotiven hos Norén, just genom textens likställande av personligt och socialt, inre och yttre, text och verklighet, istället för att framstå som sadistiska fungerar som en kritik av våldstendenser i det moderna samhället.

I studiens avslutning återkommer Sjöholm till den koppling mellan det omedvetna och det kvinnliga (som objekt eller moderliga objekt) som utgör hennes viktigaste jämförelselänk mellan Stagnelius, Ekelöf och Norén:

Om Stagnelius begär till den ouppnåeliga kvinnan, och erotiseringen av den kvinnliga kroppen i Ekelöfs text, båda bär ambivalenta toner av dödsdrift, så blir kvinnans kropp i

Noréns text våldtagen eller dödad. Stagnelius poesi låter den poetiska bilden födas genom det manliga begäret riktat mot kvinnan, i en ambivalent symbolisk scen mellan bröllop och död. Ekelöf glider från kvinnans erotiserade kropp till att låta henne bära dödens insignier genom drömmens bildspråk. Hos Norén är den sadistiska lusten konsekvensen av en mörk historias inbrott i det omedvetna. (279)

Sjöholms avhandling uppvisar många starka och insiktsfulla passager, både ifråga om konkreta textanalyser och redogörelser för idéhistoriska sammanhang. Hennes genomgång tenderar dock ibland att bli lite omständlig. Där finns en strävan att täcka in alltför mycket istället för att renodla det för studien mest centrala perspektivet. Texten kan därför stundtals kännas lite tungläst. Det skall dock inte skymma dess teoretiska och litteraturhistoriska förtjänster. Det är en mycket väl genomförd studie av tre av den svenska poesins viktigaste författare, och den utgör utan tvekan ett tungt inlägg i den fortgående dialogen mellan psykoanalytisk teori och litteratur.

Lars Nylander

OLLE JOSEPHSON (red.)

Stilstudier.

Språkvetares skriver litterär stilistik

Uppsala 1996

Antologin *Stilstudier. Språkvetares skriver litterär stilistik* (red. Olle Josephson, 1996) borde vara väsentlig för litteraturvetare, kanske mer som underlag för begrundan över textsyn än som enskilda artiklar. Utan att egentligen problematisera begreppet litterär stilistik och utan att ha nämnvärt påverkats av senare decenniernas språkfilosofiska teorier, lägger artikelförfattarna ett mycket heterogent textstoff (Guillou, Sara Lidman, von Schoultz, Brunner m. fl.) under lingvistisk lupp med ambitionen att blottlägga sidor i materialets språkliga beskaffenhet. Det låter som en högst giltig verksamhet. Att med denna strategi dra slutsatser om den språkliga konstruktionens

vidare implikationer kan kanske anstå, eftersom – kanske man menar – påståenden om vad en text har att säga inte sällan reducerar den text man har för ögonen.

Ändå saknar man vid flera tillfällen det interpretativa momentet, förutan vilket en språklig analys av en litterär text lätt hemfaller åt att blott konstatera vilka språkliga företeelser som är för handen. En strukturlingvistisk beskrivning må vara aldrig så sofistikerad, men kan en textanalys vara intressant om man bortopererar de naturliga följdfrågorna: Vilken rimlig mening skapar dessa språkliga egenskaper? Hur förstår vi nu bättre texten?

Utmärkande för flertalet bidrag är att intresset främst riktas mot ett litet (ibland mycket litet) avsnitt av den valda texten, eller mot en specifik aspekt av den. Staffan Hellbergs berättartekniska studie av några inledningsmeningar av en Guillouroman, Gun Widmarks genomgång av bibelfärgat och modifierat dialektspråk hos Sara Lidman och Barbro Söderbergs läsning av de tio första meningarna i Eyvind Johnsons *Hans nådes tid* hör väl till dessa högst avgränsade studier. Men det vore likväl att göra uppsatserna orättvisa. Visserligen föreligger en risk med sådana här undersökningar att texterna enbart blir föremål för en lingvistisk exemplifiering, att man underlåter att behandla fenomenen som integrerade i en litterär helhet inom vilken de erhåller sin rimliga funktion. Men å andra sidan beskrivs här språkliga egenheter som inom den moderna litteraturvetenskapens eklekticism framvaskats på ett betydligt omständligare sätt, om alls. Ty flera skribenter gör upplyftande mycket av sitt begränsade material.

