

1
100

tfl

*Tidskrift för
litteraturvetenskap
Nummer 1 • 1997*

2. ni

10h... ..

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.

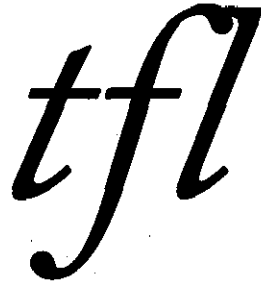
PRENUMERATIONSavgift för hel årgång om fyra nummer är 150 kr, för studerande 120 kr. Lösnummerpris 50 kr, dubbelnummer 75 kr. Nummer ur äldre årgångar, 1996 och tidigare, 25 respektive 40 kr. Lösnummer rekvideras från redaktionen genom inbetalning på postgiro 63 90 65 - 2.

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

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

OMSLAG OCH LAYOUT: Dick Claésson. Omslaget återger en dedikation i ett exemplar av Eyvind Johnsons *Romantisk berättelse* (1953). Boken finns i biblioteket vid Litteraturvetenskapliga institutionen i Göteborg.

TRYCKNING: Fyris-Tryck AB, Uppsala
ISSN: 1104 - 0556



Tidskrift för litteraturvetenskap
Tjugosjätte årgången – nr 1 • 1997

<i>Leif Dahlberg</i>	På tröskeln till en romantisk berättelse. Musik och komposition hos Eyvind Johnson	3
<i>Beata Agrell</i>	Konsten som grepp – formalistiska strategier och emblematiske tankeformer	26
<i>Niklas Schiöler</i>	Transcendensens tåg. Tranströmer tolkar Turner	59
<i>Anders Ohlsson</i>	Synen av ett oavbrutet ingenting. Filmanknytning i Stig Larssons romaner <i>Autisterna</i> och <i>Nyår</i>	70
<i>Anders Cullhed</i>	Den svarta solen i spegeln. Kjersti Bale: » <i>Out of my weakness and my melancholy</i> ». <i>Melankoli som litterær konfigurasjon</i> . Universitetet i Oslo 1996	90

RECENSIONER Robert Darnton, *Pornografi och revolution. Förbjudna bästsäljare i det förrevolutionära Frankrike* (101) – Jakob Christensson, *Lyckoriket. Studier i svensk upplysning* (103) – Ole Birklund Andersen, *Den faktiske sandheds poesi. Studier i historieromanen i første halvdel af det 19. århundrede* (106) – Peter Hansen, *Romanen och verklighetsproblemet. Studier i några svenska sextio-talsromaner* (108) – Wendell V. Harris (red.), *Beyond Poststructuralism. The Speculations of Theory and the Experience of Reading* (110)

FRÅN REDAKTIONEN

TUREN HAR ÅTER KOMMIT till Göteborg. Här redigeras TFL under 1997 och 1998. Vi kommer att verka för vad vi uppfattar som TFL:s främsta syften; att förmedla goda texter som skrivs i ämnet, presentera och diskutera aktuell forskning samt ge plats åt debatt om litteraturvetenskapens vägar och mål. Vi vill samla och kontrastera röster från nya forskare och gamla, röster från olika landsändar och olika forskningsinriktningar – inte minst är vi nyfikna på nya fronter.

Artiklarna i detta första nummer grupperar sig huvudsakligen omkring litteraturens förhållande till systrarna musik och bild. Nästa nummer består av en friare sammansättning texter. Ett temanummer om poetik ingår i våra vidare planer. Vi hoppas på många intressanta artiklar och diskussionsinlägg!

Mats Malm

Leif Dahlberg

På tröskeln till en romantisk berättelse

Musik och komposition hos Eyvind Johnson

Börjar lågt nere, mörkt, sjunker tillbaka mot ännu mörkare efter ett första försök. Så: stilla; lugn och oro blandas. Nu: melodin! Glitter. Glittervandring uppåt diskanten. Så: tillbaka djupt i vänster: melodin där.

Tvekan – mot tystnad – nej, ljusare – nej, mörkare – ännu mörkare – melodin kommer, säkrare.

Ny tvekan – melodin klättrar upp i diskanten – nej, den mörknar – och – och två tunga vågor väller fram ur mörker – möter det glittrande: högerhanden vandrar över klaviaturen, uppåt, kort, tillbaka neråt. Melodin igen.

Häftigt – och tempot ökar, klangen ökar och så: glitter av melodin – och ner mot mörker – tystnad.

Denna passage, som öppnar den första delen av Eyvind Johnsons självbiografiska roman *Romantisk berättelse* (1953), kan i första hand antas referera till framförandet av den notskrift som finns på bokens försättsblad.¹ Det är notskriften till de första takterna i första satsen av Beethovens sonat nr 23 i f-moll, opus 57, den så kallade *Appassionatan*, vilken ofta återopas och kommenteras i romanen.² Men även om passagen främst söker beskriva den auditiva och visuella upplevelsen av inledningen till ett musikstycke, så fungerar den samtidigt som en öppning till en berättelse; och därför vill jag också läsa passagen som en musikalisk Ouvertyr till berättelsen, som en passage som både presenterar temat för berättelsen och ger en aning om dess förvandlingar.

Det passagen beskriver är på en gång en auditiv och visuell upplevelse, som ges direkt, utan att tillskrivas någon lyssnare. Som upplevelse är den anonym, men utan att vara opersonlig, och tidsligt obestämd – den enda tidsmarkeringen är det kontinuerliga presens som beskriver tonföljden och vandrigen över tangenterna. Om den som beskrivning av en upplevelse således saknar varje referens till person och tidpunkt, saknar den som språkakt en uttalad adressat. Under normala omständigheter hade denna frånvaro av en adressat varit nog för att säga att det är fråga om en monolog, kanske ett utsnitt från en inre monolog. Men eftersom man som läsare inte vet om den som har upplevelsen också

beskriver den, eller om det är en berättare som beskriver någon annans upplevelse, kan man inte avgöra om beskrivningen riktar sig till någon.

Den genomgående frånvaron av yttre referenser – med undantag av upplevelsens föremål, Beethovens *Appassionata* – accentueras av att beskrivningen fortfarande befinner sig på tröskeln till romanen. Den sida i boken på vilken man finner passagen (s. [7]) följer visserligen efter det uppslag vars högersida med en romersk etta markerar romanens första del (s. [5]), men den föregår samtidigt den första sidan (s. 9) av kapitel 1. Om passagen därför verkar ha positionen av ett motto, ger den dock inte sken av att vara ett citat (vilket i regel är fallet) – och då den beskriver en upplevelse av framförandet av den epigrafiska notskriften, så är den därför i mindre grad tillskriven Beethoven än tillägnad honom, som en sorts dedikation. Men när passagen åtskilliga gånger helt eller delvis upprepas längre fram – längre in – i romanen, ibland i munnen på och ibland i tankarna hos Yngve Garans, en av romanens personer, framstår den därmed som ett regelrätt citat.³

Om dess status som ett motto därmed säkerställts, och dess ursprung samtidigt identifierats, så komplicerar detta genast dess liminära position i verket. För även om Yngve Garans är mottots upphovsman, dess författare, så är det därför inte sagt vem det är som bär ansvaret för att ha placerat det i början på romanens första del. Det är å ena sidan möjligt att tänka sig att det är berättaren Yngve Garans som citerar sig själv i början av sin berättelse, och det är en möjlighet som öppnar för att det också är han som är ansvarig för försättsbladets notskrifts-epigraf, liksom också för det tredje motto som finns på bokens titelblad – de två anonyma rader som i slutet av kapitel 4 visar sig vara slutraderna i en prosadikt av romankaraktären Olle Oper.⁴ Mot möjligheten att tillskriva Yngve Garans ansvaret för mottot talar dock en annan omständighet: att citera sig själv vore ett flagrant brott mot decorum, och det förvandlar mottot till en auto-epigraf. Det är å andra sidan möjligt att det är Johnson som i egenskap av författare har brutit ut en passage från Yngve Garans berättelse och placerat den som motto till romanens första del. Det skulle rimligen innebära att han också ansvarar för de två andra mottona. Men denna möjlighet är knappast mer passande än den första, eftersom det enligt Thure Stenström är Johnson själv som har författat den prosadikt som tillskrivs Olle Oper.⁵

Av större betydelse än den betydelskillnad som ligger i vem det är som ansvarar för mottona, är de funktioner mottona har i verket. Gérard Genette urskiljer fyra funktioner hos mottot.⁶ Den mest direkta funktionen är när det kommenterar eller förklarar verkets titel. En annan funktion är när mottot kommenterar texten, när det preciserar eller understryker dess mening. En tredje funktion, som är betydligt mer indirekt än de två tidigare, är när det väsentliga hos mottot inte ligger i vad det säger utan i vem det citerar. En annan indirekt effekt av mottot, slutligen, och som kanske är mer påtaglig, består i dess rena närvaro, vad det än är: det är vad Genette kallar den 'epigrafiska effekten'. I det följande kommer jag

först att diskutera titeln och därefter utreda de fyra nämnda funktionerna hos mottot (motto och titel; motto och text; motto som citat; den epigrafiska effekten), och jag kommer då framför allt att ägna mig åt de bägge musikaliska mottona.

Att romanens titel är i akut behov av förklaring torde vara uppenbart; för vad betecknar '*Romantisk berättelse*' som titel på ett verk, som av allt att döma är en självbiografisk roman? Ett första problem ligger i att titeln samtidigt kan avse verkets innehåll och dess form eller genre. Om man med Genette kallar en titel som handlar om innehållet en tematisk titel, och en titel som avser textens form och genretillhörighet en rematisk titel, så kan man säga att titeln '*Romantisk berättelse*' på en gång kan fungera som en tematisk och rematisk titel.⁷ Man kan i detta avseende för övrigt notera en viss kontinuitet mellan titelvalen på Johnsons första självbiografiska romansvit, *Romanen om Olof* (1934–1937), och *Romantisk berättelse*; i bägge fallen indikerar titeln inte bara något om innehållet, utan också vilken genre boken tillhör, något som Johnson annars har för vana att ange i en undertitel.⁸ Mer i linje med författarskapet i övrigt är titeln till den senare romanens fortsättning, *Tidens gång. En romantisk berättelse* (1955). De båda senare verken utgör en sammanhängande romansvit.

Samtidigt bör man inte förbise att *Romantisk berättelse* har en mer renodlad rematisk titel än den tidigare och att den genom singularformen '*berättelse*' kommer att ligga mitt emellan titlar som *Le Roman comique* (Scarron, 1651), *Novelle ohne Titel* (Wieland, 1800-tal), *La Symphonie pastorale* (Gide, 1919) och titelkuriositeter som Dantes *La Commedia* (1300-tal), Goethes *Novelle* (1800-tal), Rimbauds *Roman* (1870) och en filmtitel som *Un Film* (1968).⁹ Med ett viktigt undantag när är pluralformen i allmänhet vanligare för rent rematiska titlar: *Dikter, Sagor, Noveller, Brev* och så vidare.¹⁰ Som Genette påpekar utgörs undantaget – som möjligtvis bekräftar regeln – av det slags verk som benämns *Självbiografi*.¹¹ Men Genette förbigår samtidigt den betydelsefulla omständigheten att flertalet självbiografiska verk fram till modern tid antingen cirkulerade utan egentliga titlar eller gavs ut postumt och med närmast deskriptiva titlar. De verk som etablerar självbiografien som genre i modern tid – det vill säga Jean-Jacques Rousseaus *Confessions* (1770), Benjamin Franklins *Autobiography* (1790), Edward Gibbons *Memoirs of My Life* (1793) – är fortfarande närmast att betrakta som titellösa. I takt med att självbiografien etableras som självständig genre återfinns genrebeteckningen som en auktoriserad titel eller genuin del därav: *An Autobiography* (Anthony Trollope, 1883), *Experiment in Autobiography* (H.G. Wells, 1934) *Autobiographies* (W.B. Yeats, 1955). Det kan noteras att man i de två sistnämnda titlarna redan kan märka en reservation mot genreabsoluta pretentioner, en reservation som kanske kan sägas ha institutionaliserats genom introduktionen av termen 'autofiktion' för att benämna texter som konstruerar ett (mer eller mindre självbiografiskt) själv.¹²

Vad gäller titeln till Johnsons självbiografiska roman, så gör den långtifrån klart vilken sorts berättelse det är fråga om. I stället uppställer titeln ungefär samma tolkningsproblem som *La Commedia* gör för en modern läsare utan kännedom om senmedeltidens poetik. Och det är inte utan att man önskar att det skulle komma fram ett dokument som likt Dantes brev till Can Grande kunde ge läsare en klarare förståelse av titelns syftning.¹³

Merparten av recensenterna av *Romantisk berättelse* kommenterade överhuvudtaget inte titeln, och bland dem som försökte tolka den menade de flesta antingen att den var »ironisk» – och med undantag av Artur Lundkvist gjordes inga försök att ange vari ironin skulle ligga – eller att titeln helt enkelt var missvisande.¹⁴ Att Johnson skulle ha valt en titel för sin roman som inte sade något om dess innehåll och avsikt förefaller dock osannolikt. Och som för att bestrida misstanken att titeln är missvisande skriver Johnson till Gerard Bonnier, i ett följebrev till de sista kapitlen av *Tidens gång*: »Här är de bägge sista kapitlen av min synnerligen romantiska berättelse.»¹⁵ Det är visserligen en mycket kortfattad kommentar, men den torde vederlägga påståendet att titeln skulle vara enbart ironiskt menad. Till de ytterst få recensenter som fann titeln meningsfull i positiv bemärkelse hörde Bengt Ahlbom, som efter det att han kallat titeln ironisk genast reserverade sig mot sitt omdöme och skrev: »Men kanske är titeln ändå inte helt ironiskt menad. Kanske är Olle Oper något något (sic) av en romantiker i sitt ständiga sökande efter och tro på det ouppnåeliga, det sökande och den tro som bär honom över alla umbäranden, alla besvikelser och alla misslyckanden.»¹⁶ Det kan i sammanhanget noteras att det bara var Ingvar Holm i *Sydsvenska dagbladet* och Henrik Sjögren i *Kvällsposten* som såg något samband mellan titeln och Beethovens *Appassionata*.¹⁷

Men innan jag utforskar förhållandet mellan titel och motto, är det nödvändigt att åtminstone preliminärt och tentativt bestämma vad Johnson kan ha menat med titeln. Jag vill först pröva att läsa titeln som en mer renodlat tematisk titel som skulle beteckna en genretillhörighet, och närmast till hands ligger följande tre någorlunda distinkta alternativ: den 'romantiska bok' Friedrich Schlegel förespråkade; den historiska roman som utspelar sig under en romantisk tid och plats (Walter Scott); och den fantastiska berättelse vi känner från såväl den anglosaxiska traditionen (Walpole, Radcliffe och Lewis) som från den kontinentala skolan (Hoffmann, Balzac, Gautier, Lautréamont, Villiers de l'Isle-Adam, Mérimée, Maupassant) och från sentida efterföljare som Alfred Kubin, Hanns Heinz Ewers, Gustav Meyrink, Walter de la Mare, L.P. Hartley eller Karen Blixen.

För det första alternativet skulle kunna anföras att Johnson i romansviten anlitat den av romantiker som Clas Livijn och Carl Jonas Love Almqvist så omtyckta formen att låta en elaborerad ramberättelse omsluta kortare och längre berättelser och andra texter; likaså att romanen – som Schlegel stipulerade att varje romantisk bok skulle göra – framställer ett sentimentalt ämne i en fantasifull

form, att kompositionen bär upp en högre enhet, ett samband av idéer och en andlig centralpunkt, att romanen reflekterar över sig själv och att den utgör en självbekännelse av författaren.¹⁸ Den för romantikerna närmast obligatoriska åhörarskara som lyssnar till och kommenterar de interfolierade berättelserna, ersätts i *Romantisk berättelse* och *Tidens gång* av berättarens reflexioner om och kring sin berättelse, liksom av de kommentarer som olika romanfigurer gör om densamma. Det är dessutom så att Johnsons romansvit kan läsas i ljuset av Schlegels uppmaning att blanda radikalt skilda genrer och textsorter i ett och samma verk.¹⁹ De genrer som umgås i romansviten – journal, historisk roman, dagbok, daterade anteckningar, korrespondens och enstaka dikter – är i jämförelse kanske en något mer homogen skara än vad man finner hos romantikerna.

Mot de påtalade likheterna mellan romansviten *Romantisk berättelse* och *Tidens gång* och vad som ibland och något pleonastiskt kallas en 'romantisk roman' – dess sentimentala ämne och fantasifulla form, dess högre enhet, de autoreferentiella dragen och dess karaktär av självbekännelse – kan emellertid invändas att släktskapen är av ett abstrakt och allmänt slag. De verk som Schlegel för samman under beteckningen 'romantisk' – Cervantes *Don Quijote* (1605 & 1615), Sternes *Tristram Shandy* (1760–1767), Diderots *Jacques le Fataliste* (1778–1780) och Goethes *Wilhelm Meisters Lebrjahre* (1795–1796) – är numera varken någon självklar gruppering eller verk som vi i dag har för vana att kalla romantiska.²⁰ Detta beror å ena sidan på att dessa romaner numera faller i klart skilda kategorier: medan *Don Quijote* av många betraktas som den första moderna romanen, *Tristram Shandy* som en sentimental roman, och *Jacques le Fataliste* som en filosofisk saga, så är *Wilhelm Meister* en Bildungsroman. Å andra sidan är termen 'romantisk' i dag närmast knuten till en historisk period, medan den för Schlegel och hans lierade i lika hög grad var en kritisk term – och fastän de kunde använda den om samtida diktare skulle de aldrig använda den (eller beteckningen 'romantiker') om sig själva.²¹ Fastän Johnson använder sig av en berättarteknik som på flera sätt radikalt bryter mot den klassiska eller realistiska romanens paradigm och i stället strävar mot en modernistisk framställning av verklighet, så är det inte klart om Johnson var medveten om de många paralleller som finns mellan det modernistiska projektet och det (i Schlegels mening) romantiska. Om Johnson kan sägas bygga på den romantiska romanen, så är det inte i form av en direkt eller uttalad imitation, utan snarare och mer indirekt genom kontakt med framför allt Thomas Manns omskrivningar av romantiska romanformer.²² Som exempel kan nämnas Manns ironiska återbruk av Bildungsromanen i *Der Zauberberg* (1924), omskapandet av mytologiskt material i *Joseph und seine Brüder* (1933–1943) samt omvandlingen av Faustmotivet i Künstlerromanen *Doktor Faustus* (1947).

Vad gäller det andra alternativet – att titeln '*Romantisk berättelse*' avser en historisk berättelse om en avlägsen tid – så innehåller romansviten visserligen fragment av en historisk roman, men denna handlar inte om en romantisk

medeltid utan om 1920-talet. Örjan Lindberger menar emellertid att Johnson – delvis i anslutning till och delvis i reaktion mot den under början av 1950-talet flitiga (och vaga) användningen av ordet 'romantisk' för att beteckna samtiden – ansåg att denna vändning mot romantiken var en generell efterkrigsföreteelse och att även 1920-talet hade sitt inslag av efterkrigsromantik.²³ Ett visst stöd för denna tolkning ges i den passage i *Tidens gång* där det talas om likheten mellan 1920-talets »nya» verklighetsuppfattning, »den antiromantiska som var romantisk på ett nytt sätt» och 1950-talets »antiromantiska romantik» och dess metafysik som var »antimetafysisk».²⁴ Men fastän 1950-talsromantiken på detta sätt kan ha satt indirekta spår i titelvalet räcker det knappast som förklaring.

Det tredje alternativet – att titeln betecknar en fantastisk berättelse – har mer fog för sig än man kanske först skulle tro. Man finner i berättelsen inte bara en serie händelser och sammanträffanden som ligger på gränsen till eller utanför det sannolika (som de upprepade mötena med den rödhåriga kvinnan), man finner också en lång fantastisk feberberättelse som gränsar till det surrealistiska. Och ännu viktigare är nog den drömberättelse som avslutar *Tidens gång*: hur Yngve Garans ser sig själv ett kort ögonblick smälta samman med Olle Oper och Greger Garans, bara för att flyta isär i det ögonblick Yngves hustru rör vid hans axel. Men lika litet som de två tidigare alternativen är dessa fantastiska element tillräckliga för att entydigt och uttömmande förklara titeln. Det verkar sålunda som om beteckningen 'romantisk berättelse' i titeln på Johnsons romansvit inte är att förstå som någon direkt och entydig genreangivelse i konventionell bemärkelse.

Ett annat uppslag till att förstå titeln kan man finna i Johnsons *Dagbok från Schweiz* (1949). Han refererar där till en historisk roman av Conrad Ferdinand Meyer och kallar den en »ganska romantisk roman» därför att den inte följer den historiska verkligheten så noga och lägger in en kärlekshistoria och annat som hör till legenden.²⁵ Det är samma användning av ordet 'romantisk' som när Friedrich Schiller i undertiteln till *Jungfrau von Orleans* (1802) kallar denna *Eine romantische Tragödie*. En liknande användning av 'romantisk' om en berättelse finner man i Johnsons roman *Molnen över Metapontion* (1957) – Johnsons första roman efter *Romantisk berättelse* och *Tidens gång* – där en »romantisk beskrivning» sägs handla om »ting och förhållanden som kanske aldrig hade funnits i verkligheten.»²⁶ Om det här förblir osagt ifall beteckningen ska förstås i pejorativ mening eller inte, så används den i en tidigare roman av Johnson, *Lägg undan solen* (1951), i en klart negativ mening av romanfiguren och teaterkritikern Henry Brace om en pjäs han just har sett: »En förvrängning mot det spännande och romantiska.»²⁷ Men även om värderingen av termen inte behöver vara Johnsons och även om den kan skifta genom hans författarskap, så används den i de tre exemplen i samma vardagliga betydelse, som beteckning för en avvikelse eller en flykt från verkligheten. När man återfinner ordet 'romantisk' i titeln på en självbiografisk roman skulle det sålunda kunna avse det förhållandet att romanen inte

helt överensstämmer med hur det verkligen var och att den till en del handlar om saker och förhållanden som kanske aldrig har funnits i verkligheten. Det kan i detta sammanhang vara berättigat att anföra Johnsons anmärkning om *Romanen om Olof* »att författaren till romanen om Olof inte upplevt denna roman i verkligheten.»²⁸ Det är ett omdöme han emellertid genast modifierar genom att säga att det är »ungefär femtio procent sanning, alltså mycket sanning».

I *Romantisk berättelse*, och ännu mer i *Tidens gång*, används ordet 'romantisk' betydligt oftare än i Johnsons övriga produktion; och det används nu i ett antal olika betydelser och ofta i en inte fullt seriös, halvt ironisk, mening. Man kan något grovt dela in användningen av termen 'romantisk' (med avledningar) i *Romantisk berättelse* och *Tidens gång* i tre huvudbetydelser: (1.) Använd i allmän eller vardaglig betydelse, om svärmeri, känslighet, eskapism och liknande.²⁹ (2.) Använd om konst och konstnärligt skapande, betecknande både en historiskt bestämd konstperiod (och konst influerad av denna) och en betoning på fantasi, känsla och innerlighet i det konstnärliga skapandet och i upplevelsen av konst. (3.) Använd om den roman eller romantiska berättelse som författaren Yngve Garans skriver och som vi läser (att dessa två inte nödvändigtvis är identiska är kanske onödigt att påpeka).³⁰ Som en kommentar till denna grova indelning bör det genast sägas att det inte alltid är möjligt att entydigt sortera varje förekomst av ordet under en av de tre betydelserna. Dessutom är de tre betydelserna ofta bara vagt avgränsade från varandra – och det är just sådana instanser där de tre betydelserna sammanfaller som skulle kunna sprida ljus över hur de förenas i titeln på Johnsons roman.

De flesta av de ställen där sådana möten eller kollisioner äger rum är korta, på inget sätt förpliktigande kommentarer, som underlåter att förklara förhållandet mellan termens innebörder. Det finns även några passager som inbjuder till en närmare läsning där berättelsen vänder tillbaka till sig själv för att arbeta sig djupare ner i det som besvärar eller stör. Det är emellertid tydligt att ordet 'romantisk' är en term som betecknar både den lockelse som konsten har på människan och den fara som ligger i en flykt från verkligheten. På detta sätt kan ordet sägas rymma mycket av det ambivalenta förhållande till konsten som Johnson ofta gav uttryck för både i sina skönlitterära verk och i sina föredrag och essäer.³¹

Det är något av denna ambivalens Stenström vill komma åt när han skiljer på vad han kallar en 'falsk' och en 'äkta' romantik hos Johnson. Medan den förra sägs bestå av en »egocentrisk sentimentalitet» som på en gång är en flykt bort från verklighetens krav och ett fasthållande vid imaginära drömmar, så beskrivs den äkta romantiken som »det rätta sättet att handskas med smärta och lidande».³² På liknande sätt (om än på andra grunder) synes Johnson i konsten ha sett både en möjlighet till flykt och en möjlighet att konkret bearbeta sina upplevelser – och därmed även gripa sig an sin egen smärtsamma verklighet. I linje med detta resonemang menar Stenström, enligt min mening helt riktigt, att *Romantisk berättelse*

telse och *Tidens gång* djupare sett handlar om konstnärens förhållande till konsten, om konstens mening och betydelse i ett krigshärjat Europa.³³ Det skulle med andra ord synas som om själva ordet 'romantisk' markerar ett dilemma och ett problem för Johnson.

Men i titeln på Johnsons roman står beteckningen 'romantisk' inte som någon bestämning av ett förhållande till konsten eller av konsten i sig – utan som ett attribut till genrebeteckningen 'berättelse'. Det led som uppenbarligen fattas mellan 'romantisk' som en beteckning för ett ambivalent förhållande till konsten och 'romantisk' som en bestämning av en berättelse, återfinns i det sista kapitlet i *Tidens gång*, när Yngve Garans, som svar på vad det är som hans berättelse egentligen handlar om, säger att det rör sig om »konstens villkor».³⁴ Att detta är en beskrivning som synekdochiskt också avser Johnsons roman behöver det inte råda något tvivel om, och den kan förstås både i den konkreta betydelsen av en berättelse om en författares utveckling – en Künstlerroman – och som en berättelse om konstens villkor.

Om man skulle försöka sammanfatta försöket att läsa titeln '*Romantisk berättelse*', så måste det först och främst framhållas att jag inte har funnit någon entydig tolkning av den. Tvärtom. Det 'romantiska' i berättelsen förefaller beteckna både form och innehåll. Johnsons romansvit har drag av såväl den romantiska romanen som den historiska och fantastiska. Men det 'romantiska' låter också förstå att den är en självbiografisk Künstlerroman som inte alltid följer den historiska verkligheten så noga, liksom att romansviten har en mer allmän, eller allegorisk, syftning och handlar om konstens villkor i vår tid.

Den tematiska och rematiska koppling vi här har etablerat mellan romanen och dess titel är till en del något indirekt och abstrakt; det finns därför anledning att utforska andra möjliga vägar för att förstå titeln. Som jag noterat ovan utgör romanens motto andra utgångspunkter för en förståelse av titeln. Både notskriften och prosaepigrafen kan betraktas som ett uttryck för en vilja att närma dikten till musiken.³⁵ Denna strävan har sin historiska grund i den idealisering av musiken som ägde rum under 1700-talets senare hälft. Hos Johann Gottfried Herder representerar musiken en rent expressiv konst som dikten bör efterlikna: medan musiken talar till örat, så att säga, så talar dikten enligt Herder till själen; poesin är själens musik (*Musik der Seele*).³⁶ Efter Herder och under romantiken utvecklas denna tanke till något som ibland liknade en poetisk norm och som kunde sammanfattas i uttrycket 'ut musica poesis' – dikten skall vara som musiken.³⁷ Samtidigt kom musiken att betraktas, för att citera Ulla-Britta Lagerroth, som »den högsta och ädlaste konsten därför att den betraktades som själsrörelsens medium, som en lidelsens 'äskädliggjorda' form.»³⁸ För E.T.A. Hoffmann var musiken »den mest romantiska av alla konstformer, eller till och med den enda äkta romantiska, eftersom endast det oändliga är dess ämne.»³⁹ I litteraturen –

och det är i den tyska litteraturen som denna idealisering av musiken går längst – tog sig strävandet att efterlikna musiken flera uttrycksformer.

Det bör också noteras att denna romantiska tendens gjorde sig starkt gällande under 1900-talets första hälft. Såväl Marcel Proust som Hermann Hesse och Thomas Mann använde sig ofta av musikaliska motiv i sina romaner, och i den modernistiska litteraturen finns många verk med den uttalade ambitionen att tillämpa musikens kompositionsmetoder – som till exempel Aldous Huxleys *Point Counter Point* (1928), i delar av James Joyces *Ulysses* (1922) och André Gides *Les Faux-Monnayeurs* (1925).⁴⁰ Det är alla författare som Johnson upprepade gånger uttryckte sin uppskattning för och vars verk (eventuellt med undantag av Huxley) var viktiga för hans eget författarskap.⁴¹

Som Stenström har påpekat tillmätte Johnson musiken stor betydelse både i vardagslivet och i sin skapande verksamhet; och han tillägger att »liksom många diktare under romantikens tidsepok satte han den gärna högst av alla konstarter.»⁴² Stenström anmärker samtidigt att Johnson inte ofta tänkte i musikaliska strukturer och sällan eftersträvade att »i någon mer sträng mening överföra musikaliska former till ordkonstens område.»⁴³ Men han medger att det finns undantag: »Tydligast bär väl *Romantisk berättelse* och *Tidens gång* vittne om ambitioner i denna riktning.»⁴⁴ Stenström menar dock att det här inte går att tala om någon genomförd fugaform, sonatform, rondoform eller variationsform.

Det finns, som nyss nämnts, många olika sätt på vilka litteratur kan sägas söka närma sig eller imitera musik. Lagerroth har velat särskilja tre linjer: (1.) Musiken görs till *ämne* eller *motiv*; det litterära verket handlar alltså om tonkonsten, antingen ur abstrakt-filosofisk synvinkel eller i försök att konkret skildra enskilda musikaliska verk. (2.) Det litterära verket söker efterlikna musiken *stilistiskt*, genom klang- och rytmeffekter eller genom ymnigt, känslomättat bildspråk, hämtat ur musikens värld. (3.) Influensen från musiken är av *formell-strukturell* art: texten arrangeras och organiseras efter uppbyggnadsprinciper som är tagna från musiken.⁴⁵ Av dessa tre linjer ansluter sig Johnsons roman kanske mest direkt till den första, både ur ett abstrakt perspektiv och genom att i ord beskriva upplevelsen av ett enskilt verk.

Men eftersom *Romantisk berättelse* och *Tidens gång*, som främst handlar om två författarliv, också kretsar kring ett musikeröde – pianisten Constance Garans karriär i 1920-talets Europa – är det värt att i sammanhanget nämna den rad av litterära verk som, med Wilhelm Heinrich Wackenroders berättelse »Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger» (1797) som mönster, skildrar musikern som en benådad konstnär.⁴⁶ Som en i många avseenden direkt motsats till Bildungsromanen, skildrar musikerromanen ofta en demonisk, tragisk konstnär som antingen flyr till musikens elfenbenstorn eller går under i valet mellan livet och konsten. Även om det är möjligt att Johnson främst kände denna romantradition i form av Künstlerromanen, är det dokumenterat att

han 1949 hade läst de antagligen mest omtalade moderna exemplen på musikerromanen, Hesses *Das Glasperlenspiel* (1943) och Manns *Doktor Faustus*.⁴⁷

Det är emellertid också möjligt att koppla Johnsons romansvit till den tredje linjen och betrakta den som en tillämpning av sonatformen. Det är dock viktigt att betona distinktionen mellan sonat och sonatform. Den förra avser ett stycke instrumentalmusik i tre eller fyra satser (mer sällan två), medan den senare betecknar en kompositionsstruktur som kan organisera en musikalisk sats, en struktur som ursprungligen var monotematisk, men som med tiden kom att byggas i två temata. Det är den senare utvecklingen av sonatformen som är av betydelse för en formell-strukturell jämförelse med Johnsons roman.⁴⁸

Den bitematiska sonatformen låter sig analyseras i tre delar: den första delen kallas 'exposition'; den andra innehåller en utveckling av tematiskt material från den första delen; och den tredje delen består av en 'återtagning', symmetrisk med den första delen. I expositionen är två temata närvarande: det första kallas 'huvudtema', och det andra, av en kontrasterande karaktär och i en ny (dominant) tonart, kallas 'sidotema'. Denna kontrast visar sig tydligt i den beethovenska sonatformen, där ett rytmiskt ('maskulint') tema och ett melodiskt ('feminint') tema ställs mot varandra. De förbinds genom ett antal modulationer vars syfte är att åstadkomma en övergång mellan det första temats huvudton och andra temats biton. Denna exposition, som ibland föregås av en långsam introduktion, innehåller i vissa fall ett sluttema och kan upprepas.

I den andra delen, som kallas 'genomföring', utnyttjas möjligheter hos tidigare temata. Det finns många former av utvecklingsteknik: rytmiska, melodiska och harmoniska. Ett tema kan sålunda brytas upp i kortare motiv eller, med hjälp av kontrapunkt, överlagras ett annat tema från vilket det varit skilt. Amplifikation och elimination av tematiska element, liksom kontinuerliga modulationer ingår likaledes i arsenalen av utvecklingsmedel. Den tredje delen, återtagningen, ett eko av den första delen, särskiljer sig på följande sätt: andratemat är hållet i expositionens huvudtonart. Ibland läggs en coda till de tre delarna och fungerar som en avslutning. Detta är huvudragen hos sonatformen.⁴⁹

Det är med Beethoven som sonatformen når sin höjdpunkt. Under hans inflytande får temat sådana proportioner att det har kommit att identifieras med musikaliska idéer vilkas aktiva roll är understruken. Det har exempelvis föreslagits att det finns en likhet mellan funktionen hos det musikaliska temat och personer i romaner.⁵⁰ Denna likhet reflekteras i synnerhet i sonatformens andra del där temata utvecklas och uppför sig som levande figurer: de handlar och rör sig i enlighet med sina egna dispositioner, känslor och begär. Om man försöker överföra denna form till Johnsons romansvit är det lätt att urskilja en kompositionsstruktur där skildringen av 1920- och 1950-talet utgör två 'musikaliska' temata.

Det är troligt att 1920-talet bör betraktas som huvudtemat och 1950-talet som sidotemat. Bägge kontrasteras i romansviten på ett antal olika sätt, men det före-

faller klart att Johnson i analogi med sin verbala transponering av *Appassionatan* uppfattar 1920-talet som mörkt och rytmiskt, medan 1950-talet är ljusare och mer melodiskt. Det förefaller också rimligt att i Olle Oper och Yngve Garans se huvudtonarterna hos 1920-tals- respektive 1950-talstemat. Dessa två figurer är också de personer i berättelsen som är mest tydligt förbundna med varandra. Denna analogi mellan Johnsons romansvit och sonatformen kan antagligen drivas ytterligare något längre, men jag föredrar att stanna här innan bristerna i mina musikaliska och musikteoretiska kunskaper blir alltför uppenbara. Det står emellertid klart att samtidigt som det finns en markerad analogi mellan Johnsons romansvit och Beethovens sonatform, så kan denna analogi inte drivas hur långt som helst. Som Stenström har påpekat kan *Romantisk berättelse* inte beskrivas i termer av en genomförd sonatform.

Att Johnson kallar sin självbiografiska roman en *Romantisk berättelse* – en benämning som alltså återkommer i undertiteln till svitens andra del – och förser den med två motto som på olika sätt aktualiserar musiken, gör det berättigat att förstå titeln både mot bakgrund av romantikens idealisering av musiken och i ljuset av dess strävan att förena de bägge konstarterna. Om Johnson också verkligen formulerade denna tanke är naturligtvis omöjligt att säga i brist på mer konkreta bevis. Att sedan romansviten i mycket stöder denna tolkning av titeln utgör dock inget mer än indicier på dess sannolikhet. Det bör emellertid påpekas att det är en tolkning som ligger i linje med beskrivningen av *Romantisk berättelse* och *Tidens gång* som en romansvit där Johnson – med sitt eget författarskap som exempel – behandlar konstens villkor. Det är en kombination som även återfinns i de två nämnda moderna musikerromanerna, Hesses *Das Glasperlenspiel* och Manns *Doktor Faustus*.

Denna tolkning av mottoerna som en idealisering av musiken och en koppling mellan musik och litteratur utesluter inte att Johnson kan ha velat lägga in ett antal olika betydelser i titeln. Som vi har sett ovan finns det element såväl av det fantastiskt romantiska, det historiskt romantiska, det schlegelskt romantiska som av det vanligt romantiska i Johnsons romansvit, och där finns också tydliga inslag av det slags intresse för konstnären som vi vant oss kalla romantiskt.

Den andra funktionen hos mottot, som kanske är den mest traditionella, är alltså när det kommenterar texten, när det preciserar eller understryker dess mening. Om mottot till en början ofta är gåtfullt, med en betydelse som dock kommer fram eller bekräftas efter avslutad läsning av verket, så är dess mening lika ofta undflyende eller helt ogenomtränglig – som Michel Charles skriver: »Funktionen hos mottot är framför allt att ge något att tänka på, utan att man vet vad.»⁵¹ Mer sällan är mottot så transparent som i Jean-Paul Sartres *La Nausée* (1938): »Det är en pojke utan någon som helst betydelse, det är nätt och jämnt en individ.»⁵² Den undflyende funktionen, mer affektiv än intellektuell och ibland mer dekorativ än affektiv, kan enligt Genette tillskrivas de flesta motto av vad han kallar

'romantisk' typ.⁵³ I *Romantisk berättelse* beskriver visserligen mottot någonting så undflyende som upplevelsen av ett musikstycke, men dess betydelse är i själva verket mer substantiell än så.

Hos Johnson ligger mycket av betydelsen hos de två musikaliska mottoerna i deras inbördes förhållande; den passage som beskriver Yngve Garans audio-visuella upplevelse av musiken skulle i det närmaste vara fullständigt ogenomtränglig om det inte vore för notskriften på försättsbladet. Men också omvänt; utan beskrivningen av musikupplevelsen skulle de första takterna ur *Appassionatan* sväva i ett tomrum, utan lyssnare och utan omedelbart syfte. När man analyserar förhållandet mellan motto och text i *Romantisk berättelse* och *Tidens gång* verkar det därför nödvändigt att betrakta de två mottoerna som en funktionell enhet; de beskriver tillsammans en scen, en situation, där någon med både syn och hörsel intensivt deltar i upplevelsen av början på Beethovens sonat nr 23 i f-moll, opus 57. De sålunda sammanlänkade mottoerna har en omedelbart kommenterande funktion genom att anspela på de många ställen i romanen där framförandet och upplevelsen av detta musikstycke beskrivs.⁵⁴

Men samtidigt fungerar mottot som en öppning till romanen, och därför kan det också läsas som en musikalisk Ouvertyr till berättelsen, en passage som alltså både presenterar berättelsens temata och ger en aning om dess förvandlingar. Det kan vara illustrativt, både som parallell och som kontrast, att jämföra funktionen hos mottot med en passage i Joyces *Ulysses*: öppningen av Sirens-kapitlet.⁵⁵ Den senare består av utbrutna och ofta till synes meningslösa verbala element – alltifrån enstaka ord till fullständiga satser – som återkommer senare i kapitlet och där får en betydelse de i öppningen saknade.⁵⁶ Sålunda får den berömda frasen »jingle jingle jaunted jingling» sin innebörd först genom kopplingen till Molly Blooms älskare Boylan. Hos Johnson består den nödvändiga semiotiska kopplingen i den mellan notskriften och beskrivningen av upplevelsen av Beethovens *Appassionata*. Med andra ord, medan Ouvertyren hos Joyce blir begriplig endast retroaktivt, så beskriver de två musikaliska mottoerna hos Johnson en omedelbart begriplig scen vars innebörd sedermera förtätas.

En annan och kanske viktigare skillnad består i det sätt på vilket de två passagera öppnar och föregriper kapitlet respektive berättelsen. Hos Joyce utgör passagen som noterats på inget sätt en meningsfull helhet, den enda ordning man kan tillskriva den är en viss grad av kronologisk isomorfism med kapitlet – det vill säga att element som står i början av passagen återkommer i början av kapitlet och att element i dess slut återkommer först i kapitlets slut. Men all sin detaljrikedom till trots finns det ingenting i öppningen till Sirens-kapitlet som föregriper skeendet eller handlingen i kapitlet. Hos Johnson är det närmast tvärtom. Där ges läsaren i öppningen ett slags schema för berättelsen – men på en abstraktionsnivå som nästan helt utesluter varje verbal korrespondens mellan Ouvertyr och berättelse.

Att beskriva mottot hos Johnson som en ouvertyr kan också motiveras av att musiken i romansviten fungerar som en mycket tydlig metafor för en upplevelse som inte gärna låter sig uttryckas i ord. Stenström har gjort gällande att Johnson uppfattade musiken som ett »känslans språk», skilt från intellekt och ironi.⁵⁷ Det synes med andra ord som om musiken står för någonting på en gång mycket påtagligt och undflyende. Musiken intar därigenom en position som utgör en direkt parallell till den figur och det 1920-tal som författaren Yngve Garans söker fånga och beskriva i sin berättelse, en berättelse som alltså i sin tur är en parallell till beskrivningen av musikupplevelsen.

Det är lätt att i ouvertyrerna se sökandet efter en väg som kan rymma berättarens tvekan, den tystnad – den rörelse mellan det ljusa och det mörka, det ännu mörkare – och den rörelse neråt som inte finner en fast grund att bygga på, som man finner i romanens första kapitel innan berättelsen riktigt har kommit igång. Men man finner även längre fram att berättelsen om författarens idylliska tillvaro i 1950-talet och det ibland mörka och smärtsamma 1920-tal han söker rekonstruera förlorar sina trygga lunk, och där finns ögonblick där den inledande trevande tvekan invokeras eller rent av citeras: »Tvekan – mot tystnad – nej, ljusare – nej, mörkare – ännu mörkare. Neråt. Så melodin där.»⁵⁸ Den tvekan som i musiken är en del av melodin blir i berättelsen också en tvekan över intrigen och om hur berättelsen ska fortsätta. Samtidigt som berättelsens rytm alltså kan sägas bestämmas av den beskrivna pendelrörelsen mellan det ljusa 1950-talet och det mörka 1920-talet, ger denna återkommande tvekan, den ibland osäkra rytmen, en upplevelse av att inlätningen av ljus och mörker, samtid och dåtid, verklighet och fantasi, inte ska få oss att förlora känslan för dessas särart, och att den rörelse mot enhet och totalitet som melodin iscensätter är en rörelse utan slut.

Det första kapitlet i *Romantisk berättelse* innehåller ett antal ansatser till en berättelse om en viss figur på 1920-talet. Men efter varje ansats kommer ett ögonblick av tvekan, ett ögonblick där författaren tvivlande frågar sig om det verkligen var på det sättet. Denna trevande hållning, med vilken romanen alltså tar sin början, är dock inte något som uteslutande hör upptakten till; det är en återkommande tvekan och därmed i hög grad en del av den berättelse som romansviten berättar. Om det ligger nära till hands att förstå denna tvekan som en del av, eller ett led i, det sökande efter *hur det egentligen var* som romansviten beskriver, så ligger det i denna tvekan också en insikt om det svåra i att finna tillbaka till den tid författaren vill beskriva och göra denna verklig för sig själv och sina läsare. Därför är denna återkommande och förnyade tvekan något mer än en ren upprepning av den tvekan som i beskrivningen av upplevelsen av Appassionatan utgör en tvekan om melodin, om rörelsen från 1950-tal till 1920-tal. Förstådd på detta sätt betecknar denna tvekan även ett sätt på vilket författaren (eller berättaren) kan sägas söka regissera läsakten.

Men efter varje förnyad tvekan klättrar berättelsen upp i diskanten och mörknar på samma gång: »två tunga vågor väller fram ur mörker – möter det

glittrande: högerhanden vandrar över klaviaturen, uppåt, kort, tillbaka neråt. Melodin igen.» Melodin som betecknar ett möjligt och igenkännbart sammanhang, en kontinuitet i det inte alltid ordnade förlopp som utgör ett liv. Ett sammanhang som å ena sidan ger en form åt det som upplöses i detaljer och meningslösa tillfälligheter och å andra sidan ger sken av en utveckling och förvandling åt det som annars är en ändlös upprepning av till synes identiska händelser. Liksom de enskilda händelser som får detta prekära sammanhang att träda fram som ett liv, är de toner och ord som framställer en melodi eller berättelse inte omedelbart eller ovillkorligt underordnade den helhetskomposition de producerar. I varje enskild händelse, i varje ord, finns möjligheten att bryta upp eller splittra det liv och den berättelse de ditintills villigt och närmast tvångslöst har konstruerat; men samtidigt är det möjligt att denna oväntade vändning alltid redan fanns inskriven som en oprövad eller glömd möjlighet i melodin. Kanske fanns det en tid när meningen med ett liv och formen hos en berättelse var lika självklar som en harmoni i musiken. Men så är inte längre fallet i en epok där osäkerheten och glömskan gör varje möjlighet oprövad och varje erfarenhet glömd.

Man ska emellertid inte överbetona minnets osäkerhet. I takt med att Johnsons romantiska berättelse kommer förbi den inledande osäkerheten blir de enskilda berättelsernas konturer tydligare – något som i sin tur ger utrymme för tematiska och tekniska variationer som med sin häftighet utgör slående kontraster till den trevande upptakten. Och med den tilltagande häftigheten ökar klangen i anslaget, melodin glittrar till i 1950-talet, för att sedan glida tillbaka ner mot det förgångnas mörker; och så tystnad. Om man i beskrivningen av musikupplevelsen således kan utläsa själva berättelsens rörelser, så ska man inte bortse från att beskrivningen i första hand är ett försök att i ord skildra en egentligen ordlös upplevelse av ett musikstycke. Därmed skänker mottot en närmast romantisk-lyrisk identitet åt romanens text.

Som vi har sett kommenterar mottona i *Romantisk berättelse* romantexten på flera sätt – som en återkommande musikupplevelse, som en musikalisk Ouvertyr, men också (vilket jag emellertid inte har beskrivit här) som en figur för berättandets problem, som en översättning av (och därmed en estetisk distans till) smärtsamma upplevelser – och jag tror att det vore både missriktat och poänglöst att försöka finna en enda gemensam nämnare för dessa funktioner. Men de kretsar alla kring konst, kring konstupplevelse och konstskapande, och därmed påtalar de åter en gång att det är en romansvit som handlar om konst och om konstens villkor.

Den tredje funktionen hos mottot, som är betydligt mer indirekt än de två tidigare, är när det väsentliga hos mottot inte ligger i vad det säger, utan i vem det citerar. Att det är ett stycke av Beethoven som citeras i det första mottot, och som sedan beskrivs i det tredje, är ingen tillfällighet. I romansviten, där musiken i

allmänhet spelar en stor roll, intar Beethovens musik en framträdande plats. Både Stenström och Lindberger har visat att Johnson umgicks mycket flitigt med Beethovens musik under de år romanen förbereddes och skrevs.⁵⁹ Lindberger har också velat hävda att »ett viktigt skäl till att romanen fick heta *Romantisk berättelse*» är att det som i romanen »får representera den stora konsten är [...] musik, romantisk sådan av Beethoven.»⁶⁰ För att understryka tyngden i Lindbergers anmärkning kan nämnas att för exempelvis Hoffmann uppväcker Beethovens musik den längtan efter det oändliga som han menar är romantikens själva väsen.⁶¹ Om den koppling som Lindberger gör mellan Beethoven och romantik är direkt, så är den mellan titel och motto i högsta grad indirekt. Den avgörande skillnaden jämfört med min tolkning av musikens betydelse i romansviten är att det 'romantiska' för Lindberger inte består i kopplingen mellan litteratur och musik, utan i kopplingen till Beethoven som romantiker.⁶² Vad jag velat framhäva är istället att denna koppling mellan litteratur och musik, tillsammans med föreställningen om musiken som den högsta och ädlaste konstformen, är något som i modern tid är förknippat med romantiken.

Vad gäller de bägge andra mottona kan det noteras att greppet att citera två av romanens personer (det vill säga Yngve Garans och Olle Oper) är något som Johnson använde sig av redan i mottona till *Krilon*. I båda fallen ger detta samtidigt en effekt av autoreferentialitet och av autenticitet. Genom att direkt referera till det verk på vars tröskel de är inskrivna ger dessa motton verket en status av självständighet i förhållande till sin skapare. Denna hypostasering förstärks i sin tur av att de förekommer i omedelbar anslutning till ett autentiskt citat. (I *Krilon* anlitas på liknande sätt citat från Bernhard Severin Ingemann, H.C. Andersen och Henrik Wergeland.) Det omedelbara syftet med en sådan hypostasering torde vara att ge romanen ett sken av autentiskt dokument; ty även om *Romantisk berättelse* på omslagets baksida betecknas som en roman, är det en roman som ger sig ut för att vara en självbiografisk text. Det bakomliggande syftet med att hypostasera ett fiktivt verk och ge det ett sken av autenticitet, en strategi som återfinns redan i *Lazarillo de Tormes* (1554) och alltså går tillbaka på en konvention som är jämgammal med den moderna romanen, är naturligtvis att åstadkomma en realistisk effekt. För även om *Romantisk berättelse* och *Tidens gång* handlar om ting och förhållanden som kanske aldrig har funnits i verkligheten, så handlar de ändå om sådant som kunde ha inträffat. Liksom i *Krilon*, som bär den talande undertiteln *En roman om det sannolika*, syftar dessa motton på detta sätt alltså till att något bryta ner den oöverstigligen tröskeln mellan verk och verklighet.

Det ligger i linje med detta att flertalet av de genrer och texttyper man finner i romansviten – som journalen, dagboken, anteckningar och brevformen – i sig har karaktär av dokument. Till detta kommer att flertalet av de återgivna breven är autentiska brev (redigerade och oredigerade) som Johnson och honom närstående skrev under 1920-talet, liksom att den romanjournal Yngve Garans skriver i

mycket påminner om de artiklar Johnson skrev för tidskriften *Vi* under åren 1947–1949, artiklar som sedan publicerades i bokform under titeln *Dagbok från Schweiz*. De enda texter i *Romantisk berättelse* och *Tidens gång* som inte bär denna dokumentprägel är de kapitel som återger delar av den roman om 1920-talet som Yngve Garans skriver.

Samtidigt ligger det otvivelaktigt någonting på en gång utmanande och lekfullt parodiskt i att två av mottona citerar personer i romanen, en teknik som Johnson alltså använde redan i *Krilon*. Detta tycks indikera, å ena sidan, att Johnson tar sig själv (och sina alter egon) på alltför stort allvar, och, å andra sidan, att han driver med mottots föregivna funktion att invokera författarens husgudar. Det skulle med andra ord kunna synas som om Johnson ville säga att han inte har andra gudar än sig själv – och möjligen Beethoven. Fastän en sådan läsning antagligen inte är helt felaktig, är det väl knappast så att Johnson på fullt allvar skulle vilja inta en sådan titanisk, byronsk och i denna mening romantisk pose. För att rätt förstå dessa motto tror jag det är nödvändigt att inte förbise de omisskännliga tecknen på självironi. Långt ifrån att negera betydelsen eller allvaret i denna stolta pose, tvingar ironin oss att själva reflektera över hur Johnson såg sig själv som konstnär och författare.