Någon gängse narratologisk terminologi står inte att finna i nämnde Hellbergs arbete, men med gamla hedervärda grammatiska begrepp och med ett systematiskt skarpsinne kan han – fastän vissa poänger knappast är särskilt uppseendeväckande – utvinna förvånansvärt mycket kring berättarperspektiv i en Guillouromans första meningar. Vår för pressa ner fynden i en litteraturvetenskapens terminologiska Prokrustesbädd? Lakttagelserna legitimerar sig själva. Visst skulle en utökad undersökning, med en anknytning till genrekonventioner (vilket

antydts), vara högst spännande och litteraturvetenskapligt relevant. Men med den pedagogiska klarhet Hellberg besitter har han som språkvetare satt fingret på grammatisk-syntaktiska och stilistiska fenomen som definitivt hör narratologins domäner till.

Också Söderberg demonstrerar förebildlig konsekvens och en litterär sensibilitet tillika. Hennes systematiska resonemang kring Johnsonromanens titel, undertiteln genremarkör, författarens läsanvisningar, motto och inledningsparagraf imponerar. Plötsligt känns Genettes paratextualitet befriande överflödigt. Och vad viktigare är iakttar hon dessa »förtexters» inbördes förhållanden. Så kan hon precisera de signaler texten så här långt, eller snarare så här kort, ger och vad detta kan innebära för den betydelsearsenal vi tar med oss vidare i berättelsen, ja för vår tolkning av hela romanen. Vidare fastställer hon med detta minimala bokextrakt romanens olika tidsplan, varför genretillhörigheten »roman», som vid en första anblick känns onödig, blir adekvat då den härbärgerar såväl en historisk som en symbolisk roman, och dessutom rymmer ett metafiktivt plan.

Kring denna subtila läsnings förutsättningar följer sedan dessvärre en teoretisk utläggning som inte tillnärmelsevis når den nivå på vilken hennes analytiska läsning ligger. För att ett begrepp som intertext, så olika använt av alla användare, skall bli produktivt måste det preciseras i det sammanhang där det skall brukas. Acceptabel kan man dock å ena sidan finna Söderbergs allmänna och vida definition av intertextualitet som den underliggande tradition och de genrer, stilar, normer och uttryckssätt som indirekt bygger upp den text vi läser och som vi med hjälp av denna intertextuella kompetens förstår djupare, om överhuvudtaget utan den. Men att Söderberg å andra sidan sedan begagnar intertextbegreppet för privata associationer som knappast är nödvändiga för textförståelsen, och som inte ingår som betydelsebärande beståndsdel i den lästa texten, gör hennes uppsats till något av en berg- och dalbana kvalitativt, en uppsats som med viss utrensning hade varit anmärkningsvärt bra.

Något liknande gäller Widmarks förtjänstfulla analys av hur regional språkvariation och bibelinspirerat idiom distribueras över persongalleri och berättelse i Lidmans *Tjärdalen*. Uppslagsrika synpunkter varvas med triviala digressioner över berättarteorins elementa.

Svårigheten är av annat slag hos Peter Cassirer, vars långa analys av Hjalmar Söderbergs »Pälsen» visar författarens djupa förtrogenhet med texten och med Söderberg. Cassirer synes också vara den som är mest bevandrad i senare decenniernas litteraturvetenskapliga teoribildning, men en vilja att göra »allt» medför att en del redundans och diverse diagram skymmer den helhetsförståelse som Cassirer ändå äger. Hans minutiösa vandring genom novellen är därför stundom upplyftande, stundom tyngande; vi erhåller motivresonemang, aktantanalys och sociogram, en grafiskt framställd innehållsstruktur med tveksam relevans och en »inverterad» perspektivhållning (att läsa texten med Ellen i stället för Henck). Avslutningsvis tar vi del av ett slags receptions-moralisk texthållning (vår sympati för den besegrade Henck) som, med Cassirer, förklarar vår kärlek till novellen. Vad händer då med Doktor Glas och dennes etiska mord?

Ett annat problem i *Stilstudier* uppstår när prosans berättartekniska grepp (Martin Gellerstam; anföringsteknik i original- och översättningsromaner) eller den poetiska formens egenheter (Tomas Riad; rytmiska data i en Ernst Brunnerdikt) drabbas av frekvensexercis. Att klippa ut textfenomen och kvantifiera när sällan längre än till det som just är kvantifierbart.