Enligt Genette består kanske den starkaste indirekta effekten av mottot i dess rena närvaro, vad det än är: i vad han kallar den 'epigrafiska effekten'. Närvaron eller frånvaron av motto är i sig själv – på några få undantag när – karakteristiskt för epoken, genren eller tendensen hos texten. Medan de klassiska och realistiska epokerna, som Genette påpekar, var relativt diskreta i detta avseende, så kännetecknas den romantiska epoken, och i synnerhet dess prosa, av en stor konsumtion av motto.⁶³ Och det ligger en hel del sanning i att, som Genette skriver, denna romantiska utsvävning hängde samman med en ambition att integrera romanen, och i synnerhet den historiska eller filosofiska romanen, i en kulturell tradition. Det skulle emellertid vara långsökt att ens vilja antyda en koppling mellan denna statistiska och historiska realitet och titeln på Johnsons roman.

I Johnsons författarskap i stort är mottot inte någon sällsynthet: av de 38 böcker (samlingsvolymerna undantagna) som finns upptagna i verkförteckningen i Johnsons sista roman, *Några steg mot tystnaden* (1973), är det ungefär en fjärdedel som har något motto, och av dessa är det fyra som föregår *Romantisk berättelse*.⁶⁴ Om den rena närvaron av ett motto i detta verk rimligen kan sägas vara påtaglig (det vill säga varken självklar eller unik), så innebär det inte att Johnson (för att citera Genette) »genom ett prestigefyllt samband på en och samma gång har skänkt sig välsignelse och givit sig smörjelse.»⁶⁵ Snarare är det väl så att Johnson, genom själva överflödet av motto – tre stycken – vill markera en viss distans till den anspråksfullhet som ligger i mottot. Till detta kommer också, som noterades ovan, det bokstavigt menat självironiska i att två av mottona citerar uttalanden av personer i romanen.

I diskussionen av titelns och de musikaliska mottoernas betydelse i *Romantisk berättelse* – och i *Tidens gång* – har jag nästan uteslutande undersökt deras referentiella och expressiva funktion, det vill säga de betydelser de har i relation till romansviten och som Johnson sannolikt ville ge dem. Efter att tentativt ha funnit titeln bestämma en berättelse om konsten och dess villkor, bekräftades (och kompletterades) denna bestämning genom att titeln ställdes i relation till de två musikaliska mottoerna. Om detta är en rimlig förklaring till att Johnson kallade sin andra självbiografiska romansvit en 'romantisk berättelse', innebär det inte, som jag redan framhållit, att jag vill utesluta andra möjliga titeltolkningar: det synes mig troligt att Johnson eftersträvade semantisk rikedom mer än exakthet. På samma sätt kan de musikaliska mottoerna inte ges någon entydig innebörd: de beskriver den auditiva och visuella upplevelsen av inledningen till ett musikstycke; de signalerar att musik – romantisk sådan av Beethoven – är ett viktigt tema i romansviten; de fungerar som en 'musikalisk' Ouvertyr till berättelsen; och de tecknar en figur för möjligheten att i konsten framställa intensiva – och i synnerhet intensivt smärtsamma – upplevelser.

Att den tolkning jag vill ge romanens titel och dess motto inte helt sammanfaller med flertalet av recensenternas, kan bero på att för många av dem var titeln i det närmaste obegriplig och att de föredrog att inte kommentera den. Av de recenser som ändå kände sig tvingade att göra någon kommentar menade, som noterats, de flesta att titeln var ironisk eller missvisande. Det är uppenbart att nästan ingen av dem kunde se någonting romantiskt vare sig i romanens form eller innehåll. Och fastän många recenser uppmärksammade musikens betydelse i romanen, var det bara två recenser som förband titeln med musik – med Beethovens *Appassionata*. Om kanske det främsta skälet till titelns oläsbarhet var att Johnson använde ordet 'romantisk' på ett både mångtydigt och idiosynkratiskt sätt som inte överensstämde med recensenternas negativa schablon, så berodde det även på att de senare också i övrigt synes ha gjort andra jämförelser än dem jag har föreslagit.

För merparten – ja, alla – av recensenterna var *Romantisk berättelse* primärt en fortsättning på *Romanen om Olof* (vars aktualitet hade förnyats genom en envolymutgåva 1945). Den senare hade av många beskrivits som ett epokgörande arbetarepos, den hade hyllats som en modern klassiker och den ansågs allmänt vara en sann och realistisk skildring av Johnsons uppväxt. Det är tydligt att förväntningarna på dess fortsättning inte bara var högt ställda utan också mycket bestämda. Många recenser beklagade att *Romantisk berättelse* inte var en realistisk skildring av en arbetarförfattares liv: de ville ha mer av samma sak. Johnson gav dem visserligen något av detta i kapitlen som handlade om 1920-talet, men han gav dem också någonting annat, och de tyckte inte om det. Eller rättare sagt: de förefaller inte ha förstätt Johnsons avsikter – och hellre än att erkänna sin oförståelse föredrog de att beskriva romanen som modernistisk – vilket dessa år för många var synonymt med obegriplig.⁶⁶

Det kan noteras att en annan för många recensenter given referens var Manns roman *Doktor Faustus*. Men de jämförelser som gjordes med Manns roman avsåg inte någon musikerroman utan en samtidsskildring som använde ett konstnärsliv som spegel eller lins. När musik nämndes i sammanhanget var det endast som ett motiv och inte som övergripande tema eller formprincip. Det är därför lätt att förstå att Johnsons romantiska berättelse överlag sågs som ett avsteg från den strävan efter sanning och klarhet som dikterat hans tidigare romankonst. Den betraktades som ett romanestetiskt felsteg.

Från vårt eget perspektiv framträder emellertid en helt annan bild: det är i dag lätt att se att romansviten *Romantisk berättelse* och *Tidens gång* utgör ett viktigt led i en genomgripande förnyelse av Johnsons romankonst. Det är i dessa romaner som han för första gången skjuter samman distinkta tidsperioder med den genomförda antifoniska berättarteknik som han vidareutvecklar och förfinar genom hela sitt senare författarskap. De flerdubbla tidsperspektiven i romanen *Molnen över Metapontion* dubbleras ytterligare en gång med den två år senare utgivna resedagboken *Vägar över Metaponto* (1959).⁶⁷ I den historiska romanen *Hans nådes tid* (1960) använder Johnson sig av väsentligen samma kompositionsform som i *Romantisk berättelse* och *Tidens gång*, med den skillnaden att omtagningstekniken är mer varierad och raffinerad.⁶⁸ Detsamma gäller, på olika sätt och i olika grad, för *Livsdagen lång* (1964), *Favel ensam* (1968) och *Några steg mot tystnaden*. Om denna retrospektiva synvinkel ger en bättre förståelse av *Romantisk berättelse* och *Tidens gång* och gör det lättare att se deras plats i författarskapet, så leder det oss inte nödvändigtvis närmare Johnsons egen förståelse av romansviten.

Noter

¹ Eyvind Johnson, *Romantisk berättelse* (Stockholm: Bonniers, 1953), s. [7]. Alla sidhänvisningar i löpande text är till denna utgåva.

² Jfr Thure Stenström, *Romantikern Eyvind Johnson. Tre studier* (Uppsala: Walter Ekstrand Bokförlag, 1978), s. 56.

³ Jfr Johnson, *Romantisk berättelse*, s. 355, ss. 357–361, s. 385, s. 390, s. 393, (s. 397), s. 500; Johnson, *Tidens gång. En romantisk berättelse* (Stockholm: Bonniers, 1955), s. 67, s. 71, (s. 100, s. 116), s. 456, ss. 469–470.

⁴ Dikten, vars namn är »Inre mummel», citeras in extenso av Yngve Garans (*Romantisk berättelse*, s. 45).

⁵ Jfr Stenström, *Romantikern Eyvind Johnson*, s. 237. Det är, som Gérard Genette noterar i sin studie av paratexter (*Seuils* (Paris: Ed. du Seuil, 1987), s. 141), sällsynt att författare citerar sig själva i motto till sina verk. Se även Antoine Compagnon, *La Seconde main* (Paris: Ed. du Seuil, 1979), s. 30.

⁶ Jfr Genette, *Seuils*, ss. 145–149. Arnold Rothe urskiljer i sin studie *Der literarische Titel: Funktionen, Formen, Geschichte* (Frankfurt a.M.: Klostermann Verl. 1986) sex kommunikativa (i stället för Genettes fyra paratextuella) funktioner: expressiv, appellativ, phatisk, metaspråklig, poetisk och referentiell (se ss. 29–30, ss. 347–365).

⁷ Jfr Genette, *Seuils*, ss. 75–76, ss. 78–85. Se även Rothe, *Der literarische Titel*, ss. 169–171, ss. 197–208, ss. 299–347, *et passim*.

⁸ Det enda undantaget härvidlag är *Dagbok från Schweiz* (1949). Vad gäller Johnsons val av undertitlar – vilket är ett ämne värt en egen studie – så är det uppenbart att han sällan nöjer sig med att kalla en roman en 'roman'.

⁹ Jfr Rothe, *Der literarische Titel*, ss. 198–199. För den sistnämnda titeln, se Groupe µ, »Rhétoriques particulières (Figure de l'argot, Titres des films, La clé des songs, Les biographie de Paris-Match)», *Communications* 16 (1970), s. 102.

¹⁰ Jfr Genette, *Seuils*, ss. 82–83; Rothe, *Der literarische Titel*, s. 198.

¹¹ Jfr Genette, *Seuils*, s. 82.

¹² Jfr Serge Doubrovsky, *Fils* (Paris: Ed. Galilée, 1977); omslagets baksida. Se vidare Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme & Philippe Lejeune (ed.), *Autofictions ÉS Cie, RITM 6* (Paris: Université de Paris X, 1993).

¹³ Jfr Dante Alighieri, »Epistola X» (*Inchyta vestrae Magnificentiae laus*) (ca 1319), *Dantis Alagherii epistolae*, ed. Paget Toynbee (Oxford: Clarendon Press (1920) 1966), ss. 165–195.

¹⁴ Bland de 56 recensioner av *Romantisk berättelse* som finns i klipparkivet på Albert Bonniers Förlags arkiv är det bara femton stycken som ägnar titeln någon kommentar. Av dessa senare ansåg följande nio recensenter att titeln var »ironisk»: Alf Ahlberg, *Västgöta Demokraten* 19/11 1953; 'Bom.' [Bengt Ahlbom], *Kristianstads Läns tidning* 3/11 1953; 'M.B.', *Västerbottens Kuriren* 10/12 1953; Sten Björild, *Göteborgs Posten* 1/10 1953; 'R. E-g', *Ny Tid* 10/10 1953; Lars G. Furuland, *Karlstads-Tidningen* 13/10 1953; Erik Hjalmar Linder, *Stockholms tidningen* 30/9 1953; Artur Lundkvist, *Morgon-Tidningen* 29/9 1953; Henrik Sjögren, *Kvällsposten* 30/9 1953.

¹⁵ Brev från Eyvind Johnson till Gerard Bonnier, daterat den 20/9 1955, Albert Bonniers Förlags arkiv. Det är visserligen tänkbart att Johnson i detta brev är ironisk; men skulle han i så fall också ha velat forcera ironin till den grad att han ger *Tidens gång* undertiteln *En romantisk berättelse*?

¹⁶ Under signaturen 'Bom.' i *Kristianstads Läns tidning* 3/11 1953.

¹⁷ Ingvar Holm, *Sydsvenska dagbladet* 27/11 1953, menade att »den handlar om 20-talet, livets och århundradets, och om vad det bjöd av patos, Lawrence, lek och Untergang des Abendlandes. Den har tre takter av Appassionatan på försättsbladet och horisont och främmande hav i mottot. Men i övrigt är det romantiska inte påträngande.» Henrik Sjögren, *Kvällsposten* 30/9 1953, skrev att det är »en i flera avseenden märklig bok, en roman – eller en romantisk berättelse för att nu gardera sig med en dubbeltydighet författaren själv lagt in i benämningen. [...] Och trettio år senare låter sig Yngve Garans lockas av en appassonatastämning och finner där de tankar som han letat så mycket efter. Är inte det flykt och romantik? [...] Men den bör betraktas från många håll; jag är säker på att den har mycket att ge, att det är en mycket betydande bok, varm och balanserad, romantisk och skeptisk på samma gång.»

¹⁸ Jfr Friedrich Schlegel, »Gespräch über die Poesie» (1800), *Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe II*, hrsg. Hans Eichner (München: Verl. Ferdinand Schöningh, 1967), ss. 284–362. Se särskilt avsnittet »Brief über den Roman» (ss. 329–339) och då i synnerhet ss. 333–337. Den ende recensent av *Romantisk berättelse* som såg någon likhet mellan Johnsons roman och den romantiska boken var Sigvard Andrén i *Vestmanlands Läns Tidning* 27/10 1953. Han skrev följande: »Eyvind Johnson har kallat sin bok romantisk. Det betyder inte alls att han närmat sig den allra yngsta författargenerationen och dess pånyttfödda romantik. Ordet är snarare en sorts varning att man inte skall vänta sig en självbiografisk roman av samma slag som *Romanen om Olof*. [...] Det romantiska i berättelsen blir då den egendomliga kompositionen, det lösa kåserandet och personlighetsklyvningen, allt litterära grepp som man mycket riktigt möter i romantiska berättelser.»

¹⁹ Jfr Friedrich Schlegel, »Athenäums-Fragmente» (1798), *Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe II* (ss. 165–255), #116.

²⁰ Jfr Schlegel, »Gespräch über die Poesie», ss. 281–283, ss. 299–300, ss. 318–319, ss. 330–331, ss. 334–337, ss. 346–347. (Det kan inom parentes noteras att Friedrich Schlegels

beskrivning av Cervantes roman är slående lik den beskrivning Michel Foucault gör av *Don Quijote* i *Les mots et les choses* (Paris: Gallimard, 1966), ss. 60–64.)

²¹ Jfr Hans Eichner, »Germany. Romantisch – Romantik – Romantiker», i Hans Eichner (ed.), *'Romantic' and Its Cognates* (Toronto: Univ. of Toronto Press, 1972) (ss. 98–156), ss. 140–150.

²² Jfr Käte Hamburger, *Thomas Mann und die Romantik. Ein problemgeschichtliche Studie* (Berlin: Junker und Dünhaupt Verl. 1932); Eric Heller, *The Ironic German: A Study of Thomas Mann* (London: Secker and Warburg, 1958); P. Burke Herminhouse, *Friedrich Schlegel and Thomas Mann: The Romantic Novel in Theory and Practice* (Diss. Washington University, Seattle, 1968).

²³ Örjan Lindberger, *Människan i tiden. Eyvind Johnsons liv och författarskap 1937–1976* (Stockholm: Bonniers, 1990), s. 253.

²⁴ Johnson, *Tidens gång*, ss. 92–94.

²⁵ Eyvind Johnson, *Dagbok från Schweiz* (Stockholm: Bonniers, 1949), ss. 66–68.

²⁶ Eyvind Johnson, *Molnen över Metapontion. En roman* (Stockholm: Bonniers, 1957), s. 118.

²⁷ Eyvind Johnson, *Lägg undan solen. Roman* (Stockholm: Bonniers, 1951), s. 170. Det kan anmärkas att romanfiguren Brace också förekommer i *Tidens gång* (s. 305 & s. 317) och i *Favel ensam* (Stockholm: Bonniers, 1968).

²⁸ Eyvind Johnson, »Om verkligheten i en roman», *Vintergatan 1937*, ss. 26–31; omtryckt i Eyvind Johnson, *Personligt, politiskt, estetiskt*, red. Örjan Lindberger (Stockholm: Bonniers, 1992) (ss. 143–155), s. 154.

²⁹ När jag i detta (och andra) sammanhang talar om den vardagliga betydelsen hos ordet 'romantisk' har jag i tankarna bland annat följande definition hämtad från *Nordisk familjebok* (Stockholm, 1916): »Romantik [...] Romantisk, som hör till eller påminner om medeltidens romantik eller riddarväsen; öfverspänd, svärmisk, aningsfull, fantastisk; vittnande om exalterad innerlighet i känslan; som företer en blandning af vilda och sköna drag eller eggjar inbillningskraften i riktning mot det spännande och hemlighetsfulla; underbar; äfventyrlig.»

³⁰ För (1.) jämför *Romantisk berättelse*, s. 31, s. 105, s. 138, s. 166, s. 236, s. 283, s. 294, s. 363, s. 364 och *Tidens gång*, s. 52, s. 53, s. 65, s. 93 (*bis*), s. 103, s. 379 (*bis*), s. 452. (Jfr även *Tidens gång*, ss. 111–112.) För (2.) jämför *Romantisk berättelse*, s. 49, s. 105, s. 197, s. 249, och *Tidens gång*, s. 11, s. 65, s. 93 (*bis*), s. 452. För (3.) jämför *Romantisk berättelse*, s. 475 och *Tidens gång*, s. 9, s. 11, s. 12, s. 23, s. 89, s. 100, s. 105, s. 140, s. 191, s. 367. Det kan noteras att den tredje betydelsen återfinns även utanför dessa två romaner: i den reseskildring Johnson skrev under ett avbrott i arbetet med *Tidens gång*. Se Eyvind Johnson, *Vinterresa i Norrbotten* (Stockholm: Bonniers, 1955), s. 91.

³¹ Se exempelvis Eyvind Johnson, »Något om material och symboler», föredrag hållet vid Svenska Litteratursällskapets i Finland årshögtid, 5/2 1959; tryckt i *Historiska och litteraturhistoriska studier*, 34 (Helsingfors: Svenska Litteratursällskapet i Finland, 1959), ss. 5–16; omtryckt i *Personligt, politiskt, estetiskt*, ss. 183–195.

³² Jfr Stenström, *Romantikern Eyvind Johnson*, s. 53.

³³ Stenström, *op.cit.* s. 57.

³⁴ Johnson, *Tidens gång*, s. 465.

³⁵ Jfr Rothe, *Der literarische Titel*, s. 359. Den mest ingående studien av Johnsons förhållande till musik är Stenströms »Eyvind Johnson och musiken», i hans *Romantikern Eyvind Johnson*, ss. 9–69. Det enda arbete jag känner som uteslutande är ägnat musiken i *Romantisk berättelse* och *Tidens gång* är Inger Holmquists »Musiken i *Romantisk berättelse* och *Tidens gång*», opublicerad 3-betygsuppsats, Litteraturvetenskapliga institutionen, Lunds universitet, 1972. Tyvärr finns denna uppsats inte längre i institutionens arkiv.

³⁶ Citerat i Johannes Mittenzwei, *Das Musikalische in der Literatur. Ein Überblick von Gottfried von Strassburg bis Brecht* (Halle: VEB Verl. 1962), s. 64. Se vidare ss. 62–75.

³⁷ Jfr Daniel Webb, *Observations on the Correspondence Between Poetry and Music* (1769) (New York: Garland Publishing, 1970); L. Guichard, *La musique et les lettres au temps du romantisme* (Paris: Publications de la Faculté des Lettres de Grenoble, 1955); St.P. Scher, *Verbal Music in German Literature* (New Haven: Yale U.P. 1968); Ulla-Britta Lagerroth, »Ut

musica poesis», i Carl Fehrman (red.), *Musiken i dikten* (Stockholm: Norstedts, 1969), ss. 9–20; Francis Claudon, *L'idée et l'influence de la musique chez quelques Romantiques français et plus particulièrement Stendhal*, (Diss. Université de Paris IV, 1977); Lawrence Kramer, *Music and Poetry: The Nineteenth Century and After* (Berkeley: Univ. of California Press, 1984); Alain Montandon (ed.), *E.T.A. Hoffmann et la musique*, Actes du Colloque International de Clermont-Ferrand (Berne: Peter Lang, 1987); Françoise Escal, *Contrepoints. Musique et littérature* (Paris: Méridiens Klincksieck, 1990).

³⁸ Lagerroth, »Ut musica poesis», s. 11. Jfr även Mittenzwei, *Das musikalische in der Literatur*, ss. 124–143.

³⁹ E.T.A. Hoffmann, »Beethovens Instrumental-Musik», i *Fantasia- und Nachstücke*, hrsg. Walter Müller-Seidel (München: Winkler Verl. 1960) (ss. 41–49), s. 41. (»Sie [die Musik] ist die romantischste aller Künste, beinahe möchte man sagen, allein echt romantisch, denn nur das Unendliche ist ihr Vorwurf.»)

⁴⁰ James Joyce, *Ulysses* (1922), kap. 11, »Sirens»; André Gide, *Les Faux-Monnayeurs* (1925), del 2, kap. 3.

⁴¹ Om Johnsons uppskattning av Proust och Mann som »skildrare av musik», se Johnsons brev till Gustav Hedenvind-Eriksson 18/12 1929 (citerat i Stenström, *Romantikern Eyvind Johnson*, s. 48). Stenström påpekar att försöken att »omskriva musik i synbilder och minnesbilder» i *Krilon*-serien och i *Romantisk berättelse* anknyter till Prousts teknik. (Jfr Stenström, *op.cit.* ss. 40–41, ss. 59–60.) Stenström menar att Johnson även lånat »redskap och lyssnarberedskap» från Jean-Jacques Rousseau, Leo Tolstoj, Romain Rolland och Hedenvind-Eriksson. (Jfr Stenström, *op.cit.* ss. 20–21.) Se även Örjan Lindberger, »Eyvind Johnsons möte med Proust och Joyce», *BLM* 1960:7, ss. 554–563. Vad gäller Huxleys *Point Counter Point* har Gavin Orton förnekat och Gunnar Brandell antytt ett beroende. (Se Gavin Orton, *Eyvind Johnson* (New York: Twayne's World Author Series, 1972), s. 68, och Gunnar Brandell, *Svensk litteratur 1900–1950* (Stockholm: Förlaget Örnkrona, 1958), s. 330.) Att Huxley var en författare som Johnson väl kände till har hur som helst dokumenterats av Lindberger, *Människan i tiden*, ss. 468–469.

⁴² Stenström, *Romantikern Eyvind Johnson*, ss. 17–18.

⁴³ Stenström, *op.cit.* s. 18. Se även ss. 19–21 *et passim*.

⁴⁴ Stenström, *op.cit.* s. 18.

⁴⁵ Lagerroth, »Ut musica poesis», s. 12. För teoretiskt orienterade studier av förhållandet mellan musik och litteratur, se vidare Calvin S. Brown, *Music and Literature. A Comparison of the Arts* (Athens: Univ. of Georgia Press, 1948); Horst Petri, *Literatur und Musik. Form und Strukturparallelen* (Göttingen: Sachse & Pohl Verl. 1964); Isabelle Piette, *Littérature et musique. Contribution à une orientation théorique: 1970–1985* (Namur: Presses universitaires de Namur, 1987); Michael Walter (Hrsg.), *Text und Musik: Neue Perspektiven der Theorie* (München: Wilhelm Fink Verl. 1992).

⁴⁶ Berättelsen om Joseph Berglinger finns i Wackenroders *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (Berlin, 1797).

⁴⁷ För Hesses *Das Glasperlenspiel*, se Johnsons *Dagbok från Schweiz*. För Manns *Doktor Faustus*, se Johnsons brev till H.C. Branner, 25/7 1949 (i Det Kongelige Bibliotek, Köpenhamn), citerat i Lindberger, *Människan i tiden*, s. 472n. Medan Hesses författarskap inte synes ha haft ett avgörande inflytande på Johnsons diktning, så är Manns betydelse, liksom Johnsons uppskattning av Mann som moraliskt föredöme, väl dokumenterad i forskningen. (Se C.A. Munk Nielsen »Eyvind Johnson und Thomas Mann», *Orbis Litterarum*, vol. 13, no. 1–2 (1958), ss. 27–43; Örjan Lindberger, *Norrbottningen som blev europé. Eyvind Johnsons liv och författarskap till och med Romanen om Olof* (Stockholm: Bonniers, 1986), *passim*; Lindberger, *Människan i tiden*, ss. 71–74, s. 157f, s. 260, s. 266, s. 458n, *et passim*.) Det kan noteras att även om recensenterna av *Romantisk berättelse* och *Tidens gång* överlag inte syntes begripa sig på titeln, försatt de inte tillfället att påpeka det inflytande som Thomas Manns verk – och då i synnerhet *Doktor Faustus* – hade haft på Johnsons roman. (Jfr Alf Ahlberg, *Dala Demokraten* 17/11 1953 & *Västgöta Demokraten* 19/11 1953; Stig Ahlgren, *Vecko Journalen* nr. 40 1953; Alex Esser, *Aftonposten* 30/9 1953; Lars G. Furuland, *Karlstads-Tidningen* 13/10

1953; Artur Lundkvist, *Morgon-Tidningen* 29/9 1953; Martin Melander, *Norrlands Posten* 5/12 1953; Sven Stolpe, *Aftonbladet* 30/9 1953.)

⁴⁸ Framställningen av sonatformen baseras på Piette, *Littérature et musique*, ss. 64–65. Se även Petri, *Literatur und Musik*, ss. 43–51.

⁴⁹ För en mer utförlig diskussion av sonatformen, se Charles Rosen, *Sonata Forms* (New York: W.W. Norton, 1980).

⁵⁰ Jfr Vincent d'Indy, *Cours de composition musical*, ed. A. Serieyx (Paris: Durand et Cie, 1909), deuxième livre, première partie, s. 232. Citerad i Piette, *Littérature et musique*, s. 65.

⁵¹ Michel Charles, *L'arbre et la Source* (Paris: Ed. du Seuil, 1985), s. 185. (»La fonction de l'exergue est largement de donner à penser, sans qu'on sache quoi.»)

⁵² (»C'est un garçon sans importance collective, c'est tout juste un individu.»)

⁵³ Jfr Genette, *Seuils*, s. 147.

⁵⁴ För en diskussion av några av dessa passager, se Stenström, *Romantikern Eyvind Johnson*, ss. 59–60, ss. 66–68 *et passim*.

⁵⁵ James Joyce, *Ulysses*, ed. H.W. Gabler (New York: Random House, 1986), ss. 210–211; rr. 1–64.

⁵⁶ Som ofta har noterats är detta en övergripande textuell strategi i *Ulysses*. Se exempelvis Udaya Kumar, *The Joycean Labyrinth. Repetition, Time, and Tradition in 'Ulysses'* (Oxford: Clarendon Press, 1991), ss. 17–49.

⁵⁷ Jfr Stenström, *Romantikern Eyvind Johnson*, s. 19.

⁵⁸ Johnson, *Romantisk berättelse*, s. 82.

⁵⁹ Jfr Stenström, *Romantikern Eyvind Johnson*, ss. 54–56; Lindberger, *Människan i tiden*, ss. 250–252.

⁶⁰ Lindberger, *Människan i tiden*, s. 253.

⁶¹ Jfr Hoffmann, »Beethovens Instrumental-Musik»: »Beethovens Musik [...] erweckt eben jene unendliche Sehnsucht, welche das Wesen des Romantik ist.» (S. 43)

⁶² För utförligare diskussioner om Beethoven och romantiken, se Claudon, *L'idée et l'influence de la musique*, ss. 195–214; Kramer, *Music and Poetry*, ss. 25–90; Piette, *Littérature et musique*, ss. 54–66; Escal, *Contrepoints*, ss. 15–65.

⁶³ Jfr Genette, *Seuils*, s. 148. Se vidare Lucien Frappier-Mazur, »Parodie, imitation et circularité: les épigraphes dans les romans de Balzac», i Roland Le Huenen & Paul Perron (ed.), *Le roman de Balzac* (Montréal: Didier, 1980), ss. 79–88.

⁶⁴ I romanen *Minnas* (1928) finns ett längre anonymt motto som mycket direkt både förklarar titelns mening och ger läsaren en idé om romanens tendens. I novellsamlingen *Den trygga världen* (1940) finns, efter en dedikation till den nyligen bortgångna hustrun, ett kort motto som nog är mer ägnat den bortgångna än novellsamlingen – och jag räknar den därför som en dedikation. I Krilonserien (1941–1943) bär varje volym en serie egna motton, en del tagna från yttranden av romanens personer, andra från Bernhard Severin Ingemann, H.C. Andersen och Henrik Wergeland. Dessa motton syftar framförallt på berättelsen, på dess avsikt, och det är egentligen bara i *Krilons resa* som ett av mottona direkt anspelar på titeln. I det senare författarskapet blir mottona och andra paratexter något vanligare. Romanen *Hans nådes tid* (1960) har först ett kort förord undertecknat E.J. (s. [5]), och därefter ett anonymt motto med en kort liknelse om asplövet (s. [7]) där syftningen åter gäller innehålllet. *Spår förbi Kolonos* (1961) bär ett motto hämtat från Herodotos (»Det berättas också därom i en annan berättelse – » s. [5]). Volymen *Stunder, vågor. Berättelser från resor* (1965), slutligen, har, efter en inledande notis signerad E.J., ett motto tillskrivet Don Guarneris och som kanske inte förklarar titeln, men åtminstone skriver in den i en poetisk bild: »Stunder hejdas, / vänder tillbaka, / vågor hejdas mot en strand, den stranden, / ser mot oss; och vägen rullar sedan / mjukt tillbaka, / ner tillbaka i sin tystnad.» (S. [9])

⁶⁵ Genette, *Seuils*, s. 148. (»[...] se donnaient par le même moyen le sacre et l'onction d'une (autre) filiation prestigieuse.»)

⁶⁶ Johnsons roman publicerades inte många år efter den så kallade 'obegriplighetsdebatten'. Se exempelvis Hans-Erik Johannesson, *Studier i Lars Gyllenskiölds estetik*, Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Göteborgs universitet, nr. 1 (Göteborg, 1978), ss. 16–18.

⁶⁷ Jfr Sverker Göransson, »Berättartekniken i Eyvind Johnsons roman *Molnen över Metapontion*», *Samlaren* 83 (1962), ss. 67–91.

⁶⁸ Om berättartekniken i Johnsons *Hans nådes tid*, se Ingrid Öberg, »Upprepning och variation i Eyvind Johnsons roman *Hans nådes tid*», *Svenskläraryrkeförningens årskrift* 1972, ss. 122–143; Göran Rossholm, »Sub specie durationis: en studie i Eyvind Johnsons roman *Hans nådes tid* i ljuset av Henri Bergsons tids metafysik», *Horisont* vol. 21, no. 6 (1974), ss. 119–133; Bernt A. Jonsson, »Hans Nådes tid och Karl den stores: studier i Eyvind Johnsons historiska roman *Hans nådes tid* och dess källor», *Svensk litteraturtidsskrift* 1977:3/4, ss. 78–98. Om Johnsons historiska romaner, se Stig Bäckman, *Den tidlösa historien*; Ole Meyer, *Eyvind Johnsons historiska romaner: analyser av språksyn och världssyn i fem romaner* (Köpenhamn: Akademisk forlag, 1976).

Beata Agrell

Konsten som grepp – formalistiska strategier och emblematiske tankeformer

Att anlägga ett grepp

Främmandegöring & igenkännande

I uppsatsen »Konsten som grepp» (1917) lanserar Viktor Sklovskij *främmandegöringen* som grundläggande konstnärlig princip.¹ Med främmandegöring avses inte en effekt, utan en uppsättning *grepp*, d.v.s. en i verket anlagd strategi som förbereder bestämda läsarter och kan studeras oberoende av sina faktiska effekter. Enligt Sklovskij utgörs det fenomen vi kallar konst av sådana grepp.

Principens grundläggande betydelse för den moderna litteraturteorin klargörs i översättaren Bengt Lundbergs introduktion till den ryska formalismen i *Form och struktur* (1971), den första svenska antologin på området. Genom att fokusera »det som var specifikt för litteraturen som konst och som skilde den från andra 'produkter'» blev den formella principen »startpunkten för snabba metodiska och teoretiska landvinningar som gick hand i hand med tillämpade studier på bred front», särskilt vad gällde parodi, stilisering och andra »manipulerande former».²

Lundberg klargör emellertid även problemen med »ultraformalistiska» tillämpningar av den formella metoden – inte minst Sklovskijs egna i *Om prosans teori* (1925) – där konstverket reduceras till »summan av grepp» och tematik och idéer till enbart förevändningar för 'blottläggande av greppet'.³ Först med Jurij Tynjanov och Roman Jakobson formulerades »principerna för en fördjupad och mera dynamisk litteraturkonception», där såväl semantisk-tematiska som historisk-kontextuella aspekter beaktades.⁴ Men grunden för denna fördjupning lades alltså av Sklovskij – under inflytande av Edmund Husserls fenomenologi, det nya strukturella betraktelsesättet i språkvetenskapen och de modernistiska konstexperimenten.⁵

Man behöver inte gräva särskilt djupt i Sklovskijs text om 'konsten som grepp' för att se utvecklingsmöjligheterna. Redan själva presentationen av 'greppet' inne-

fattar ett *pragmatiskt* moment: greppet främmandegör, hävdar Sklovskij men betonar samtidigt att främmandegöringen bara realiseras via deformation av ett redan känt material, d.v.s. främmandegöring förutsätter *igenkännande*. Sklovskij hävdar rent av – som vi strax skall se – att all ny konst baseras på *återbruk* av det redan givna. Det nya ligger då inte i materialet utan i formen, d.v.s. formen fattad som en i konstverket realiserad uppsättning estetiska *grepp*, inriktade på att desautomatisera varseblivningsprocessen under läsandet.

Det formalistiska greppet är alltså också en *fenomenologisk* kategori, som avser verkets inriktning på ett tilltänkt *läsande*: greppet skapar nytt genom nya sätt att kombinera det givna och förbereder därigenom en ny läsart.

Denna pragmatiska potential i formeln 'konsten som grepp' vill jag utveckla i den här uppsatsen. Mitt åskådningsexempel blir en förmodern konstriktning, som kan synas avlägsen den modernistiska poesi som stod Sklovskij nära, men som i högsta grad baseras på främmandegörande grepp – och samtidigt i lika hög grad är pragmatiskt, ja rentav didaktiskt, orienterad. I det dubbla perspektivet vill jag här beskriva *emblematisken*; och jag vill göra det med sidoblick på en metodfråga, som jag tror att just emblematisken, som genre och tankeform, är väl ägnad att belysa: hur visar sig konstens grepp i den konstnärliga framställningen – d.v.s. hur sätts de fram och hur skall detta framsättande beskrivas? Frågan avser alltså det specifikt *deiktiska* – utpekande, förevisande – momentet i principen om 'konsten som grepp'.⁶

Bild, fenomen & seende

Låt oss då först återvända till Sklovskijs formalistiska begrepp om främmandegöringen. Utgångspunkten för hans resonemang är inte estetiken i modern mening (som läran om 'det sköna'), utan perceptionspsykologin, d.v.s. estetiken i dess ursprungliga förbindelse med *sinnligheten* (grek. *ai'sthesis*, 'förmimelse'; 'uppfattning') – och i dess förlängning gestaltpsykologin och fenomenologin. Men det estetiskt centrala är här inte den sinnliga framställningen som sådan (t.ex. dess åskådlighet), utan dess inbyggda styrning av varseblivningsprocessen, d.v.s. blottläggandet av de grepp genom vilka framställningen realiseras (som t.ex. åskådlig). Ty just därmed främmandegörs det framställda och bromsas perceptionen på det sätt som är estetiskt relevant, enligt Sklovskij:

Konstens uppgift är att förmedla en förmimelse av föremålet, som vision, och inte som igenkännande; konstens tillvägagångssätt, dess grepp (*priemy*), är 'främmandegöringen' (*priem ostranenija*) av föremålet och den 'medvetet försvarade formen' (*priem zatrudnennoj formy*), vilka båda syftar till att stegra varseblivningens svårighet och varaktighet. Ty i konsten är varseblivningsprocessen ett självändamål och måste förlängas; *konsten är ett medel att uppleva företeelsernas tillblivelse, vad som redan blivit till har ingen betydelse i konsten.* (s. 51)

Det konstnärligt intressanta ligger alltså varken i det framställda föremålet eller konstverket som sådana, utan i varseblivnings-*akten*, d.v.s. i förhållandet mellan framställt objekt och betraktande subjekt, *sådant detta anläggs i konstverket* – »Ty i konsten är varseblivningsprocessen ett självändamål och måste förlängas». Konstverket är således inte autonomt, utan *inriktat på* en viss typ av betraktande, som det samtidigt, via sina inbyggda grepp, *frammanar*. Analogt är konstbetraktelsen inte suverän, utan samspelar med de strategier som konstgreppen utvecklar i varseblivningsakten. I denna interaktion mellan konstakt och konstfenomen blir konsten rätt nog »ett medel att uppleva företeelsernas tillblivelse». Här röjer sig också Sklovskijs fenomenologiska orientering: i beskrivningen av den dubbla inriktning eller *intentionalitet* som utmärker 'konsten som grepp' – i synen på konstverket som korsning av fenomen och akt.⁷

Denna synpunkt utvecklas ytterligare i beskrivningen av ordkonsten och det poetiska språket som *anlagt* för en viss typ av fördröjd och därmed främmandegjord varseblivning. Överallt möter vi här samma kännetecknen på det konstnärliga, hävdar Sklovskij:

[...] nämligen att detta avsiktligt är anlagt för att frigöra varseblivningen från automatism; att visionen av företeelsen utgör konstnärens mål; och att det på konstlad väg är så anlagt att varseblivningen fördröjs och uppnår högsta möjliga styrka och varaktighet. Därvid varseblivs företeelsen inte som ett stycke rum, utan så att säga i sin kontinuitet. Just dessa betingelser uppfyller det poetiska språket. (s. 6r)

Den poetiska texten, liksom all annan konst, är alltså inställd på att frammana ett visst *sätt* att läsa (inte en bestämd *läsning*), där företeelsen framträder processuellt, »i sin kontinuitet», d.v.s. i sin tillblivelse – som »vision» av möjligheter – snarare än som färdig realitet. 'Konsten som grepp' är då riktad på läsakten – den är intentionalt strukturerad; och 'greppets' uppgift är att på en gång iscensätta och blottlägga denna struktur. Greppet är alltså *pragmatiskt orienterat* och har en väsentligen *deiktisk* funktion.

Med formeln 'konsten som grepp' avvisar då Sklovskij såväl den klassicistiska principen om *ut pictura poesis* (dikten som målning i ord) som den på hans tid gällande symbolistiska uppfattningen att konst är »tänkande i bilder»: konstens egenart, enligt Sklovskij, ligger som vi sett inte i förmågan att skapa bilder, utan i att skärpa uppmärksamheten – »stegra perceptibiliteten», som Lundberg formulerar det.⁸ I det syftet opererar greppet visserligen på ett givet material, d.v.s. *återanvänder* en redan känd bild, men det skapar inga nya bilder. Tvärtom är en känd förlaga förutsatt: konstgreppet består i att manipulera med förlagan genom att i återbruket bygga in avvikelser och hinder, som *desautomatiserar* perceptionen av det förut välbekanta och därigenom främmandegör det – »främmandegöring är för handen så gott som överallt där det finns en bild», hävdar Sklovskij; ty bildens uppgift är inte att bringa föremålets innebörd närmare vår förståelse, utan »att

skapa en särskild varseblivning av föremålet så att det blir 'sett' och inte bara 'igenkänt' » (s. 57).

Sklovskij utgår här från »lagen om den skapande ekonomins ekonomisering» (s. 48), d.v.s. 'vanans makt' att automatisera handlingar och upplevelser (s. 49 f.). Även om konstens uppgift är att desautomatisera vanan och framställa tingen som sedda på nytt, så sker likväl konstnärlig förnyelse genom återbruk, hävdar Sklovskij; det är fråga om en upprepning eller härmning, där *minnet* snarare än fantasin är den produktiva faktorn:⁹

Ju djupare man tränger in i en epok, desto mer övertygad blir man om att de bilder man ansåg vara skapade av en bestämd diktare, i själva verket övertagits av honom från andra diktare och så gott som oförändrade. De olika poetiska skolornas hela arbete går ut på att anropa och lägga i dagen nya grepp (*priëmy*) när det gäller det verbala materialets anordning och bearbetning, och i synnerhet går det mycket mera ut på att anordna bilderna än på att skapa nya sådana. Bilderna är givna storheter, och i poesin är det mycket mera fråga om hägkomst än av tänkande i bilder. (s. 46 f.)

Det nya ligger alltså inte i *vad* som frambringas, utan *hur* det sker – i sättet att kombinera redan givna storheter. Noga besett motsvarar då denna typ av konstruktiv härmning hjärtpunkten i förmodern *imitatio*-estetik.¹⁰

Och det är här som en jämförelse med emblemteori och emblematiska tankeformer börjar bli intressant.

Bild, tecken & emblem

Begreppen emblem och emblematik väcker väl idag rätt vaga föreställningar. Man tänker kanske på firmamärken, klubbnälar eller heraldiska vapen. En litteraturvetare tänker kanske på någon form av statiska metaforer eller stiliserade sinnebilder. En och annan kanske erinrar sig John Bunyans *Kristens resa* (1678) – eller den storsvenske Georg Stiernhielms »Emblema authoris» (1644), sonetten om silkesmasken. Slavister kan ha noterat att den enda tillåtna söndagsunderhållningen för hjälten i Ivan Turgenevs *Ett adelsbo* (1859) är en hemlighetsfull bok betitlad »Symbola et Emblemata».¹¹ Men inte ens det väcker väl några speciellt upphetsande föreställningar vad gäller just emblematik. Mitt intresse för ämnet väcktes inte heller av emblematiken som sådan, utan av det litterära 1960-talets nya svenska prosatexter. Det var när jag sökte få grepp om deras experiment med synsätt, synkonventioner och litterär tradition som emblematiken aktualiserades – och framför allt de speciella *tankeformer* och strategiska *grepp* som hör samman med den.¹²

Redan det historiska emblemet var långt mer än en sinnebild: det var en ny genre eller rentav en ny konststart, som även innefattade en ny konsthållning. Genren skapades under senrenässansen och 'manierismen' – den övergångsperiod då konsten började utforska sina egna förutsättningar och grepp, bland

annat just genom att överdriva föreskrivna manér.¹³ Emblemet uppstod då som ett 'manieristiskt' sätt att experimentera med befintliga medel och den gällande *imitatio*-estetikens oprövade möjligheter – bl.a. just genom att parasitera på det givna och härma givna 'manér'.

Det typiska emblemet är ett blandkonstverk: ord och bild tillsammans formar ett nytt komplext tecken, där delarna på en gång representerar sig själva och speglar varandra och därigenom kommenterar sin egen framställning.¹⁴ I emblemet närmar sig orden bilder och bilderna ord och det följer på så vis den klassicistiska principen om *ut pictura poesis*; men det gör det genom att *bryta* mot lika klassicerande principer om generernas åtskillnad och stilens renhet – samtidigt som det plundrar hela den omgivande renässanskontexten på kulturella klichéer och idiom.¹⁵ Bilderna är *ikoniska* – de är vad de föreställer, men har samtidigt teckenfunktion: de betyder något annat än det de föreställer; men de *är* också detta andra som de betyder och hänvisar till – en tanke som inte minst är djupt rotad i rysk-ortodox tradition och inte heller var de ryska modernisterna främmande.¹⁶ Emblemet representerar alltså inte ett »tänkande i bilder», utan en teckenoperation styrd av en uppsättning grepp – som just *desautomatiserar* hävdvunnen estetisk erfarenhet och *främmandegör* sitt objekt.

Emblemet är alltså ett 'oren' konstverk och en 'oren' genre, med gränsöverskridande funktion. Emblematisken var på sin tid faktiskt *mer* än en konstart eller genre; den var en hel kulturrörelse. Den påverkade också boktryck, hantverk, heminredning, klädstil och de flesta människors vardag. Emblemsamlingen lanserades som konstbok, men blev efterhand allt mer litterariserad: bildelementet transponerades till ord, som i sin tur bara förtydligade bildelementets ursprungliga teckenkaraktär.¹⁷ Den litterära emblematisken i sin tur producerade på sin tid verk i alla genrer – poetiska, dramatiska och prosaiska lika väl som kyrkliga genrer, profana genrer, bruksgenrer, icke-kanoniska genrer och, inte minst, folklig didaktik. Och samtidigt utvecklades också en omfattande teoribildning kring emblemet – efterhand alltmer svärfångade – egenart. Denna är emellertid oskiljbar från emblemet speciella genrekarakteristik.

Emblemgrenen

Genrebegreppet

Med *genre* menar jag här en bokstavligen generativ eller alstrande (lat. *gignere*, 'alstra') *framställningsform*. Den är reglerad av delvis underförstådda men historiskt bestämda konventioner; d.v.s. konventioner som svarar mot en viss historisk förväntningshorisont. I den meningen fungerar genren både som en *institution* (som det heter hos R. Wellek & A. Warren) och som ett *kommunikationsmedium* (som det heter hos A. Fowler), med en inbyggd kod eller läsart.¹⁸ Men i egenskap av historisk är genren samtidigt öppen och oförutsägbar: konventionerna är rela-

tiva och de alstrade 'verken' förnyande i förhållande till dem. Vad genren rätteligen frambringar är alltså *motstånd* mot genrenormen: ett nytt verk modifierar 'sin' genre.

Genren är i det perspektivet ingen klass, typ eller platonisk idé i en oföränderlig idéernas himmel, utan snarare en begreppslig konstruktion. Och begreppsligheten i fråga närmar sig ett *familjebegrepp* (i t.ex. Fowlers Wittgenstein-baserade terminologi). D.v.s. det som håller begreppet samman är inte en gemensam egenkap utan ett nät av släktskapsrelationer, både på höjden och bredden och tvären. Som framställningsform är en genre i ständig *tillblivelse* (som det heter hos Michail Bachtin) och kan identifieras bara via förskjutningarna i de enskilda verk den frambringar.¹⁹ Noga besett är genren aldrig 'ursprunglig'.

Uppkomst, spridning, utveckling

Från regeln om okänt ursprung skulle emellertid emblemet kunna vara undantaget. Emblemet är kanske den enda genren i världen med namngiven upphovsman och exakt födelsedatum: 1531 i Milano. Upphovsmannen hette Andreas Alciatus och var jurist, men också lärd humanist och amatörpoet med nylatinsk vers som specialitet. Under inflytande av modeströmningar i tiden som t.ex. hieroglyfik, heraldik, nyplatonism, grekiska epigram, antika fabelsamlingar, medeltida bestiarier och därutöver Erasmus mycket spridda *Adagia* (1500–1536; ett slags personligt komponerad aforismsamling) – under inflytande av allt detta sammanställde Alciatus sina *Emblemata*. Samlingen blev genast omåttligt populär: den spreds i hela Europa, översattes och nyutgavs i många upplagor och versioner. Mycket snart fick den också efterföljare, utvecklare och, förstås, imitatorer.

Emblematiken blev med andra ord själv ett mode, som påverkade i stort sett alla kulturyttringar, från konst och litteratur till tapeter och husgeråd. Erkänt är emblematikens inflytande på Shakespeare och den s.k. metafysiska skolan i England (J. Donne, A. Marvell, R. Crashaw).²⁰ Med tanke på T. S. Eliots intresse för den metafysiska poesin på 1900-talet kan man kanske undra hur mycket hans 'modernistiska' imagism och intresse för det 'objektiva korrelatet' inspirerats av emblematiken.²¹ Imagismens förbindelse med ideogrammet och ikonisk teckenteori är i vart fall belagd.²²

Emblemet etablerades på sin tid som en aristokratisk genre, men blev efterhand också alltmer folkligt och didaktiskt: ett medium för både kungaspeglar och folkuppfostran, meditation och uppbyggelse, inte sällan i pikaresk- eller äventyrsromanens form. Det ursprungligen mycket lilla emblemet svällde då ut till mycket omfattande verk. John Barclays emblematiska kungaspegel *Argenis* (1621; sv. övers. 1740, 1741) är en roman på närmare tusen sidor – därtill med inflytande också på Drottning Kristinas regeringskonst, som även på andra sätt präglades av emblematiken.²³ Nästan lika omfattande är Fénelons kungaspegel *Télémaque* (1699; sv. övers. 1721, 1723) och H. J. v. Grimmshausens till synes mer folkliga

pikaresk *Simplicissimus* (1668; sv. övers. 1944). Mest lästa bland emblematiska romaner ända in i vår tid blev väl Bunyans *Pilgrim's Progress* (1678; sv. övers. av bl.a. C. O. Rosenius 1853) och Daniel Defoes *Robinson Crusoe* (1719; sv. övers. 1738, 1752), som ju gav upphov till en hel subgenre av Robinsonader – ända fram till Michel Tourniers eftermodernistiska *Vendredi* (1967; sv. övers. 1973) och J. M. Coetzees postkoloniala *Mr Foe* (1986; sv. övers. 1989).

Från emblematisken finns då också en direkt förbindelse till den moderna 'realistiska' romanen. Mycket hann dock hända under vägen. Inte minst viktig var det religiösa emblemets utveckling och med det betraktelsegenren, särskilt i förbindelse med kalvinismen och puritanismen i England. Det är en korsning som enligt nyare forskning är paradigmatisks hos just 'realisten' Defoe.²⁴

Genrens död?

Emblemet var alltså en genre som levde av andra genrer och samtidigt gav upphov till nya genrer. Men emblemet anses också vara en numera 'död' genre – död i den meningen att den inte producerar några nya 'egna' verk. Genren anses ha dött sotdöden samtidigt med genomslaget från Edward Youngs *Conjectures on Original Composition* (1759) och den europeiska förromantiken.²⁵ Ty emblemet och det emblematiska tänkandet kunde inte överleva originalitetsprincipen och den moderna verkestetikens födelse – så har man resonerat.

Ändå finns det forskare som hävdar emblematisken renässans, om än i andra, delvis marginaliserade, former: på 1800-talet t.ex. i den preraphaelitiska konstsynen (J. Ruskin, D. G. Rosetti) och den viktorianska litteraturen (Th. Carlyle, Ch. Dickens, G. Eliot, Ch. Brontë; i Amerika kanske äv. hos N. Hawthorne, H. Melville);²⁶ på 1900-talet hos t.ex. Bertolt Brecht och Samuel Beckett; ja, t.o.m. i den moderna reklamen.²⁷ Enligt några forskare har emblematisken aldrig varit 'död' eller ens avsmnad: även där *konstformen* varit osynlig har *tankeformen* varit verksam, om än med till synes andra yttringar.

I nyare emblemforskning brukar man också skilja mellan dessa två aspekter av emblemet: å ena sidan *konstformen*; å andra sidan *tankeformen*.²⁸ Konstformen är en given typ, medan tankeformen är en potentiell arbetsprocess. Det ena förutsätter inte nödvändigtvis det andra, men båda hör till genren.

Konstformen – idealtypen

Konstformen och emblemets estetiska konstruktion är i teorin ytterst fast, men i praktiken ytterst flexibel. *Emblem* betyder egentligen inläggningsarbete eller mosaik: ett slags montage av rätt olikartade stycken eller bitar som 'ympas' på varandra. Det idealtypiska emblemet är tredelat: först en överskrift eller *inscriptio*; sedan en statisk bild eller *pictura*; och sist en underskrift eller *subscriptio*.

Överskriften kallas också *motto* eller *lemma* och består av en kort gåtliknande sentens, som presenterar bilden på ett tankeväckande sätt. Underskriften under picturan utgörs av ett *epigram*, som i sin tur utlägger eller kommenterar bilden. Picturan å sin sida framställer förstas det sakförhållande som överskriften introducerar till och underskriften kommenterar. Men picturan fungerar också själv som en kommentar till kommentarerna – och textkommentarerna förhåller sig på samma sätt till varandra. På så vis speglar och utlägger var och en av emblemets tre delar varje annan del, samtidigt som varje del utgör en egen 'statisk' framställning i ord eller bild. Men varje del kan i sin tur vara ytterligare uppdelad i mindre distinkta enheter, som förhåller sig till varandra på samma kommenterande sätt.