Bristen hos flera artikelförfattare att greppa textavsnitten i sin konstnärliga kontext framstår till slut ändå som en lättöverkomlig svaghet. Men när Olle Josephson i antologins inledningsord menar att den gemensamma nämnaren för bidragen är att de »betraktar den litterära texten i ett språkvetenskapligt perspektiv», måste det sägas att behandlingen av »litterär text» varierar högst: från ett konstspråk som måste förstås i sitt gestaltade sammanhang till en språkligt annorlunda och lockande textkorpus, ett exempelupplag – för att hårdra det.

Men bortsett från viss glidning och bortsett från en ibland försumbar litteraturterminologisk valhänthet, är förtjänsterna värda att ta fasta på – kanske särskilt för att synpunkterna kommer »från sidan», från systerdisciplinens särskilda kompetens. Det är ju just lingvistiska företeelser i litterär text som språkvetare med hög precision kan ringa in. Mer än att presentera överraskande textstudier så understryker denna antologi språkvetenskapens självklara plats för det litterära studiet.

Är inte detta en truism? Att stora delar av dagens litteraturvetenskap utan tvekan står i tacksamhetsskuld till lingvistikens ingen nyhet. Vårt århundrades litterära förståelse vore otänkbar utan Roman Jakobson, Prag-skolan och den strukturella lingvistikens arvtagare och avfallingar. Det finns en gammal god grannsamja mellan litteratur- och språkvetare. Även om kontinental filosofi och djuppsykologiska skolor stundom har lockat många litteraturvetare till lydnad, har ju även dessa discipliner hämtat väsentlig lärdom från språkvetenskapens domäner.

Ändå ser man överlag för lite av fusion mellan språkvetaren och litteraturen, det fält där människans språkliga meningsskapande har varit allra mest dynamiskt. Kanske har man – och här talar jag främst om stilistiken som varit en väsentlig brobyggare mellan ämnena – alltför mycket stannat vid deskriptiva studier, vid upprädnad av stilfigurer och vid kvantifierbara hårddata. Hur ovedersägliga dylika studier än är, kvarstår frågan hur dessa språkliga fenomen genererar betydelse i en estetisk helhet, och hur dessa språkvetenskapliga landvinningar kan öka förståelsen för litteraturhistorisk utveckling.

Här kan språkvetenskapen befrukta litteraturstudiet. Texttolkningar måste självfallet beakta att mening skapas utifrån språkliga konstruktioner, från grammatiska, syntaktiska och textlingvistiska principer, vilka må ha förvrängts intill oigenkännlighet, men som likväl är grundläggande för vår förståelse av ett språkligt-konstnärligt uttryck. Den språkvetenskapliga infallsvinkeln måste förbli ett av fundamenten inom litteraturstudiet; den litterära texten är inte

minst en arena där mening alstras genom att olika språkliga konventioner sätts på spel. *Stilstudier* kan utgöra ett led i en fördjupad diskussion om detta.

Niklas Schiöler



MEDVERKANDE I DETTA NUMMER:

BIRGITTA AHLMO-NILSSON är lektor vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Göteborgs universitet.

ÅSA ARPING är doktorand vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Göteborgs universitet.

EVA BORGSTRÖM är forskare och lärare vid Institutionen för kvinnovetenskap, Göteborgs universitet.

MARGARETHA FAHLGREN är docent vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Uppsala universitet.

OTTO FISCHER är fil lic och doktorand vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Uppsala universitet.

CARIN FRANZÉN är forskare och lärare vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet.

BOEL HACKMAN är doktorand vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Uppsala universitet.

DAG HEDMAN är fil dr och undervisar vid Avdelningen för litteratur, Linköpings universitet.

HANS-ERIK JOHANNESON är lektor vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Göteborgs universitet.

LOTTA LOTASS är doktorand vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Göteborgs universitet.

LARS NYLANDER är Assistant Professor vid Department of Scandinavian, Berkeley University.

THOMAS OLSSON är lektor vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Göteborgs universitet.

NIKLAS SCHIÖLER är doktorand vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Göteborgs universitet.

RIKARD SCHÖNSTRÖM är lektor vid Institut for Litteraturvidenskab, Københavns universitet.

JOHAN SVEDJEDAL är professor vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Uppsala universitet.



Posttidning
50 kronor