Emblemet är alltså på en gång framställning och utläggning – »Darstellung und Auslegung» som det heter hos Albrecht Schöne, den moderna emblemforskningens nestor.²⁹ Det har m.a.o. en *deiktisk* funktion.³⁰ Men uppbyggnaden är också *systemisk* i formalistisk mening och därmed även *dialogisk*:³¹ varje del härmar och 'svarar' på varje annan, men tillför eller synliggör samtidigt någon ny aspekt av den komplexa 'sak' som genererar emblemet som konkret verk. Den 'dialogiska' konstruktionen medför också att emblemet är *processuellt* – trots sin visuellt-statiska framtoning, d.v.s. med Sklovskijs formulering »ett medel att uppleva företeelsernas tillblivelse». ³² Förhållandet mellan delarna implicerar en rundgång som egentligen inte har något slut – företeelsen framstår, kunde vi med Sklovskij säga, som »vision», d.v.s. »inte som ett stycke rum, utan så att säga i sin kontinuitet». För även om varje del uttolkar varje annan, så öppnar uttolkningen också ett nytt perspektiv som gör emblemet outtömligt: emblemets parallella delar är i den meningen inte helt kongruenta. Här röjer sig ett annat viktigt kriterium på 'konsten som grepp' i Sklovskijs mening: den bygger på upprepning och parallellism – 'säger' hela tiden samma sak – men »det avgörande vid parallellismen är känslan av inkongruens trots överensstämmelsen» (s. 60).³³ Det betyder också att emblemets konstruktion präglas av en på en gång metonymisk och metaforisk logik, d.v.s. iscensätter Roman Jakobsons poetiska princip.³⁴

Emblemets didaktiskt-deiktiskt-självutläggande funktion blir mot den här bakgrunden lika uppfordrande som outgrundlig; vi kunde säga att emblematiken är en förlossningskonst – åskådningspedagogiken är *majevtisk*.³⁵ Emblemets konstruktion baseras alltså på principen om det *tankeväckande*. Men det betyder också att den emblematiske konstformen i praktiken kunde te sig mycket växlande.

Tankeformen – variationer & avvikelser

Vad vi kan uppfatta som diskrepans mellan teori och praktik hos *konstformen* beror förstas på den emblematiske *tankeformen*: den står öppen för alla ämnen och materier. Även om motiven var standardiserade, så öppnar den metonymiska

logiken ett stort spelrum av analoga kombinationsmöjligheter, där kontexten tillför nya betydelser, d.v.s. en metaforisk funktion. Det finns höviska emblem och folkliga; lekfulla och didaktiska; politiska, moraliska och religiösa. Det finns emblem med texterna inne i picturan lika väl som utanför. Det finns också emblem helt utan visuell pictura, s.k. *stumma* emblem, där bildelementet representeras av ord. Picturan motsvaras då av en bildbeskrivning eller *ekfras* där den förevisande gesten – det deiktiska greppet – är det centrala. På samma sätt kan picturan också ersättas av en scen, en episod eller ett motiv, som gärna kan vara återkommande – alltså en sorts *ledmotiv*, med motsvarande metonymisk-metaforisk teckenfunktion. Detta öppnar ju oanade möjligheter för romanen: det var nog ingen tillfällighet att Thomas Mann – som ju själv transponerat ledmotivets konstnärliga teknik för romanen – i ett entusiastiskt förord välsignade utgåvan av den svenska översättningen av Grimmshausens *Simplicissimus* (1944).

Det finns också emblem där epigrammet eller underskriften vidareförs i en lång kommentar, som kan växa ut till en meditation eller en hel predikan över ett ännu större ämne. Så införlivades emblemet med betraktelse- och andaktslitteraturen, särskilt på reformert-kalvinistisk mark, där såväl bilder som fiktion var förbjudna.³⁶

Det som gör emblemet är alltså inte picturan utan elementens inbördes förhållande till varandra, dvs den *tankeform* de utvecklar. Men skulle kunna säga att det som gör genren är den *läsart* den tillhandahåller – inte läsningen eller tolkningen, men det *sätt* att läsa, som emblemet inbjuder till. Och den läsarten är själv så att säga avläsbar i emblemet.

Åskådningsexempel

Som åskådningsexempel kan vi välja ett av Daniel Cramers emblem från 1630, med överskriften *Ipse Satanas transfiguratur se in Angelum lucis* (lat. 'Satan själv förskapar sig till [eg. tar skepnad av] ljusets Ängel'), samt tillägget »MEMNHΣO AΠΙΣΤΕΙΝ» (grek. 'Kom ihåg att misstro'; jfr sv. 'Skenet bedrar')(se fig. 1).³⁷ Emblemet täcker ett helt uppslag: inscriptio och pictura ses till höger, tillsammans med den latinska versionen av subscriptio; på vänstersidan ses inscriptio, i tysk, fransk och italiensk språkdräkt – den tyska med källhänvisning till 2 Kor. 11:14 – tillsammans med lika många versioner av ett epigram, som kommenterar *hela* emblemet (inklusive subscriptio). Picturan är inramad på ett sätt som antyder på en gång fristående tavla och löstryckt fragment tillhörigt ett större sammanhang – ett vanligt deiktiskt grepp i emblematiken.³⁸ Bilden framställer en komplex scen av tvetydiga figurer som på en gång speglar och kommenterar varandra: i fonden Satan, som håller en ängels mask för ansiktet med den ena handen och med den andra pekar mot scenen i bakgrunden; vid hans fötter en ulv i fårakläder; i bakgrunden syndafällsscenen i Genesis 3, d.v.s. Adam och Eva vid kunskapens träd, som ormen slingrar sig runt. Scenen har stelnat i det ögonblick då Eva räcker



Fig. 11. Daniel Cramer. *Octoginta emblemata moralia nova*
Frankfurt am Main, 1630, s. 181

Adam den förbjudna frukten: det är det ögonblicket som Satans gest hänvisar till – d.v.s. *förevisar* och *demonstrerar*. Och vad han förevisar är sin egen lömska roll, den som han själv spelar också i visandets nu: hans listiga sätt att bedra människorna genom att förvända deras syn och förkläda ont i gott. Men med änglamasken för ansiktet demonstrerar han också att detta var hans egenart redan *innan* han blev Satan, före *hans eget* syndafall. Eller med andra ord: medan han ännu var *Lucifer*, 'ljusbringaren', d.v.s. just Ljusets Ängel.

Genom den 'änglalika' Satans gest mot syndafallsscenen (och hans eget aktiva deltagande i ormens gestalt) hänvisas således samtidigt till legenden om Lucifers syndafall före skapelsen, då han i egenskap av ljusets ängel – den klokaste och skönaste av änglarna i himlen – gjorde uppror mot Gud och besegrad störtades ner i mörkret, som herefter blev hans rike.³⁹ Och så blev Helvetet till: som omvändningen av Himmelriket och samtidigt en spegling av den fallnes gudsfrånvändhet. Satans gest i picturan förevisar alltså det mänskliga syndafallet som en upprepning eller 'härkning' av detta ursprungliga syndafall – vars verksamma rest ju Ormens närvaro i picturan betecknar. Ormen är då änglamaskens korrelat, d.v.s. ännu en av dessa skepnader, *figurae*, som Lucifer/Satan kan ikläda sig eller 'transfigurera'. Men vad emblemets inscriptio nu hävdar är att Ljusets Ängel *är* just Satan, d.v.s. att Lucifer är Satan och aldrig

har varit någon annan. Enligt emblemet var Ängeln alltså demonisk redan från början.

Genom att peka mot det mänskliga syndafallet sätter Satan här fram sig själv som en figur för själva Ur-synden – inbegripet dess lömska *frestelse*, som således det första människoparet faller för, den att misstro Gud och därmed hålla *Gud* för Satan – en slem förvandlingskonstnär och förförare (Gen. 3:1).⁴⁰ Detta framhävs också i subscriptio: *Hic Satanae dolus est, mentiri posse figuram;/ Angelus est anguis, Saevus ovicula lupus* (lat. 'Detta är Satans list: att kunna anta bedräglig skepnad;/ Ängeln är en orm; det lilla fåret den grymma vargen'). Åskådningsexemplet förtydligas ytterligare genom att varieras på flera språk i epigrammen på emblemet vänstersida.⁴¹

Men det som förtydligas – i ord och bild – är ju själva tvetydigheten, d.v.s. svårigheten att rätt avläsa det som är i det som synes. Och den svårigheten upphävs inte, utan sätts tvärtom fram som bärande i emblemet och undergräver hela avläsningen: det är ju Satan, Lögnens själva inkarnation, som här spelar rollen av Sanningens apostel. Men när lögnaren förevisar sin egen lögnaktighet – visar han oss då sanningen eller förvänder han synen på oss? Denna tvetydighet understryker inte minst hänvisningen till den passus i Andra Korintierbrevet (11:14), som inscriptio citerar och den tyska versionen explicit hänvisar till: passagen handlar inte primärt om Satan, utan om falska apostlar, för vilka Satan är förebilden (*figura*), just genom förmågan att förskapa sig till ljusets ängel.⁴² Skillnaden mellan sanna och falska profeter är alltså osynlig; i denna fallna värld är sanning förklädd till lögn och lögn till sanning; ja, själva misstron kan ta fel.

Emblemet spelar här självt Satans roll gentemot sin läsare: genom att miss-tänkliggöra sinnenas vittnesbörd sprider det misstro mot sitt eget synliga ord – sin egen förkunnelse – på samma sätt som Ormen/Satan spred misstro mot Jahves hörda («Skulle då Gud hava sagt ...», Gen. 3:1).⁴³ Emblemet gör sig således oläsligt – det 'egentliga' budskapet blockeras, samtidigt som läsaktens bromsas; den drivs tillbaka till sin början i en rundgång utan slut, men blir samtidigt alltmer anrikad och reflekterad.⁴⁴ I den emblematiske kompositionen har vi alltså ett paradexempel på främmandegöringens desautomatiserande grepp; och i beskrivningen av kompositionen från den emblematiske konstformens synpunkt röjer sig nu också den emblematiske *tankeformen*.

Emblemteori & fenomenologi

Albrecht Schöne har beskrivit emblemet processuella uppbyggnad fenomenologiskt, med utgångspunkt från läsarens position: då gäller *bildens prioritet*, som från skrivandets synpunkt motsvarar *idéns prioritet*. Picturan (eller dess verbala motsvarighet i ord-emblemet) är alltså det som först fångar uppmärksamheten. Och den gör det därför att den är på en gång åskådlig-igenkännlig och tankeväckande-främmandegörande. Tankeväckande blir den på grund av motivet, som

i och för sig inte är emblematiskt; men *blir* emblematiskt i den aktuella kombinationen (alltså via tankeformen/greppet!). Avgörande är då att 'idén' eller bildinnehållet är trovärdigt; det måste, i Schönes terminologi, äga *potentiell fakticitet*: antingen som empiriskt eller historiskt faktum, eller som allmänt vedertagen föreställning – eller i kraft av sin traditionella ställning (som t.ex. tankefigur eller kliché).⁴⁵ Vi skulle kanske säga att bilden måste vara 'realistisk'; men det är i så fall en 'realism' som också inbegriper både imaginära och fantastiska motiv; och kombinationerna kan för en modern läsare te sig både bisarra och anstötliga.

Tekniken bygger på att samtliga element är åskådliga, konkreta, igenkännliga och lätt identifierbara: som tecken i ett alfabet skall de aktualisera bestämda betydelsemöjligheter – beskrivningssystem eller *hypogram* – som i det konkreta emblemet aktualiseras, interagerar och korsas på olika främmandegörande sätt.⁴⁶ Vad som för en modern åskådare eller läsare ter sig som nyckfulla, gåtfulla eller obegripliga sammanställningar följer, enligt Schöne, i själva verket både en bestämd begreppslogik och ett bestämt lexikon – ett *langue*, kunde vi kanske säga, där varje konkret emblem är ett nytt – oväntat! – *parole* med ett både tankeväckande och uppfordrande tilltal.

Begreppslogik, bokstav & anstöt

Emblemets begreppslogik är konkret – efter *bokstaven*; och den konkret iscensatta begreppsligheten kan medföra en bokstavens anstöt för en modern läsare, bl.a. genom en viss typ av betydelsekorsningar. Så t.ex. i 1600-talsmetafysikern Richard Crashaws kristna betraktelsedik *»Blessed be the Paps which Thou Hast Sucked»*:⁴⁷

Suppose He had been tabled at thy teats,
Thy hunger feels not what He eats;
He'll have His teat ere long, a bloody one –
The mother then must suck the Son.

Här är knappast fråga om incest och perversion, som vissa kritiker menat. Diktens bas är begreppslogik-läromässig: den åskådliggör försoningsläran på ett rent fysiskt plan – som också är semiotiskt. Förvisso främmandegörs därmed traditionellt förändligade läsningar, men samtidigt ställs den teologiskt grundläggande inkarnationsläran fram till nytt beskådande; det 'anstötliga' greppet frammanar, med Sklovskijs ord, »en särskild varseblivning av föremålet *så att det blir 'sett' och inte bara 'igenkänt'*.» Insikt om det i kontexten aktiverade betydelsesystemet måste då styra det relevanta svaret på bildspråket: att sonen *kroppsligen* livnär av moderns mjölk, men modern *andligen* livnär av sonens blod. I dikten har blodet så att säga 'transsubstantierat' mjölken – den retorisk-begreppslogiska figuren är som synes en *kiasm*.

Emblemetets funktion är alltså både tankeväckande och uppfordrande – från vilket håll det än betraktas. På så vis är det också didaktiskt. Men som framgått är det knappast några färdiga sanningar som lärs ut – hur tydliga bilderna än är, och hur sensmoraliska textpartiernas formuleringar än verkar. Å andra sidan är emblemet heller ingen gåta, inte ens med ett inbyggt svar (som man tidigare menat). Det betyder inte att emblemet är mångtydigt eller dunkelt; inte heller att det är godtyckligt eller nyckfullt hopkommet (som man också menat). Varje motiv/tecken härrörde ur en allmän kod, vars betydelsemöjligheter det ankom på den enskilde emblematikern att spela med. Betydelseerna var visserligen både varierande och motsägande, kopplade till olika aspekter av motivet – t.ex. tecknet *Lejon* var kopplat till både Kristus och Satan/Antikrist.⁴⁸ Men inom det enskilda emblemet framhävde konstruktionen – greppens inbördes logik – den relevanta aspekten, så att en sammanhängande läsart tillbjöd sig – om än en högst problematisk sådan (som hos t.ex. Cramer, enl. ovan).

Men även om emblemet på så vis blev tydligt, så skulle själva tydligheten stämma till eftertanke, bearbetning och ytterligare reflexion – företeelsen sattes inte fram som avgränsat rumslig utan »i sin tillblivelse» eller »kontinuitet», som Sklovskij säger. Även till synes rent lekfulla emblem skulle väcka undran (it. *stupore*) – d.v.s. främmandegöra sitt objekt – och de gjorde det också. Där ligger förstås en del av förklaringen till genrens popularitet: det häpnadsväckande hade då som nu stort underhållningsvärde; och det vitsiga skarpsinnet var närmast ett krav i manieristisk estetik (*argutia/agudeza*).⁴⁹

Men en annan del av förklaringen ligger i själva tankeformen: *signaturläran* och *analogitänkandet*, den kombinatoriska logik enligt vilken allt hängde samman med allt i en bestämd skapelsens ordning. Det var alltså fråga om en ikonisk världsåskådning baserad på en *korrespondenslära*.

Emblematikens världsåskådning

Korrespondensläran, signaturläran, Naturens bok – den gyllene kedjan

Föreställningen om alltings sammanhang återgår på den antika tankefiguren om *Den gyllene kedjan*. Man finner den redan hos Homeros, i *Iliadens* åttonde sång. Där talar Zeus till de andra gudarna om en gyllene kedja från himlen till jorden som bara kan dras i en riktning: uppåt – och bara av honom, inga andra gudar.⁵⁰ För Homeros' Zeus är kedjan en metafor eller hypotes. Men i den kristet-allegoriserande Homeros-traditionen tolkades yttrandet som ett faktiskt påstående med naturfilosofisk, moralisk och religiös innebörd av delvis skiftande slag. Men framför allt gav det en tankefigur för idén om alltings sammanhang: om en stigande serie *korrespondenser* mellan himmelskt och jordiskt, andligt och materiellt; från

det lägsta till det högsta. Alla skillnader var alltså i slutändan uttryck för samma sak: skapelsens gudomliga ordning – som i sin tur det gudomliga Ordets inkarnation i Kristus var det högsta uttrycket för. I den här kedjan hade allting sin givna plats och roll och betydelse. Varje ting och varelse var ett tecken i *Naturens bok*, som det hette (den ena tankefiguren gav alltså den andra).⁵¹ Världen var alltså i princip *avläsbar* (åtminstone för den läskunnige med den rätta blicken). Och i denna teckenekonomi representerade varje ting och varje varelse ett metafysiskt värde som överskred alla jordiska värdeskillnader och sociala rangordningar.

Det var kanske ett sådant värde som Bachtins 'karnevaliska' situation skulle iscensätta; på samma värde torde i så fall också Dostojevskijs romanvärld vara baserad.⁵² Denna närmast kristna föreställning om närheten mellan Gud och människa på skapelsens/inkarnationens materiella villkor innefattade också ett *semiotiskt* antagande om närheten mellan tecknet och det betecknade. Detta föreställningskomplex är grundläggande i hela den rysk-slaviska kulturen, inte bara den medeltida och religiösa – med ikonmåleriet som välkänt uttryck – utan också den moderna och modernistiska som inte minst formalister som Sklovskij präglades av.⁵³

Kring liknande föreställningar om ett grundläggande värde baserat på skapelsegivna förbindelser kretsar också den mer svensk-lutherske romanförfattaren Lars Ahlins jämlikhetsetetik kring; formuleringar som »Läs mig som läser er» i *Bark och löv* (1961) eller »allt liv är blödning» i *Gilla gång* (1958) uttrycker just ett korrespondenstänkande. Efter bokstaven känner vi väl annars igen korrespondenstänkandet från Carl von Linnés på en gång hierarkiska och 'demokratiska' natursyn. T.ex. hans tal om »Märkvärdigheter uti Insecterna» (1739) varierar grundtanken om alla varelsers beroende av varandra, det högres behov av det lägre likaväl som det lägres av det högre.⁵⁴ Ja, också livets beroende av döden betonas – som när han i meditationen på Frenedefors kyrkogård associerar de dödas huvuden med de kálhuvuden som föder de levande.⁵⁵ Denna i sak 'kannibalistiska' tanke har alltså inte bara en biologisk utan också en metafysisk sida – renodlad i t.ex. Haquin Spegels *Emblemata*.⁵⁶ En mer social version möter kanske i Fru Dygds maning till Stiernhielms emblematiske Hercules att »födder är ingen man för sin skull allena till världen».⁵⁷

Men det från estetisk synpunkt viktiga med korrespondensläran var nog det dialogiska teckenbegrepp den laborerade med: detta att allt skapat är på en gång sig självt som fysiskt ting och ett tecken för sin betydelse i skapelsens större sammanhang. Att studera naturen var alltså att *avläsa* den – att läsa *Naturens bok* var att tyda Skaparens 'signaturer', där det allmänna finns i det enskilda, och delen speglar det hela som mikrokosmos makrokosmos. Genom noggrant studium av naturen kunde man alltså få både empirisk kunskap, metafysisk insikt och personlig kontakt med Gud. Så utvecklas korrespondensläran i östkyrkans tradition; och i väst hos t.ex. E. Swedenborg, W. Blake och C. J. L. Almqvist. I andra varianter finner vi den under romantiken (F. Schelling, Ch. Baudelaire) och symbolismen (A. Rimbaud, S. Mallarmé) och även den tidiga modernismen (de ryska

futuristerna; R. M. Rilke). I några fall har vi då kommit rätt långt bort från både den linnéanska sakligheten och den konturskarpa emblematiken. Men spår av bådadera kan man finna också i det svenska 1960-talet, både i den 'nyenkla' poesin (G. Palm) och hos de mest uppburna romanförfattarna: Lars Gustafsson, Sven Delblanc, P. O. Enquist – ja, också hos P. C. Jersild; och hos samtliga även i parodierande form.⁵⁸

Typologisk bibelexeges/figuraltolkning

Biblisk syn

Korrespondenslärans naturexeges och dialogiska teckenbegrepp spelade stor roll för uppkomsten och utvecklingen av emblematiken, särskilt i förbindelse med den *typologiska bibelexegesen* eller *figuraltolkningen*. Den teologiska grundtanken finns belagd redan i Bibeln, där händelser och gestalter från olika tider sägs förebilda eller efterbilda varandra.⁵⁹ Korrespondenstanken uttrycker här alltså också en *historiesyn* med eskatologiska förtecken. Den världsliga historien förebildar sin egen utveckling mot apokalypsen, evigheten och historiens slut (Exodus, Ökenvandringen, Kaanans land). Men i Nya Testamentets kristologiska läsart har också den världsliga historien ett centrum och en kulmen, som medför en ny tideräkning: med Kristus och hans försoningsverk bryter evigheten in i tiden. Och mot hans ankomst pekar allt som hänt i Gamla Testamentet fram; liksom allt som händer i Nya Testamentet pekar fram mot hans uppståndelse och slutliga återkomst.

Det betyder för Nya Testamentets del, att alla bibliska händelser och gestalter relateras till Kristus och på olika sätt, positivt eller negativt, *prefigurerar* olika sammanhang kring honom. Varje biblisk figur betecknar alltså ett frälsnings-historiskt faktum på samma gång som sig själv i fysisk-historisk existens: figuranterna är på en gång tecken och betecknat eller *figurae*, som det också heter. Kristus själv lanseras ju som det *inkarnerade* Ordet, d.v.s. som det Logos med vilket Gud skapade världen: Kristus är alltså på en gång individuell köttslig person, uppenbarad Gud och den allomfattande meningen i skapelsens 'skrift'.⁶⁰

Imitatio Christi: den härmande tendensen

Den kristet-typologiska tolkningsmetoden kan alltså lätt kombineras med den naturfilosofiska korrespondensläran. Men på så vis kan den tillämpas också på historiska förhållanden, vid sidan av Bibelexegesen. Det typologiska synsättet medför då att den troende avläser sin samtidshistoria i ljuset av den bibliska frälsningshistorien. Men man läser också sitt eget liv som en analogi till passions-



Fig. 2: Gabriel Rollenhagen: *Selectorum emblematum centuria secunda* Arnheim, 1613, n:o 20

historien om Kristus. Man spanar då ständigt efter bekräftelser på sambanden – samtidigt som man aktivt går in för att själv *skapa* likheterna: kort sagt, man *härmar* Kristus (så gott man kan); man ser sig själv som en Kristi efterföljare, ofta i rollen av den Pilgrim som t.ex. Bunyan förebildat i *Pilgrim's Progress*. Men ibland utförs också en direkt analogi med Kristi offerdöd; så t.ex. i Gabriel Rollenhagens politisk-religiösa emblem, där flera led av figurala korrespondenser iscensätts, både inom picturan och mellan picturan och textpartierna.

Picturan i ett av Rollenhagens mest berömda emblem från 1613 (se fig. 2) framställer i förgrunden en pelikan, som föder sina ungar med sitt eget blod – en vanlig ikonografisk figur. I den oskarpa bakgrunden framträder svagt en korsfästelsescen, där Kristi nedströmmande (d.v.s. snarast sprutande) blod fångas upp i de kringståendes uppsträckta bågare; på korsets topp urskiljer man också en annan pelikan, som då markerar korrespondensen mellan de två scenerna.⁶¹ Picturan är alltså ikonografiskt självutläggande, men tillför samtidigt en kristologisk kontext som inte görs explicit i emblems över- och underskrift. Överskriften *Pro lege et pro grege* (lat. 'För lagen och hjorden', d.v.s. 'folket') – som här också inramar picturan – utvecklas typologiskt i underskriften *Dux, vitam, bonus, et pro lege, et pro grege ponit, Haec veluti pullos sanguine spargit avis* (lat. 'Den gode ledaren/härskaren ger sitt liv, både för lagens och folkets skull, just

såsom denna fågel bestänker sina ungar med blod'); men det fulla typologiska sammanhanget undertrycks i emblemets verbala delar.

Här framställs alltså härskarens förhållande till sitt folk i analogi med den ikonografiska pelikanens förhållande till sina ungar, som i sin tur är en hävdvunnen *figura* för Kristus i hans förhållande till människan (den ikonografiska typ som samtliga motiv varierar motsvarar den gudomliga nådens nedåtriktade 'ström'); och i denna analogi vävs ju också in den lika hävdvunna figuren av den gode herden/pastorn i hans förhållande till hjorden/församlingen (*grege*). Men den centrala kristologiska kopplingen, som ju är hela betydelsekedjans upphov, görs inte explicit i textpartierna; och även i picturan har ju det kristna motivet skjutits i bakgrunden. Den politiska tolkningen ges alltså verbalt företräde (inte minst genom det deiktiska uttrycket *haec*, 'denna', i underskriften) – men modifieras samtidigt av picturans semiotik. Å ena sidan *proklamerar* härskarens roll som Guds världsliga ställföreträdare (enl. formeln 'konung av Guds nåde'), d.v.s. hans makt; å andra sidan *visar* att detta är en offerroll, d.v.s. att makten uppehålls genom att härskaren (som Gud i Kristus) utblottar sig själv; han har inga personliga fördelar att vinna. Det verbala budskapet undergrävs alltså på sätt och vis i picturans 'semiotiska' självkommentar – dock i kraft av en kulturell kod, som kunde förut-sättas känd för emblemets tilltänkta publik. Detta sätt att spela med dubbla läsarter är vanligt hos Rollenhagen och typiskt för emblematisk tankeform.⁶² Vi känner igen alltsammans från exemplet Cramer – inte minst det typologiskt-figurala grundmönstret.

Puritanismen: den dokumenterande tendensen

Den typologisk-figurala läsartens på en gång tolkande och härmande tendens blev särskilt framträdande i kalvinistisk-puritansk tradition. Där skulle de iakt-tagna 'tecknen' också bokföras och *dokumenteras* för att Guds särskilda avsikt med den enskilde skulle kunna utträngas. Framför allt gällde det att ta reda på om man var utvald till frälsning eller fördömelse – till ettdera var man förutbestämd eller *predestinerad*, enligt Försynens fördolda rådslut. Minsta vardagliga händelse skulle därför dokumenteras i detalj, i dagbokens eller självbiografins form; 'tecknen' blev sedan underlag för betraktelse och tolkning med hjälp av bibliska analogier. Men det som skrevs ner skulle vara just den *empiriska* iakttagelsen: 'tecknet' som sådant – *före* tolkningen och utan tillskott från känslan eller fantasin.⁶³

Den här puritanska 'dokumentarismen' rörde sig alltså med en emblematiskt tankeform som fick viktiga konsekvenser för både den religiösa emblematisken och romanen. Den blev viktig inte bara för realistisk-dokumentära 'novels' utan också romanesk-fantastiska 'gothic romances': 'Novel' och 'Romance' uttrycker här bara olika sidor av samma typologisk-emblematiskt korrespondenstänkande. Det

förbjuder visserligen fiktion, men skiljer inte mellan fakta och fiktion i vår moderna mening.

Post-figuration

Från Bunyans emblematiska 'allegori' och Defoes emblematiska 'realism' går linjer mot senare dokumentaristiska och 'hårdkokta' romanformer (Melville, Hemingway, Thorsten Jonsson). Men de går också mot mytisk-symboliska varianter (Hawthorne, Faulkner, Steinbeck, Eyvind Johnson). I många fall korsas linjerna i ett och samma verk. I romanforskningen talar man om *post-figuration* och *trans-figuration*, när figurala eller typologiska synsätt och tekniker tillämpas på sekulariserade eller utombibliska förhållanden eller överförs till andra mytkretsar.⁶⁴ Det är samma sorts dubbelprojektion som Eliot aktualiserar när han berömmar J. Joyces' »mytiska metod» – som han ju också själv tillämpar i t.ex. *The Waste Land*.⁶⁵ En annan variant erbjuder Thomas Manns pseudodokumentära montage i t.ex. *Doktor Faustus*. Det är alltså inte fråga om någon exklusivt engelsk tradition. Men den har djupa rötter i det puritanska England.

Den puritanska dokumentarismen

Bokstavstron, Naturens bok & fiktionen

Alla de stora engelska romanförfattarna – troende eller ej – var präglade av puritansismen och den kalvinistiska världsuppfattning som hörde till den. Traditionen var stark. Det betydde att Bibelns bokstav var livets lag; men det behövdes också uppbygglig litteratur som tolkade och utlade bokstaven och Skriftens rätta bruk i den troendes liv – framför allt vad gällde kallelsen i förhållande till predestinationen. Predestinationen fattades alltså som ett faktum, som jag redan nämnt, men ett *dolt* faktum som det gällde att upptäcka och tolka genom minutiös verklighetsiakttagelse. Det betydde att fiktion och fantasi sågs med misstro och ogillande av flera skäl: att skapa imaginära världar var både att förfalska verkligheten, kränka Försynen och falla Skaparen i ämbetet; det var både lögn, hybris och avguderi.

Men att *dokumentera* den av Gud givna verkligheten och historien – det var ju tillåtet och rentav påbjudet, liksom att beskriva och tolka den. För genom att studera den empiriska verkligheten kunde man finna 'bevis' att grunda både sin tro och sitt handlande på. Hela den sinnliga världen fick på så vis karaktär av emblem: framställning, utläggning och tilltal på en gång.⁶⁶

Tolkningsregeln byggde förstås på det analogitänkande som hör med till den emblematiske tankeformen: alltså korrespondensläran och den kristna typologin. Det betydde att allt skulle dokumenteras; men också att allt kunde sättas i samband med allt.

Man kunde alltså som Defoe i *Journal of the Plague Year* (1722) dokumentera den pågående pesten genom att avläsa dess 'tecken' typologiskt, i analogi med Jahves straffdom över Israel i Gamla Testamentet. Man kunde också ta in dokumenterade 'fakta' från skilda håll och så använda sig av både resebeskrivningens och den andliga självbiografins konventioner för att kombinera dem till en rafflande historia under titeln *The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe* – den fullständiga titeln är betecknande: *Sjömannen Robinson Crusoe från York som i tjugoåtta år levde alldeles ensam på en obebodd ö utanför Amerika nära mynningen av den stora floden Orinoco – uppkastad på stranden efter ett skeppsbrott, vid vilket alla ombord omkom så när som på honom själv. Med en skildring av hurusom han till sist på ett lika förunderligt sätt blev räddad av sjörövare. Hans liv och sällsamma förundransvärda äventyr berättade av honom själv. Nedskrivna av Daniel Defoe.* Titeln markerar berättelsens dokumentära karaktär: den sätter ju fram en historia som *var* bokstavligen sann till alla synliga delar – den återanvänder bara sjömannen Alexander Selkirks redan dokumenterade erfarenheter som signifikanta 'tecken'. Den konkreta sammanställningen av dessa 'tecken' var då visserligen 'fiktiv'; men det var en fiktion som korresponderade med osynliga sanningar och inövade i kristliga 'synkonventioner'. I allt väsentligt var fiktionen alltså inte bara sann utan också en trovärdig vägvisare till 'sanningen'.

På Robinsons öde ö – liksom f.ö. i Grimmelshausens *Simplicissimus* – framträder hela skapelsen som ett emblem; och berättelsen handlar om hur hjälten lär sig läsa emblemet och inövas i dess synsätt.⁶⁷ Varje detalj i den processen dokumenteras: dels i den återblickande jag-berättelsen; dels i en inlagd dagbok, som dokumenterar samma händelser i obearbetad form; dels också i jagberättelsens jämförande kommentar till dagboken. Romankompositionen är alltså i högsta grad självutläggande-deiktisk-dialogisk: verket blottlägger sina egna grepp.

Det är också i det här semiotisk-exegetiska perspektivet som romanens 'realism' skall förstås: som en teknik att framhäva föremålsligheten hos tingen så att de främmandegörs och framstår som tecken, som måste tolkas – *annorlunda* än vanan ser dem.⁶⁸ I nyare forskning talas om »The Hermeneutic Quest of *Robinson Crusoe*», och över huvud taget betonas det puritanskt-emblematiske inslaget.⁶⁹ De noggranna beskrivningarna av öns exotiska geografi och hjälten framgångsrika kamp med naturen har då främst funktionen att introducera de olika naturföreteelser som blir föremål för hans betraktelse och reflexion: varje detalj på en gång deltar i och hänvisar till Skapelsens ordning och Försynens beskydd, men också till analoga förhållanden i Bibeln. Samma dekontextualiserande funktion har de långa listorna på mänskliga artefakter och bruksting som Robinson räddar ur vraket och sedan återanvänder – rekontextualiserar – för nya syften.

I romanens teckensystem är Robinsons uppfinningsrikedom och initiativkraft därför inte bara eller ens främst uttryck för den borgerliga individens företag-samhet och förmåga att samla skatter på jorden. Det är framför allt 'bevis' på hans förmåga att läsa Naturens bok och kombinera dess 'tecken' i rätt sammanhang. För parallellt med att han läser sin vardag läser han Bibeln; och efterhand övas läskunnigheten upp så långt att han läser den ena 'texten' genom den andra: Naturen, Bibeln och hans eget liv blir tre versioner av samma bok.

Det emblematiska titelbladet

Den flerdimensionella korrespondens som denna emblematiska successivt avlästa helhet ger prov på hos t.ex. Defoe kunde också komprimeras på själva titelbladet, i ett emblem med på en gång föregripande, sammanfattande, utläggande och kommenterande funktion. Men som emblem var titelbladet ju också självutläggande och självkommenterande; här demonstreras alltså emblemets – och konstgreppets – *deiktiska* funktion i flera dimensioner samtidigt. Som inscriptio fungerar förstas titeln; denna hänvisar till en *pictura*, som i sin tur kommenteras av en *subscriptio*, som samtidigt hänvisar tillbaka på emblemets föregående delar. *Subscriptio* är vanligen ett kort epigram, men kan också utgöras av hela den efterföljande romanen.⁷⁰

Titelemblemet till Grimmelshausens *Der Abenteuerliche Simplicissimus Teutsch* (1668) är här belysande (se fig. 3).⁷¹ Titeln utpekar hjälten genom att ange hans namn, men utpekar genom namnet också en *typ*, som svarar mot vad namnet *betyder*, läst som verbal beskrivning i stället för egennamn: det är *picarons* typiska kombination av 'äventyrlighet' och 'enkelhet' – d.v.s. 'enfald' eller oskuldskraftig 'naivitet'. Rubriken refererar här alltså både till en bestämd individ och ett generellt förhållande, som denna individ *exemplifierar*. Det betyder att rubrikens *deiktiska* gest också avser hela romanen.⁷² Men primärt avses ju närmast titelemblemet egen *pictura*, i växelverkan med underskriften. *Picturan* föreställer här en satyr, som förevisar en uppslagen bok med ikonografiskt laddade bildtecken – satyren *pekar* med två fingrar på två av ikonerna, en på var sida (ett barn resp. en ek); d.v.s. den *deiktiska* gesten är (som hos Cramer, enl. ovan) visuellt explicit. Satyren själv är brokigt utstyrd – närmast belamrad – med signifikativa till stor del alkemistiska, men också normalt oförenliga eller åtskilda attribut; figuren ter sig som en hybrid mellan människa, fågel, fisk, och klövdjur. På marken vid satyrens fötter (simfot resp. klöv) ligger några teatermasker utspridda. Underskriften är ett epigram, som i den svenska utgåvan lyder:

Jag föddes som Fenix ur aska och eld,
jag flög genom luften, av pilar ej fäld.
Jag sam genom vattnet och vandrade kring,
jag skådade många förborgade ting.

Du liv, som mig plågat och ringa har glatt –
vad var du? Min tanke på pränt har jag satt.
Må läsaren finna den ro, som jag fann,
och lysa all oro och dårskap i bann!

Epigrammet hänvisar tillbaka på både *pictura* och *inscriptio*, men som synes gör det också en deiktisk gest mot läsaren, d.v.s. bryter ramen för sin interna kontext på ett sätt som också drar in läsandet i den emblematiske processen.⁷³ Här ges också en nyckel eller kod för läsning av *picturan*: satyrens hybrida figur bokstavligen förkroppsligar de fyra elementen (eld, jord, luft, vatten), som i sin tur innefattar all fysisk existens – men samtidigt omvandlas i den ockulta alkemiska processen; och denna i sin tur är, via metamorfosen, ikonografiskt kopplad till den kristna uppståndelsen – som fågel Fenix är ikonografisk *figura* för. Den mångfald av hypogram som här sätts i spel korrelerar också med det 'pikareska' huvudmotivet, d.v.s. Resan genom skiftande miljöer och världar, samtidigt som resans *topos* också korrelerar med det pilgrimsmotiv, som ligger latent i det kristet-typologiska hypogrammet.

På så vis förbereds också epigrammets andra 'pragmatisk-didaktiska' hälft, där den tilltänkte läsarens bruk av romanen beskrivs, tillsammans med dess önskade effekter. Men inga moraliska lärdomar dras ut; och inga recept för levnadskonst ges; någon *tolkning* av vare sig titelemblemet eller romanen levereras inte. Denna öppenhet korrelerar med satyrens ambigüosa och gränsöverskridande figur i *picturan*, som ikonografiskt kombinerar ont och gott och därför – i likhet med den heraldiske Vildmannen – står utanför moraliska värden.⁷⁴ Ambiguiteten framhävs ytterligare genom att satyrens pekgest i den uppslagna boken formar ett Y, d.v.s. den ikonografiska figuren för det traditionella *skiljovägsmotiv*.⁷⁵ Detta framställs här också via själva bokuppslaget: de motstående sidorna är inte bara spatialt motställda utan även ikonografiskt, genom att de olika ideogrammen representerar motsatta livsalternativ, men samtidigt är tvetydiga (barnet både Kristus och den 'gamle' Adam, d.v.s. den syndiga människan; eken både syndaträdet och livsträdet).⁷⁶

Skiljovägsmotivets avser emellertid väljandets *ögonblick* – inte väljandets resultat i den goda eller onda livsvägen. Själva valet är suspenderat – det skall träffas utanför texten och på egen hand. För detta ovissa predikament är titelemblemet didaktiskt-konstnärliga grepp signifikativa: på en gång gåta och läshjälp.⁷⁷ Samtidigt 'prefigurerar' det samma ovissa predikament visavi romanen: visserligen 'omvänds' titelfigurens äventyrliga picaro till en from eremit, som alltså själv drar sig undan denna världens onda lockelser; men hans auktoritet som berättare försvagas genom en rad tilläggsberättelser, bl.a. från andra aktörer som hittar eremiten på hans öde ö och i brev hem berättar vad de sett. I det sista tillägget för visserligen Simplicissimus själv ordet, men bara för att i slutpassagen främmandegöra det först lästa: berättelsen är visserligen skriven för att roa och underhålla alla och envar, men också med speciell adress till den läsare, som är beredd att tränga djupare i romanens 'enfaldiga' teckenvärld:



Fig. 3-5: vänster och överst till höger, J.J. Chr. von Grimmelshausen: *Der Abenteuerliche Simplificissimus Teutsch*, Nürnberg 1668. Nederst till höger ur J.J. Chr. von Grimmelshausen: *Gesamtausgabe*, Nürnberg 1683/84.

[...] under ett enfaldigt klingande namn och i skrifter som av orden att döma handlar om obetydliga saker kan dölja sig något helt annat, som inte alla läsare genast förmår tränga ned till. (s. 699)

Denna självkommentar får en nästan profetisk funktion i förhållande till romanens receptions historia: med korrespondenstänkandets och den ikonografiska traditionens upplösning – en process som påbörjats redan i Grimmshausens samtid – så miste man t.o.m. förmågan att rätt återge titелеmblemet i nyutgåvor. Ideogrammen på de motställda boksidorna i picturan deformerades och blandades om, så att den korrelativa logiken upplöstes och den deiktiska gesten blev tom (se fig. 3–5).⁷⁸ Det betyder att *allt* främmandegjordes, och därmed främmandegöringen själv automatiserades så långt att bara en ny 'enkelhet' kunde bryta den – som en ny främmandegöring; en möjlighet Sklovskij själv tar på största allvar.⁷⁹ Eller som Lundberg skriver om Sklovskij, bl.a. med referens till den svenska nyenkelheten på 1960-talet:

Han kunde också visa att främmandegöringen inte nödvändigtvis var detsamma som det formellt utstuderade; också det »enkla» och »prosaiserande» kunde mot bakgrunden av en föregående »svår», »barockiserande» stil ha denna effekt. (s. 10 f.; se äv. not II, s. 37)

Emblematiska tankeformer och moderna experiment

Hyperrealism & absurdism

Moderna emblematiska tankeformer hittar man på många håll. Absurdistiska tekniker hos t.ex. Beckett har ibland beskrivits som emblematiska.⁸⁰ Man kan också se hyperrealismen, impressionismen och den labyrintiska världsbilden i *nouveau roman* på 1950–60-talen som uttryck för ett emblematiskt tänkande. Här rör det sig om ett 'modernt' sökande efter mening och sammanhang, som aktualiseras av sekulariseringen och gestaltas under inflytande av fenomenologin och den moderna semiotiken. Men den mosaikartade konstruktionen är emblematisk; och just labyrinten och spiralen var också vanliga emblematiska motiv. Spelet med synvinklar och perspektiv är också besläktat med *anamorfosens* teknik, som under barocken var kongenial med den emblematiska tankeformen: med en viss läsart ordnar sig synvillorna och den ögonskenliga bristen på sammanhang till ett betydelsekomplex, som låter ana en osedd ordning – som samtidigt inte är slutgiltig, utan håller den emblematiska processen gående.⁸¹

Experiment med läsarter

På det 'anamorfotiska' sättet är t.ex. flera av Torsten Ekboms experimentromaner i det svenska 1960-talet konstruerade. De orienteras mot en bestämd, ofta rörlig, betraktarposition (t.ex. en tågkupé, ett datorspel eller en utställningshall); och de blir läsliga bara från den positionen.⁸² Vad som då avtecknar sig kan vara gränsen till mystikens rike (som Ekbom hänvisar till i essän »Romanen som verklighetsforskning», 1962, och frammanar i debutromanen *Negationer*, 1963). Det kan också vara fråga om imperialismen och terrorbalansens strategiska hemligheter (*Spelmatriser för operation Albatross*, 1966); eller den moderna teknologins framtidsvision (*En galakväll på operan*, 1969).⁸³

Hos Ekbom rör det sig alltså om sentida modernistiska eller eftermodernistiska experiment med romanformen: hans romaner är förstås inte emblematiska i konstformens idealtypiska mening – frågan om direkt litteraturhistoriskt inflytande från förmodern emblematik lämnar jag här öppen.⁸⁴ Men själva montage-tekniken och den kombinatoriska logiken är emblematiske; experimenten styrs med andra ord av en emblematiske *tankeform*. Det framgår också av Ekboms sätt att, som många av sina samtida, införliva massmediekulturen och den moderna reklamen i sin på andra sätt högst traditionstygda litterära repertoar.⁸⁵ Sådana grepp gav inte bara en aktuell referensram, utan också ett formspråk och kombinationsprinciper som emblemforskare själva uppmärksammat som emblematiske.

Montageteknik & realism

Men emblematiske tankeformer yttrar sig också på andra sätt i det svenska 1960-talet. De collage- och montagetekniker som prövades relaterades visserligen till både filmen och *nouveau roman*; och självklart förhöll de sig också till Th. Manns pseudo-historiska montage liksom till DADA och den tidiga modernismens andra -ismer. Men därutöver relaterades de också till ett förmodernt korrespondenstänkande. När t ex Jonas Cornell i programessän »Utvägar för romanen» (1962) tar upp montaget i en jämförelse med Sergei Eisensteins klipptechnik, så ser han en förebild också i den tidiga engelska 1700-talsromanen: inte den sönderlästa realismen utan den *experimentella* realism genom vilken den gestaltar en mångbottnad världsbild. Cornell avläser en realism som sätter våra invanda begrepp om verklighet och sannolikhet i fråga – som m.a.o. *främmandegör* företeelsen och *desautomatiserar* läsandet.⁸⁶ Här är inte fråga om »romantisk ironi» i romantisk mening – en teknik Cornell avfärdar som subjektivt koketteri – utan om en inövning i nya »synkonventioner», som han säger: nya faktiskt 'realistiske' sätt att uppfatta den 'vanlige' empiriske verklighet alla människor har gemensam. Den montageteknik han förespråkar – med explicit hänvisning till S. Eisenstein –

grundar synsätt som alltså medger nya kombinationer och öppnar för en ny kombinatorisk logik.

Att det inte är normbrott i romantisk mening som Cornell förespråkar visar sig också i det att han angriper den modernistiska antikonventionalismen – »Den konstnär som avsvärjar sig alla konventioner gräver sin egen grav», säger han. Men inte bara det: samtidigt som han betonar behovet av estetiska grepp som undergräver hävdvunna 'synkonventioner', så avvisar han hela den romantisk-moderna verketetiken, dess självhävdande originalitetstanke och nyhetskrav – »det leder lätt till hysteriskt privata stilövningar», som han säger, därför att »originalitet ofta förväxlas med *olikhet* med andra». ⁸⁷ Men Cornell hoppas på en »personlig, allmänlig» litteratur, där originalitet inte är olikhet utan tvärtom »en intensiv likhet med andra, en likhet så stark att den ur en annan synpunkt kan kallas – olikhet». Det är en litteratur som bygger på »återbruk av andras landvinningar» för nya syften. Men den bygger också på en förmodern realism och ett förmodernt korrespondenstänkande som Cornell på sin tid inte var ensam om att intressera sig för.

Poesi i sakprosa

Också Göran Palm finner 'nya' förebilder i 1700-talets didaktiska prosa och 'prosaiska' poesi, inte minst lärodikten (som han ju själv numera med framgång ägnar sig åt). Redan 1960 betonar han sakprosans poetiska kraft – men den kraften är hos t.ex. Linné inte bara estetisk utan realiserar i *språket* en humoristisk jämlikhetsvision baserad på ett korrespondenstänkande, hävdar Palm. I »Linné och sakpoesin» (1960) skriver han: ⁸⁸

En prosa kan vara poetisk utan att ett ögonblick brista i exakthet. En prosa kan vara poetisk utan att lastas med poetiska bilder. En prosa kan te sig ursvensk utan att en enda latinism eller germanism rensas ut. En prosa kan vara knottig och kort och ändå äga stor – men outslätad – mjukhet. Detta lär oss prosaisten Linné.

Han lärde också en annan sak. Att alla ord har samma värde och samma användbarhet, i tal som i konst. Blåst lika väl som folia aciformia, grusaktig lika väl som prognostik. Han visste detta därför att det var självklart för honom att alla föremål, från de minsta till de största, äger samma värde. En prästgård är inte för mer än ett knott. Alla föremål är lika intressanta, därför att de är och tillhör skapelsen. Så också orden. (s. 329)

I den här beskrivningen kommer vi mycket nära inte bara Linné utan också den emblematiske romanen: dess faktiskt dokumentära ambitioner på basis av just korrespondensläran. Linné avläste Naturens bok som en värld av tecken i ett gemensamt språk, ett språk som också var hans eget. Han läste som empirisk vetenskapsman, men i det han läste menade han sig ju också se Skaparen på ryggen, eller »på baken» som han skrev. Han avläste spåren av en högre ordning och såg som sin uppgift att beskriva sammanhanget: att *dokumentera* sambanden in i minsta detalj. – Och på samma sätt läste, beskrev och dokumenterade också de

engelska 1700-talsförfattarna sin värld, både den yttre och den inre, i en och samma gest.

Emblemteori & formalism

Att emblemet i ovanligt hög grad demonstrerar giltigheten av principen 'konsten som grepp' bör vid det här laget ha framgått; likaså att emblemets speciella konstnärliga grepp härrör ur tankeformer med relevans även för annan – inte minst modernistisk och eftermodernistisk – experimentell litteratur. Men jag tror också att de teoretiska synsätt emblemet öppnar är relevanta för litteraturanalis överhuvudtaget – inte bara vad gäller bildspråk och retorik, utan också vad gäller t.ex. förhållandet tecken/betecknat, mening/signifikans, text/kontext och genre-teoretiska/genrehistoriska frågor. Speciellt relevant blir emblemteori förstås vad gäller hybrid- och bastardgenrer som parasiterar på befintliga genrer – som t.ex. romanen gör. Men man kunde också tänka sig att emblemteori ger ny blick för korsningen av äldre och nyare inslag i ett verk. Man kunde tänka sig att t.ex. experimentella texter ofta är komponerade efter emblematiske principer – eller åtminstone med fördel borde kunna beskrivas från den utgångspunkten.

Emblematiske formprinciper kan i det perspektivet tänkas styra en hel rad mer eller mindre rena och orena genrevarianter och framställningssätt i både poesi och prosa. Särskilt verksamma blir de i så fall i verk som på olika sätt experimenterar med *mimetiska* och *pragmatiska* framställningssätt, d.v.s. opererar med deiktiska grepp. Jag tänker då på dokumenterande, förevisande eller berättande former, inriktade på *presentation* eller *objektivering* snarare än på subjektivt känslouttryckande; jag tänker på former inriktade på konkret, åskådlig framställning av någon sorts 'objektivt korrelerat' till en gemensam men obemänt erfarenhet (och då handlar det förstås inte *bara* om Eliots objektiverade personliga »emotion»: det handlar om en *social* 'emotion'). Den inriktningen yttrar sig i att emblematiske tankeformer å ena sidan helst laborerar med en känd repertoar av uttryck, former, grepp och genresignaler; men att de å andra sidan kombinerar det kända till nya sammanhang, där funktionen och tilltalseffekten blir annorlunda.

Det specifika för emblematiske tankeformer ligger då i den retorisk-semiotiske logik som styr kombinationerna: den är inte entydigt syllogistisk, metaforisk eller i modern mening symbolisk; den är *analogisk*, *metonymisk* och *teckenartad*. Men samtidigt är den både didaktisk, majevtisk och indirekt argumentativ: emblemets bildspråk presenterar 'fakta', alltså retoriske 'bevis'; och till 'fakta' hör också tankefigurer, klichéer och analogier – enligt emblemets speciella logik.

Spännvidden blir då stor: emblematiske tankeformer kan, som vi sett, präglade modern bekännelsepoesi, naturlyrik och kampdikt likaväl som förmodern tillfällespoesi, lärodikt och eklog; och i prosan kan de präglade både *Novel* och *Romance*; moderna tekniker som dokumentarism och 'hårdkokhet' lika väl som äldre, romantisk/realistiske genremönster av typen pikareskroman, äventyrsroman,

mysterieroman, prövningsroman och bildningsroman. De kan också prägla bruks-
genrer, från betraktelse till reklam; eller journalistiska genrer, från kritik till essä-
istik. Det 'emblematiska' ligger då varken i ämne, stil eller genre, utan i komposi-
tionsformens deiktiska strategi – i tillämpningen av formeln 'konsten som grepp'.

Noter

¹ Viktor Sklovskij, »Konsten som grepp» (1917, 1925), övers. Bengt A. Lundberg, i *Form och struktur. Texter till en metodologisk tradition inom litteraturvetenskapen*, red. K. Aspelin & B. A. Lundberg (Stockholm: Pan/Norstedts, 1971), ss. 45–63. Min uppsats tillägnas Bengt A. Lundberg. (En något annorlunda version kommer att tryckas som bidrag i *Slavisk filologi. Studier i språk, litteratur och kultur tillägnade Bengt Lundberg*, red. C. F. Gildea, G. Jacobsson & M. Varpio).

² B. A. Lundberg i »Från formalism till strukturalism», *Form och struktur* (ss. 5–41), ss. 8, 11.

³ Lundberg, a.a., s. 13 f.

⁴ Lundberg, a.a., s. 14 f.

⁵ Lundberg, a.a., ss. 8 och 37 (not 5). Se vidare E. Holenstein, *Roman Jakobson's Approach to Language. Phenomenological Structuralism* (1974), övers. C. & T. Schelbert (Bloomington & London: Indiana University Press, 1976), t.ex. ss. 2–5, samt R. Bradford, *Roman Jakobson. Life, Language, Art*, Critics of the Twentieth Century (London & New York: Routledge, 1994), ss. 24–26; äv. A. Olsson, »Mötet mellan fenomenologi och strukturalism. Edmund Husserl, Roman Jakobson och poesins natur», *TFL* 1978:4, ss. 200–225, samt R. Detweiler, *Story, Sign and Self. Phenomenology and Structuralism as Literary-Critical Methods*, The Society of Biblical Literature, Semeia Supplements, red. W. A. Beardslee (Philadelphia, Pennsylvania: Fortress Press & Missoula, Montana: Scholars Press, 1978), särskilt ss. 169–171, med referenser.

⁶ Jfr Roman Jakobsons »shifters», d.v.s. språkelement som 'jag'/'du', 'detta', 'här', 'nu', etc., som hänvisar till den omedelbara kontexten för produktionen av en konkret yttrandeakt, dess 'här och nu', och som för den skrivna textens del möjliggör bestämning av t.ex. tilltänkt adressat; se Bradford, a.a., ss. 92–95.

⁷ Det fenomenologiska förhållningssättet utvecklar t.ex. J. Mukarovsky, när han i st.f. *sujett* talar om »konstrnärlig akt» och därefter beskriver konstverket som fenomenologiskt strukturerat via interaktionen subjektspol/objektspol; se hans »Strukturalismen i estetiken och litteraturvetenskapen» (1941), övers. T. Pettersson, i *Form och struktur* (ss. 127–147), s. 133 f. För den fenomenologiskt fattade intentionalitetens roll, se vidare Mukarovskys »Intentionality and Unintentionality in Art» (1943), i *Structure, Sign, and Function. Selected Essays by Jan Mukarovsky*, övers. & utg. J. Burbank & P. Steiner, Yale Russian and East European Studies, 14 (New Haven & London: Yale University Press, 1978), ss. 89–128. För introduktion till Husserls intentionalitetsbegrepp, se E. Husserl, *Cartesianska meditationer. En inledning till fenomenologin* (1929, tr. 1950), övers. & förord D. Birnbaum & S.-O. Wallenstein (Göteborg: Daidalos, 1992), ss. 50, 57 f.; samt dens., »Phenomenology» (1929), övers. C. V. Solomon, i *Realism and the Background of Phenomenology*, red. R. M. Chisholm (New York & London: The Free Press/Collier-Macmillan, 1960), ss. 118–128 (som äv. diskuterar förhållandet till perceptionspsykologin); vidare H. Spiegelberg, *The Phenomenological Movement. A Historical Introduction* (1960), 3 rev. & utv. uppl., i samarb. m. K. Schuhmann (The Hague/Boston/Lancaster: Martinus Nijhoff Publishers, 1982), ss. 97–100; samt D. Føllesdal, »Husserls intentionalitetsbegrepp», i *Huvudinnehåll. Tolv filosofiska uppsatser*, red. Å. E. Andersson & N.-E. Sahlin (Nora: Nya Doxa, 1993), ss. 61–78.

⁸ Lundberg, a.a., s. 11.

⁹ Se äv. J. Lotman, kap. »Uppreppningen i konstnärlig text», i *Den poetiska texten* (1972), övers. B. A. Lundberg m.fl., introduktion L. Kleberg, ordförklaringar B. A. Lundberg (Stockholm: Pan/Norstedts, 1974), ss. 58–64; jfr den poststrukturalistiskt vinklade undersökningen av »uppreppnings»-figurens variationer från Platon till Paul de Man i A. Melberg, *Mimesis. En repetition* (Stockholm/Stehag: Symposion, 1992).

¹⁰ Det s.k. *aemulatio*-momentet. För *imitatio*-traditionen se t.ex. E. R. Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages* (1948), övers. W. R. Trask (1953; London & Henley: Routledge & Kegan Paul, 1979), sektion »Imitation and Creation», ss. 397–401; samt för förhållandet *imitatio/aemulatio* E. Wistrand, *Politik och litteratur i antikens Rom* (Stockholm, Göteborg, Uppsala: Almqvist & Wiksell, 1962), ss. 143–146; äv. R. Morse, *Truth and Convention in the Middle Ages. Rhetoric, Representation and Reality* (Cambridge, New York, Port Chester [...]: Cambridge University Press, 1991), s. 2 f. För förhållandet till strukturalistisk och poststrukturalistisk litteraturteori, se Lotman och Melberg, enl. not 9 ovan.

¹¹ D.v.s. *Symbola et Emblemata selecta*, utg. 1788 av ukrainaren Nestor Maksimovic Ambodik (1744–1811). Se vidare D. Tschizewiskij, »Emblematische Literatur bei den Slaven» (1965), i *Emblem und Emblematisierung. Vergleichende Studien zur Wirkungsgeschichte vom 16. bis 20. Jahrhundert*, utg. S. Penkert (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1978), ss. 140–153.

¹² Se B. Agrell, *Romanen som forskningsresa/Forskningsresan som roman. Om litterära återbruk och konventionskritik i 1960-talets nya svenska prosa* (Göteborg: Daidalos, 1993), särskilt ss. 49–53, 288–294, 407–416.

¹³ Se Curtius, a.a., kap. »Mannerism»; A. Hauser, *Mannerism. The Crisis of the Renaissance and the Origin of Modern Art. I: Text*, övers. E. Mosbacher. (London: Routledge & Kegan Paul, 1965); samt J. Shearman, *Mannerism. Style and Civilisation* (1967; Harmondsworth, Middlesex & New York: Penguin, 1981).

¹⁴ Jag följer här standardverken på området: A. Schöne, *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock* (München: C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1964), samt D. W. Jöns, *Das »Sinnen-Bild». Studien zur allegorischen Bildlichkeit bei Andreas Gryphius*, Germanische Abhandlungen, 13 (Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1966); vidare kommentaren i P. M. Daly, *Emblem Theory. Recent German Contributions to the Characterization of the Emblem Genre*, Wolfenbütteler Forschungen, 9, Herzog August Bibliothek, Band 9 (Nendeln, Lichtenstein: Kraus Thompson Organization, 1979).

¹⁵ Se R. Colie, *The Resources of Kind. Genre-Theory of the Renaissance*, red. B. K. Lewalsky (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1973); samt I. Höpel, *Emblem und Sinnbild. Vom Kunstbuch zum Erbauungsbuch* (Frankfurt am Main: Athenäum, 1987). Båda betonar såväl »orenheten» som bildelementens teckenkaraktär.

¹⁶ För teckenfunktionerna, se Schöne, a.a., ss. 21 f., 31 f., 45, 47; Daly, a.a., ss. 22, 24, 28 f., 34; jfr J. Lotman, »Tre texter om konsternas semiotik» (1964, 1970), övers. E. Adolfsson; samt dens., »Till kulturtypologins problem» (1967), övers. B. Eriksson, båda i *Tecken och tydning. Till konsternas semiotik*, red. K. Aspelin & B. A. Lundberg (Stockholm: Pan/Norstedts), 1976, ss. 44–59 resp. 264–273), särskilt ss. 53 f., 58 resp. 268–270, 272; vidare P.-A. Bodin, enl. nedan, not 53.

¹⁷ Se Höpel, a.a., ss. 210–223; samt E. B. Gilman, »Word and Image in Quarles' Emblems», *Critical Inquiry* 6 (1980:3, ss. 385–410), särskilt ss. 387–391.

¹⁸ Se R. Wellek & A. Warren, *Litteraturteori* (1942), övers. M. Frisch (Stockholm: Aldus/Bonniers, 1967), ss. 216–219; resp. A. Fowler, *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1982), ss. 18–23, 38, 40–51.

¹⁹ M. Bachtin, *Dostojevskijs poetik* (1963, 1972), övers. Lars Fyhr & Johan Öberg (Gräbo: Antropos, 1991), s. 114.

²⁰ Se t.ex. H. Green, *Shakespeare and the Emblem Writers* (London, 1870); R. Tuve, *Elizabethan and Metaphysical Imagery. Renaissance Poetic and Twentieth-Century Critics* (Chicago & Illinois: The University of Chicago Press, 1947); B. K. Lewalsky, *Protestant Poetics and the Seventeenth-Century Religious Lyric* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1979).

²¹ Se Eliots framställning av det objektiva korrelatet i »Hamlet» (1919), *Selected Essays* (1932), 2 rev. & utv. uppl. (1934; London, 1948, ss. 141–146), s. 145. Själva termen »objektivt

korrelat» härrör emellertid från Eliots Husserl-läsning 1914, i samband med doktorsavhandlingen *Knowledge and Experience in the Philosophy of F. H. Bradley* (1916; London: Faber & Faber, 1964); termfrågan gäller då närmare bestämt förhållandet mellan emblematik och fenomenologi. Se t.ex. J. Kumar, »Consciousness and its Correlatives: Eliot and Husserl», *Philosophy and Phenomenological Research* 28 (1968:4), ss. 332–352; samt S. Schwartz, *The Matrix of Modernism. Pound, Eliot, and Early Twentieth-Century Thought* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1985), ss. 165–168, 223, not 9.

²² Se Schwartz, a.a., ss. 86–92, 95 om E. Fenollosa och E. Pound; äv. ss. 102–105, 111–113 om förhållandet till den ryska formalismen.

²³ Se P. Nyström, »Prinsessan Argenis», *Tre kvinnor mot tiden. Drottning Kristina, Mary Wollstonecraft och Alma Åkermark*, utg. & förord T. Forser (Stockholm: Tidens förlag, 1994), ss. 15–19; vidare S. Rosenhane, *Hortus Regius. En kunglig trädgård*, orig. m. övers. & efterskr. av S. Hansson, Lychnos-bibliotek (Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 1978). Verket är en politisk emblem bok avsedd för drottning Kristina, men lika mycket handlar om henne, d.v.s. emblematiskt framställer och uttolkar hennes regeringskonst (se Hanssons inledning, s. 156) – dock »mångstämmigt» och ingalunda entydigt, det höviska syftet till trots (ss. 156, 180, 181). Denna typ av inkonsekvens var dock typisk, både för emblematiken som helhet och för det specifikt politiska emblemet, skriver Hansson; emblematiken experimenterade med synsätt och synkonventioner och gav på så vis inövning i ett »aspektseende», som både livets och politikens pragmatiska konst krävde: »I Hortus regius ersätts ett konsekvent tanke-system med ett som innehåller motsägelser. Den logiska balansen i verket bygger snarast på ett slags aspektseende. Då det är religionen, som står i centrum, framträder en bild, då det handlar om den praktiska statskonsten en annan. [...] men samtidigt förefaller denna förmåga att se företeelser från olika synvinklar och att använda olika måttstockar med hänsyn till de just då aktuella kraven, som någonting typiskt för tiden. En liknande typ av aspektseende förekommer också inom poetiken. Poetikförfattarna kunde – till synes utan större problem – arbeta med genrebegrepp, ärvda från antiken, där diktarterna definierades ömsom med hänsyn till längden, ömsom med hänsyn till innehållet, ömsom med hänsyn till formen. Inte heller i poetiken finner man logiska och konsekventa system.» (s. 183)

²⁴ Se t.ex. H. Fisch, »The Hermeneutic Quest in Robinson Crusoe», *Midrash and Literature*, red. G. H. Hartman & S. Budick (New Haven & London Yale University Press, 1986), ss. 213–235; samt S. Sim, *Negotiations with Paradox. Narrative Practice and Narrative Form in Bunyan and Defoe* (New York, London, Toronto [...]: Harvester Wheatsheaf, 1990). Grundläggande är J. P. Hunter, *The Reluctant Pilgrim. Defoe's Emblematic Method and Quest for Form in Robinson Crusoe* (Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1966).

²⁵ Youngs *Night Thoughts* utkom redan 1742–1745.

²⁶ Se t.ex. *Word and Visual Imagination. Studies in the Interaction of English Literature and the Visual Arts*, utg. K. J. Hölting, P. M. Daly & W. Lottes, Erlanger Forschungen, Reihe A, Geisteswissenschaften, Band 43 (Erlangen: Universitätsbund Erlangen-Nürnberg e.V., 1988); G. P. Landow, *Victorian Types, Victorian Shadows. Biblical Typology in Victorian Literature, Art, and Thought* (Boston, London & Henley: Routledge & Kegan Paul, 1980); B. V. Qualls, *The Secular Pilgrims of Victorian Fiction. The Novel as Book of Life* (Cambridge, London, New York [...]: Cambridge University Press, 1982); M. Bath, *Speaking Pictures. English Emblem Books and Renaissance Culture*, Longman Medieval and Renaissance Library, utg. Ch. Brewer & N. H. Keeble (London and New York: Longman, 1994); F. O. Matthiessen, *American Renaissance. Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman* (London, Toronto, New York: Oxford University Press, 1941).

²⁷ Se R. Grimm, »Marxistische Emblematik: Zu Bertolt Brechts 'Kriegsfibel' » (1969) och W. Habicht, »Becketts Baum und Shakespeares Wälder», båda i *Emblem und Emblematisierung*, ss. 502–542, resp. 593–609; vidare P. M. Daly, »Modern Advertising and the Renaissance Emblem: Modes of Verbal Persuasion», i *Word and Visual Imagination*, ss. 349–371; P. V. Vinken, »Die moderne Anzeige als Emblem» (1959), i *Emblem und Emblematisierung*, ss. 57–71; samt S. Ringbom, »Tankar om renässansens emblem och emblemens renässans», i *Pegas och snöbollskrig*. Litteraturvetenskapliga studier tillägnade Sven Linnér [...], Meddelanden från Stiftelsens för Åbo akademi forskningsinstitut, 44 (Åbo, 1979), ss. 301–311.

²⁸ Se Jöns, a.a., ss. 29 f., 43 f.

²⁹ Schöne, a.a., s. 20 f.

³⁰ För den deiktiska gestens betydelse i emblematisk tradition se D. Graham, »Voiez icy en reste histoire ...': Cross-Reference, Self-reference and Frame-Breaking in some French Emblems», i *Emblematica* 7 (1993:1), ss. 1-24; samt S. Penkert, »Grimmelshausens Titelkupfer-Fiktionen. Zur Rolle der Emblematis-Rezeption in der Geschichte poetischer Subjektivität» (1973), i *Emblem und Emblematisrezeption* (ss. 257-285), särskilt ss. 266-268.

³¹ Se t.ex. J. Tynjanov, enl. Lundberg, »Från formalism till strukturalism», s. 14 f.; äv. J. Lotman, *Den poetiska texten*, kap. »Texten och systemet». Se äv. R. Jakobsons beskrivning av den medeltida konst, vars teckenlogik emblematisken vidareutvecklade: »en överensstämmande och systematisk artikulering av ytan, en strikt subordination av de enskilda delarna under de kompositionella uppgifternas helhet och ett noga övervägt bruk av kontraster»; i »Grammatikens poesi och poesins grammatik» (1960, 1968), övers. B. A. Lundberg, *Poetik och lingvistik*, red. K. Aspelin & B. A. Lundberg (Stockholm: Pan/Nordstedt, 1974), (ss. 180-194), s. 193.

³² Se D. Russell, *The Emblem and Device in France*, French Forum Monographs, 59, red. R. C. La Charité & V. A. La Charité (Lexington, Kentucky: French Forum Publishers, 1985), särskilt kap. »The Emblematic Process».

³³ Med Roman Jakobsons formulering: »Ekvivalensen upphöjs till konstitutiv princip för sekvensen»; likheten läggs ovanpå närheten - se hans *Poetik och lingvistik*, särskilt »Lingvistik och poetik» (1960), övers. Ö. Dahl (ss. 139-179), ss. 150, 165, 168 f.; 174; samt. »Grammatikens poesi», ss. 183 f., 187 f.; här är förstas »antisymmetrin» - den poetiska avvikelserna och kontrasten - innefattad (»Lingvistik och poetik», s. 159; »Grammatikens poesi», ss. 188-193, där äv. jämförelser med bildkonsten görs); se vidare Jakobsons »Om realismen i konsten» (1921), övers. I.-L. & K. Aspelin, ss. 54-64 i samma bok.

³⁴ Så enl. t.ex. Gilman: »The bond between the two parts of the emblem thus gains its strength from a number of related traditions. In Jakobson's terms the relationship between word and image is, potentially, at once metonymic and metaphoric: metonymic in that the two complete each other sequentially and as parts of a whole; metaphoric in that each translates into the other's medium. Ideally, image melts into speech, speech crystallizes the immediacy of the image.» (a.a., s. 389)

³⁵ Jfr Graham, a.a., om »frame-breaking shifters» och emblemets 'evangeliska' funktion, s. 21.

³⁶ Se Höpel och Gilman, ovan, not 17.

³⁷ D. Cramer, *Octoginta emblemata moralia nova* (1630), Emblematisches Cabinet, 5 (Hildesheim & New York: Olms, 1981), nr. 46, ss. 180-181.

³⁸ Jfr G. Rollenhagens Pelikan-emblem (nedan, sekt. »Imitatio Christi»), där ramen innesluter inscriptio.

³⁹ Se E. Frenzel, *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, 8. omarb. & utv. uppl., Kröners Taschenausgabe, 300 (Stuttgart: Kröner, 1992, ss. 702-707), särskilt s. 702 f.

⁴⁰ Att i nådens tillstånd ('Paradiset') avisa eller misstro givaren är 'Synd mot den helige Ande', d.v.s. den enda synd som, enl. Hebr. 6:4-6, aldrig kan förlätas.

⁴¹ Råöversättning - *tyska*: Tusenkonsträren kan förvisso / förstå sig i änglalikt ljus: / i fårakläder [eg. under fårabälgen] så att man inte skall / märka / hur han vill bringa oss på fall [eg. fälla oss]; - *franska*: 'Var välvillig mot alla, / men lita på få, / Ty den visar sig ljuv, som har lust att göra ont, / Och ger sken av att vara skön, för att förföra dig: / Sannerligen, Djävulen själv förkläder sig till Ängel'; - *italienska*: 'Var mänsklig mot alla, men lita på ett fåtal, / i samtal måste man hålla ögonen öppna [eg. öppna ögonen]: / den som vill skada ger goda ord, / och djävulen brukar ofta göra sig till Ängel.'

⁴² 2 Kor. 11: 13-15. Enl. Gustav Vasas Bibel: »Ty sådana falske Apostlar och bedräghelige arbetare tagha sigh vppå Christi Apostlars person. Och thet är ock icke vnder, Ty ock sielffuer Satan förskapar sigh vthi liwens Ängel. Therfore är icke vnder, at hans tienare ock så förskapa sigh, lijka som the ther wore retterdighetennes predicare, hwilkas ende skal warda effter theras gerningar.» (*Nya Testamentet i Gustav Vasas Bibel* under jämförelse med texten av 1526, utg. Natan Lindqvist, Stockholm: Svenska Kyrkans Diakonistyrelsens Bokförlag, 1941, s. 565;

kurs. BA). Brevet riktar sig mot såväl irrläraror som felriktad misstro i församlingen; kap. 11 inleds med farhågan att församlingen låtit lura sig av falska apostlar liksom Eva av ormen: »Men iagh fructar, at til ewentyrs icke skeer, at såsom Ormen besweek Euam medh sijn ilfundigheet, så warda ock idhor sinne förwend jfrå enfälligheten j Christo. Ty, om then som til idher kommer, predicar idher en annan Jesum, then wij icke predicadhe, Eller om j vndfåän en annan Anda then j icke vndfått haffuen, Eller itt annat Euangelium thet j icke anammat haffuer, så ljdhe j them medh retto. Ty iagh håller migh icke ringare, än the höghe Apostlar äro, och ändoch iagh är enfälligh j talet, så är iagh doch icke enfälligh j förståndet, Doch wij äre nogh kende allestädz när idher.» (s. 564 f.).

⁴³ Denna typ av misstänkliggörande av det egna mediet är speciellt vanlig i puritansk-protestantisk emblemtradition; se Gilman, a.a. (ss. 398, 401-403, 409), där motsvarande scen hos Quarles kommenteras: »This emblem directs the destructive force of perception against the image.» – »By such creative iconoclasm, the image is made significant by being obliterated.» (s. 403); »the serpent in effect undermines the authority of all engravings by making us realize both their covertly lustful appearance and our complicity in that lust.» (s. 401); »The visual world falls silent and recedes from our immediate comprehension, yet beckons dangerously. It becomes less a 'readable text' and more an 'unreadable rebus'» (s. 409).

⁴⁴ Enl. Cramers eget företal till samlingen *skall* emblemet inte kunna utgrundas, utan i stället åstadkomma ett »Nachdenken», som prövar förståndet; se kommentaren i Jöns, a.a., s. 22 f.

⁴⁵ Schöne, a.a., ss. 27 f., 51; Daly, *Emblem Theory*, ss. 35-45, 79 f.; äv. W. Harms, »The Authority of the Emblem», *Emblematica* 5 (1991:1), ss. 3-29. Jfr Morse, a.a. om *auctoritas*-traditionens betydelse i retorisk argumentation; samt *Toward a Definition of Topos. Approaches to Analogical Reasoning*, red. L. Hunter (Houndmills, Basinstoke, Hampshire: Macmillan, 1991) om vikten av en gemensam repertoar av *commonplaces* i sammanhanget.

⁴⁶ Ett *hypogram* är ett citat, en kliché, språklig formel eller annan stereotyp sats, som redan ingår i en lingvistisk korpus; se M. Riffaterre, *Semiotics of Poetry* (Bloomington & London: Indiana University Press, 1978), kap. »Sign Production», särskilt ss. 23 f., 25 f., 39 f.

⁴⁷ Se kommentar i P. M. Daly, *Literature in the Light of the Emblem. Structural Parallels Between the Emblem and Literature in the Sixteenth and Seventeenth Centuries* (Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 1979), s. 96 f.

⁴⁸ Se P. M. Daly, *Literature in the Light of the Emblem*, s. 32.

⁴⁹ Se Curtius, a.a., kap. »Mannerism».

⁵⁰ A. Wistrand, »Den gyllene kedjan», i *Den gyllene kedjan och andra studier* (1957; Lund: Liber läromedel, 1976), ss. 15-29.

⁵¹ Se Curtius, a.a., kap. »The Book as Symbol»; samt Jöns, a.a., ss. 43 f., 46 f., 57; Daly, *Emblem Theory*, s. 55.

⁵² Se M. Bachtin, *Dostojevskijs poetik* (1963, 1972), övers L. Fyhr & J. Öberg (Gråbo: Antropos, 1991), kap. 4.

⁵³ Se P.-A. Bodin, *Den oväntade glädjen. Sju studier i den rysk-ortodoxa andliga traditionen* (Skellefteå: Artos, 1991), ss. 44, 55, 77, 92; samt dens., *Världen som ikon. Åtta föredrag om den ryskortodoxa andliga traditionen* (Skellefteå: Artos, 1988), ss. 8 f., 12 f., 15-24, där bl.a. ikonmåleriets 'grepp' beskrivs.

⁵⁴ C. von Linné, »Tal, om märkvärdigheter uti insecterna, hållit för Kongl. Vetens. Academien uti Auditorio illustri, då första *präsedentskapet* aflades, 1739 D. 3 October», i *Tre tal*, utg. A. Hj. Uggla, Svenska litteratursällskapets klassikerutgåvor, red. G. Tideström (Uppsala: Almqvist & Wiksell/Gebers, 1954, ss. 3-26), särskilt ss. 5-11.

⁵⁵ C. von Linné, »Ur Västgöta-resa», *Sveriges litteratur*, 3, *Frihetstidens litteratur*, utg. L. Breitholtz (Stockholm: Svenska bokförlaget/Bonniers, 1963), s. 103 f.

⁵⁶ H. Spiegel, *Emblemata* (1693?), utg., inledn., kommentar B. Olsson, Bokvännens bibliotek, 75, (Stockholm: Bokvännerna, 1966), t.ex. nr 19, s. 55.

⁵⁷ G. Stiernhielm, *Hercules* (1658), utg. S. Lindroth & C. I. Ståhle, Svenska litteratursällskapets klassikerutgåvor, red. G. Tideström, (Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1967), vers 453.

⁵⁸ Se B. Agrell, a.a., passim.

⁵⁹ Se E. Auerbach, »Figura» (1944), i *Scenes from the Drama of European Literature* (1959), *Theory and History of Literature*, 9 (Manchester: Manchester University Press, 1984), ss. 11-76; samt dens., *Mimesis. The Representation of Reality in Western Literature* (1946), transl. W. R. Trask (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1968), särskilt ss. 151-162; äv. T. Todorov, *Symbolik och tolkning* (1978), övers. M. Rosengren, Symposium: Moderna franska tänkare, 5 (Stockholm/Stehag: Symposium, 1989), ss. 130-135. För emblematiken, se Schöne, a.a., s. 44 f.; Jöns, a.a., ss. 28-42; samt Daly, *Emblem Theory*, ss. 21, 46 f., 51 f., 74, 79 f., 89 f.

⁶⁰ Gen. 1 & Joh. 1; se äv. typologiska utläggningar i t.ex. 1 Kor. 10 & 15, Hebr. 5-10.

⁶¹ G. Rollenhagen, *Selectorum emblematum centuria secunda* (1613), Les recueils d'emblèmes et les traités de physiognomie de la Bibliothèque Interuniversitaire de Lille, 4 (Paris: Aux Amateurs de Livres, 1989), nr 20. Se vidare kommentaren i D. Peil, »Emblem Types in Gabriel Rollenhagen's Nucleus Emblematum», *Emblematica* 6 (1992:2), ss. 255-282, särskilt s. 272.

⁶² Peil, a.a., s. 282; se äv. W. Harms, »Der Fragmentcharakter emblematischer Auslegungen und die Rolle des Lesers. Gabriel Rollenhagens Epigramme», i *Deutsche Barocklyrik. Gedichtinterpretationen von Spee bis Haller*, red. M. Bircher & A. M. Haas (Bern & München: Francke, 1973), ss. 49-64), särskilt ss. 51 f., 54, 60-62; samt Russell, a.a., särskilt kap. »The Emblematic Process».

⁶³ Se J. P. Hunter, a.a., ss. 71 f., 82-86, samt dens. *Before Novels. The Cultural Context of Eighteenth Century English Fiction* (New York & London: W. W. Norton & Company, 1990), ss. 45 f., 218, 286-88, 304, 309 f.

⁶⁴ För postfiguration se t.ex. J. J. White, *Mythology in the Modern Novel. A Study of Pre-figurative Techniques* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1971); Th. Ziolkowski, *Fictional Transfigurations of Jesus* (1972; Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1978).

⁶⁵ Se *Ulysses*-recensionen i T. S. Eliot, »Ulysses, Order, and Myth», *The Dial*, Nov. 1923, ss. 141-146.

⁶⁶ Se J. P. Hunter, *The Reluctant Pilgrim*: »Seventeenth-century Puritans, [...] use the term [...] to describe objects in the natural world which have spiritual significance. For Puritans, emblems become substitutes for icons. Unable to create objects to symbolize spiritual truths (because such action would usurp a divinely reserved prerogative), they permit themselves to isolate and interpret objects and events created by God. [...] the concept behind the term is significant, for [...] the Puritan habit of perceiving objects and events as emblematic becomes transformed into a fictional technique.» (s. 29, not 29; se äv. s. 209 f., om den emblematiska metoden).

⁶⁷ För Grimmelshausens 'ting-utläggning', se Penkert, a.a., ss. 257-285, särskilt ss. 269-271.

⁶⁸ Jfr Jakobson, »Om realismen i konsten», s. 56 f.

⁶⁹ Se t.ex. H. Fisch, J. P. Hunter, S. Sim, enl. ovan, not 24.

⁷⁰ Se M. Corbett & R. Lightbown, *The Comely Frontispiece. The Emblematic Title-Page in England 1550-1660* (London, Henley & Boston: Routledge & Kegan Paul, 1979), ss. 1-6, 34-37.

⁷¹ H. J. von Grimmelshausen, *Den äventyrlige Simplicissimus* (1668), övers. N.-O. Franzén, företal Mann (Stockholm: Ljus, 1944).

⁷² För den deiktiska funktionens avgörande roll för tolkningen av romanen se Penkert, »Grimmelshausens Titellkupfer-Fiktionen», ss. 266-268, 276.

⁷³ »Frame-breaking» är ett grundläggande deiktiskt drag hos det typiska emblemet, enl. Graham, a.a., s. 1 f.; se vidare ss. 5-9, 11 f., 15, 17 f., 22 om »anaforic deixis» i emblemet.

⁷⁴ Se A. Menhennet, »Simplician Emblematics? The Title-Sequence of Grimmelshausen's Springingsfeld», *The Seventeenth Century* IX (1994:1), ss. 77-91, särskilt s. 83 f.

⁷⁵ Se Penkert, a.a., s. 272 f.

⁷⁶ Se Penkert, a.a., ss. 268-271.

⁷⁷ Se Penkert, a.a., s. 275.

⁷⁸ Se Penkert, a.a., ss. 266-268, 276.

⁷⁹ Sklovskij, a.a., s. 61 f.

⁸⁰ Se W. Habicht, enl. ovan, not 27.

⁸¹ Se t.ex. Russell, a.a., s. 178 f.

⁸² Se t.ex. J. Ingvarsson, *En heldag i simulatorn – om den aktiva realismen i Torsten Ekboms En galakväll på operan*, Litteraturvetenskapliga institutionen, Göteborgs universitet, Meddelanden nr 16 (Göteborg, 1994).

⁸³ Se B. Jansson, *Trolösheten. En studie i svensk kulturdebatt och skönlitteratur under tidigt 1960-tal* (Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Uppsala universitet, 18 (diss., Uppsala, 1984), kap. 3, resp. Ingvarsson, a.a.; vidare Agrell, a.a., kap. 1.1.3., 1.3.2. & 9.3.2., samt Peter Hansen, *Romanen och verklighetsproblemet. Studier i några svenska sextio-talsromaner* (diss.; Stockholm/Stehag: Symposium, 1996), kap. 4.

⁸⁴ Tänkvärt är renässans/barockintresset i *nouveau roman* och emblemforskningens renässans under just 1960-talet, då en rad grundläggande standardverk på området gavs ut (av bl.a. M. Praz, A. Schöne, D. Jöns); i Sverige, t.ex., publicerade B. Olsson inte bara sin egen avhandling *Spegels Guds verk och hwila. Tillkomstshistoria, världsbild, gestaltning* (diss. Lund; Stockholm: Gleerups, 1963), utan också Spegels tidigare ottryckta *Emblemata* (1966). Vissa akademiskt skolade författare som t.ex. Sven Delblanc, P. O. Enquist & Lars Gustafsson torde varit särskilt mottagliga, både med tanke på deras litteraturhistoriska studier – se t.ex. Delblancs »Hercules magnanimus», *Samlaren* 1961 (tr 1962), årg 82, ss. 5–72 – och de tekniker de faktiskt tillämpar (där ibland äv. själva termen *emblem* används); se vidare Agrell, a.a., samt nedan.

⁸⁵ Se Daly, Vinken och Ringbom om den moderna annonsen som emblem, ovan, not 27.

⁸⁶ J. Cornell, »Utvägar. Reflexioner kring romanen», *Rondo* 1962:3, ss. 17–20, särskilt s. 18 f.

⁸⁷ Cornell, a.a., s. 18.

⁸⁸ G. Palm, »Linné och sakpoesin» (1960), i *Sextiotalskritik*, red. P.O. Enquist (Stockholm: Norstedts, 1966), ss. 325–329.

Niklas Schiöler

Transcendensens tåg

Tranströmer tolkar Turner

I den modernistiska poesin kom den poetiska principen att tanken, med Erik Lindegrens ord, »bör tänka i bilder» att bli särdeles viktig. Bildspråket, inte minst det som låter högst åtskilda element konfronteras, skulle vara diktningens grundval, inte dess ornamentik.¹ Med den formliga störtflod av *utomlitterära* bilder vårt teknologiskt präglade sekel sköljt över oss – genom fotografi, film, TV, reklam och inte minst förfinade reproduktioner av äldre bildkonst – har poesin också förändrats under påverkan av andra estetiska uttrycksformer. Om det genom århundradena främst varit bildkonstnärerna som i sin skapande verksamhet visat ett aldrig sinande intresse för litteraturen (främst för *Odysseen*, *Metamorfoser*, *Bibeln*, *Divina Commedia*, *Hamlet*), tycks den omvända vägen, från konst till dikt, ha gjort sig gällande som en central metod under 1900-talet. Tänkandet i bilder förenas inte sällan med ett 'tänkande utifrån bilder'.

Nu finns det lika många sätt att skriva poesi utifrån bildkonst som det finns exempel. Måhända kan man ändå tala om en skala, på vars ena ände diktaren minutiöst försöker återge tavlans »frusna handling», dess motiv, figurer och föremål. I dessa fall underordnar sig texten i viss mening konstverket, *beskriver* det. Visserligen innebär en beskrivning alltid en tolkning; ett urval skall göras, en kompositionell ordning upprättas, emfas läggas på vissa detaljer. Ord och bild kan självfallet inte forma identiska utsagor.

Men ju längre åt andra hållet på skalan man kommer, desto mindre »saklig» och mindre angelägen blir beskrivningen av stoffets alla enskildheter, och desto mer tar den personliga *tolkningen* över. Även om vissa konkreta element från bilden fokuseras, aktiveras i dikten också sidor som inte direkt syns i konstverket eller som kanske aldrig funnits i det. Här förefaller ambitionen vara att finna en poetisk motsvarighet till konstverkets (underliggande) innebörd, vilken kanske inte omedelbart låter sig uppenbaras vid en hastig jämförelse mellan bild och dikt. Vad som »traderas» är en tematik, en förtäckt kärnmening eller en stämning, och den verbala gestaltningen verkar vid många tillfällen ligga på avsevärt avstånd från en konventionell avbildning i ord. En avgörande faktor härtill är

självfallet att dikten så ofta integrerar material som inte alls hör till den ursprungliga bilden. Ibland har diktaren inspirerats av en bildkonstnårs teknik och velat överföra systerdisciplinens strukturella metoder eller estetiska principer (som Lagerkvist och kubismen), alltså ett slags konstnärlig transformation mellan konstarterna som kan ligga långt bortom det specifika verket.

Då författarens förhållande till konstnären och dennes verk i regel är djupt personligt, och då diktarens uppgift ingalunda består i att informativt redogöra för en tavlas »utseende», måste generaliserande omdömen om »bildlån» till skriftens teckensystem te sig högst vanskliga. Till yttermera visso avspeglas ofta i texten att många diktare äger en stor förtrogenhet med konstnärens biografi.

Hur dessa metoder bör relateras till det horatianska *ut pictura poesis* eller vilka man bör kalla ekfraser låter jag vara osagt. Den ursprungliga innebörden av den klassiska retorikens ekfras var att verbalt levandegöra den fysiskt förnimbara verkligheten, medan begreppet i våra dagar har kommit att representera en litterär beskrivning av en konstnärlig bild.² För att nå rimliga slutsatser om hur den estetiska interaktionen mellan bildkonst och ordkonst fungerar, krävs först som sist studier av det enskilda exemplets särart.³

Många ställen i Tomas Tranströmers poesi vittnar om ett långvarigt och intimt förhållande till andra konstarter. Särskilt musiken har alltid stått honom mycket nära. Dikter som »Balakirevs dröm» (1958), »En konstnär i norr» (om Grieg; 1966), »Schubertiana» (1978) och »Sorgegondol nr 2» (om Liszt och Wagner; 1996) skvallrar direkt om inspiration från musikhistorien. Andra har likaså explicit musikanknytning, som »C-dur» (1962) och »Kort paus i orgelkonserten» (1983). I ytterligare andra, långt fler än de nämnda, har Tranströmer starkt påverkats av musikens formspråk.⁴ Mot slutet av 80-talet bekänner han att »min poesi är ett slags kompensation för det som egentligen skulle uttryckas i musik.»⁵

Konsthistorien framträder emellertid inte lika mycket i författarskapet. Ett skäl förefaller mycket enkelt: genom sin åskådighet utgör dikterna i sig själva »tavlor» eller skildrar de högst visuella förlopp. Tranströmers poesi vill oavbrutet förmedla en erfarenhet som är *sedd*.

Men några direkta länkar till konstnärer och deras verk rymmer ändå hans författarskap. Tillsammans med minnesbilder från poetens verksamhet som psykolog ansluter sig »Efter anfall» (1958) till van Gogh-tavlor, och i »Vermeer» (1989) nämns uttryckligen två tavlor och delar ur den holländske målarens biografi.⁶

Bland ton- och bildkonstnärerna i Tranströmers dikter finns emellertid *en* som figurerar i två skilda texter: den engelske konstnären William Turner (1775–1851). Turner som mästertlig skildrare av naturelementens kraftspel skymtar i prosadikten »Isländsk orkan» (1983). Ingen specifik målning döljer sig emellertid bakom diktens inledande meningar: »Inget jordskalv men himlabävning. Turner kunde ha målat det, fastsurrad.» Men den häftiga upplevelsen av den nordatlantiska stormen har integrerats i en dikt om konsten som skydd från världens oro.

Den andra dikten är »En skiss från 1844», slutdikten i *Sorgegondolen* (1996). Redan titeln anknyter till ett konstverk.⁷ Vid sidan av att namnet Turner och årtal utskrivits kan man av diktens nämnda färger, regn och framförallt av dess tåg sluta sig till att en specifik Turnermålning ligger till grund: »Rain, Steam and Speed: The Great Western Railway» (olja, 91x122 cm; se bild).⁸ Eftersom dikten inte alls är en beskrivande återgivning av bilden, vill jag först dröja något vid själva målningen, för att sedan närma mig hur Tranströmer »använder» Turner, hur tavlan transformerats till verbal mening.

»Rain, Steam and Speed: The Great Western Railway» är ett av Turners senare arbeten. Tavlan målades 1844 och utställdes i maj samma år vid Royal Academy. Sedermera testamentarades den till staten och har sedan 1865 hängt på National Gallery i London.

Målningens tillkomst sammanfaller historiskt med den epok då upptagetheten med järnvägar var som störst. Den första ångloksjärnvägen hade lagts mellan Stockton och Darlington 1825, och ett drygt decennium senare, 1838, öppnades »The Great Western Railway». Efter utbyggnad 1844 blev den med sina nästan 40 mil den längsta järnvägssträckan i världen, och hälsades som »the most gigantic work /.../ in the entire world». En veritabel »railway mania» rådde och man profeterade om järnvägen som medlet att förena alla människor. Denna industriellt präglade tidsanda är den historiska förutsättningen för Turners målning, på vilken ett tåg av Firefly-klassen rusar fram över Themsen på The Maidenhead Bridge.⁹

Alla såg emellertid inte med lika blida ögon på den tekniska utvecklingen. Särskilt framträdande var avogheten bland konstnärer och diktare. Wordsworth befarade att den sköna engelska naturen skulle förfulas. »Is then no nook of English ground secure / From rash assault?» klagade han och skrev flera sonetter mot den nya tidens fartvidunder.¹⁰ Dickens såg i tågen samvetslösa monster och med en nästan romantisk skräckfascination kunde han i *Dombey and Son* (1848) gestalta järnvägen som en arketypisk sinnebild för Döden.¹¹ Och poesiesteterna tillika bildkonstnären Théophile Gautier beskrev med både beundran och fasa Turners rödögda tåg, »la bête de l'Apocalypse», som drar sin ryggrad av vagnar likt en stor svans.¹² Turner var således tämligen unik bland konstnärer i sin öppet nyfikna hållning till den industriella transportrevolutionens järn- och stålprodukter.

Det är mot denna historiska bakgrund som målningen är så i fas med samtidens utveckling – löftesrik eller skrämmande. Kanske just för att domedagspredikanterna främst fanns bland bild- och ordskaparna, uppmärksammades målningen knappast alls under Turners samtid. Inte ens konstkritikern John Ruskin, som annars är en av dem som mest oförtrutet skrivit om Turner som konsthistorisk gigant, nämnde någonsin detta verk i sina skrifter – på grund av sin avsky inför järnvägen.¹³

En av de få som imponerades var författaren Thackeray. I *Fraser's Magazine* recenserade han utställningen och målningen:

As for Mr Turner, he has outprodigied all former prodigies. He has made a picture with real rain, behind which is real sunshine, and you expect a rainbow every minute. Meanwhile there comes a train down upon you, really moving at the rate of fifty miles an hour, and which the reader had best make haste to see, lest it should dash out of the picture, and be away up Charing Cross through the wall opposite. All these wonders are performed with means not less wonderful than the effects are. /---/ The world has never seen anything like this picture.¹⁴

Tavlan framstår som en ikon över järnvägseran, över den fartfyllda framtidens drama. Fartfylldheten fångas inte minst genom det starkt vidgade perspektivet och de flyende penseldragen.¹⁵

Denna konsthistoriska reception förefaller ha mycket lite gemensamt med de omedelbara intrycken av »En skiss från 1844». Ändå står det bortom allt tvivel att Tranströmers kännedom om Turner är vidsträckt och att den fungerat som konstnärlig stimulans. Som med Schubert eller Vermeer kan man ana att poeten i någon bemärkelse känt en valfrändskap med konstnären.¹⁶

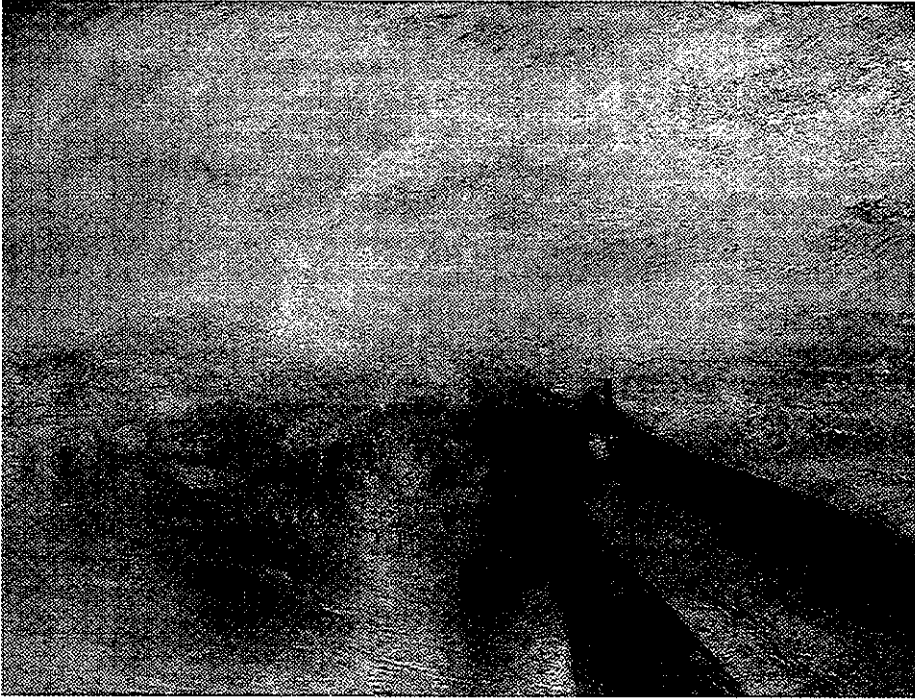
EN SKISS FRÅN 1844

William Turners ansikte är brunt av väder
han har sitt staffli längst ute bland bränningarna.
Vi följer den silvergröna kabeln ner i djupen.

Han vadar ut i det långgrunda dödsriket.
Ett tåg rullar in. Kom närmare.
Regn, regn färdas över oss.

Den första radens utsaga tycks ha sin upprinnelse i konstnärens biografi. Målningen har å sin sida bruna nyanser framskjutna. Men då *dikten* talar om »Turners ansikte» som »brunt», förefaller liv och konst förenas i dikten. Målad med naturens brungröna palett (diktens färger och tavlans) är den väderbitne Turner vänd emot oss som den genomlevda konstens ansikte.¹⁷

Denna syntes varierar i följande rad. Turner »har sitt staffli», konsten, »längst ute bland bränningarna», i naturen, i direkt kontakt med erfarenheten. Vid denna position »längst ute», i utsatthet, skapas konst. »Vi följer den silvergröna kabeln ner i djupen» vidareutvecklar det likvärdiga i att gå in i konsten, »Vi följer», och att passera en gränslinje, »ner i djupen». Textuellt har »djupen» motiverats av konstnärens tillhåll »ute bland bränningarna». Detta för tankarna till ned-stigandet i ett dödsrike, vilket manifest uttrycks i »Han vadar ut i det långgrunda dödsriket». Men tvärt emot Aeneas och Dantes färder till underjorden följer vi i Tranströmers dikt utan vare sig ängslan eller bävan »den



William Turner: »Rain, Steam and Speed: The Great Western Railway»
1844 (olja, 91x122 cm). National Gallery, London

silvergröna kabeln ner». På samma sätt som i »Schubertiana», där musiken »följer oss en bit på väg dit. / Som när ljuset slocknar i trappan och handen följer – med förtroende – den blinda ledstången som hittar i mörkret», leder kabeln tryggt »ner i djupen». Turners konst har blivit Tranströmers vergilianska ciceron. Nedgången i vattnet liknar en initiationens dopritual. »Djupen» är både transcendent dödsrike och konstens födelseum.

I Turnerverkets silvergröna vatten syns ingen kabel, men väl broar, en gängse symbol för övergång från en existentiell värld till en annan. Broarna som hos Turner möjliggör konkret överfart har i dikten just aktiverat dessa symboliska associationer och transformerats till den vertikalt löpande kabelns ledstång till det hinsides. Som så ofta i Tranströmers poesi bor liv granne med död – och på spången dem emellan uppstår dikten.

En pendang till »den silvergröna kabeln» skymtar i »Sorgegondol nr 2», bokens titeldikt, i vilken ett havsgrönt djup vill stiga upp till människorna. Med Liszts tunga ackord sammanflyter djupet och det övre livet. Konsten inte bara låter oss möta verklighetens bortomliggande dimensioner, utan gör också mötet till allt annat än skrämmande: »Godafton, vackra djup» hälsar Liszt. Genom att vada »ut i det långgrunda dödsriket» har Tranströmer därför tonat ned de obändiga elementens krafter i »Rain, Steam and Speed». Regnet och ångan har varit konst-

närligt produktiva i dikten, men »Speed» knappast alls. Diktens inträdande i döden sker stegvis och med ett betryggande lugn.

Än mer av dämpande förändring uppvisar Tranströmers tåg, som sannerligen inte är 1840-talets industriella vidunder: »Ett tåg rullar in». Just det element som tydligast förenar bild och dikt fjärrar dem mest. Det turnerska godståget kommer dundrande fram ur regndunklet rakt mot betraktaren, som Thackeray så livfullt återgav det. Tranströmers tåg förses emellertid med annan mening i dikten. Det har förlorat sin betydelse som den moderna civilisationens kommunikationsmedel. Tavlans centralt placerade lokomotiv störtar in i en ny era, som en mytisk kraft, titaniskt framsprängande. Men Tranströmers tåg har blivit transcendensens tåg.¹⁸

»Kom närmare», uppmanar Tranströmer – in i konstens djup, in i gränslandet, där liv tangerar död, och där den lodräta rörelsen balanseras av den horisontella. Att följa ner i djupen innebär inte att stå inför en avgrund, utan att vada ut i vattnet. Och steget in i dessa domäner blir i slutraden ett vidgat, allmängiltigt steg, det gäller oss: »Regn, regn färdas över oss». Just detta pronomen motiverar en läsning av »Kom» som ett imperativ till läsaren. Vägen ner i djupen, vadandet ut i dödsriket och regnets färd över oss äger till slut samma funktion i dikten; rörelserna är alla uttryck för den sista färden. Detta påverkar tågets roll. I diktens sammanhang fungerar det som en motsvarighet till en tidlös Karonsfärja.

Så fullföljs dikten med att vatten omsluter oss från alla håll, som inför födelsen. Övergången till dödsriket är en död och ett liv genom vatten – som hos Eliot. Tranströmer låter aldrig döden vara definitiv. I den ligger som ett frö ett annat liv.¹⁹

Detta vatten dominerar Turners tavla, och det ingår som »Rain» och »Steam» i verkets titel. Regnet översköljer landskapet – härav bildens konturlöshet. Färgnyanserna griper in i varandra och uttraderar alla skarpa skiljelinjer, mellan himmel och land, himmel och vatten, avstånd och närhet. Allt flyter samman. Detta är ett kännetecken för den sene Turner som prioriterar färg framför form. Bortsett från lokets distinkt markerade skorsten har det konturfasta måleriet upplösts i landskapets, mysteriets, ovisshet.

Denna stilens »suddighet» äger sitt motstycke i Tranströmers suggestiva framkallning av ett gränsland som aldrig görs övertydligt. Även om han söker dessa definitionsmässigt och rationellt oklara tillstånd, uppnås de alltid med språkligt fininställda instrument. Den tydliga bilden av att vada ut i »det långgrundade dödsriket» konkretiserar ett osinnligt förlopp, men samtidigt uttraderar den demarkationslinjen mellan liv och död. Döden har redan börjat inträda och undan för undan vandrar vi ut i detta havsrike. Någon plats för själva gränskontrollen existerar inte. Här finns en förbindelselänk till Turner, vars tåg tränger igenom dunklet, som fokuserade även tavlan ett gränsöverskridande.

Tranströmer har alltså inte gjort en detaljtrogen »översättning» i den meningen att han in extenso vill överföra målningen till ord. Skillnaderna dominerar över likheterna. Dikten presenterar ingen otvetydig beskrivning av en tavla. Tranströmer *tolkar* Turner. Men han tolkar inte Turner för att klargöra objektets rimliga »innehåll», utan för att använda det som tillägnad del inom ett helt annat teckensystem. Om vi definierar ekfras som en litterär beskrivning av en visuell konstprodukt, ter det sig tvivelaktigt att benämna Tranströmers dikt så. Som Anders Palm påpekar är transformationen av bild till text inte fullt så enkel: »Vad det oftast gäller är inte så mycket en beskrivning av ett konstföremål som *en tolkning i litterär form och en förvandlingsprocess från ett medium till ett annat.*»²⁰

Förbindelselänkarna mellan »En skiss från 1844» och »Rain, Steam and Speed» får därmed sökas på ett annat plan än det rent avbildande. Tranströmer har förmedlat sin tolkning av tavlan – eller rättare: *textens* tolkning – som framhäver att de medvetandets gränser vi konventionellt upprättar är chimärer. Dikten är den plats där denna insikt kan vinnas. Tranströmer för döden in i livet och omvänt, synliggör i poesin det i vedertagna termer osynliga. För att tala med den både ord- och bildskapande William Blake, samtida med Turner, framträder »the Doors of Perception».

Om än med olika förtecken förenas Tranströmer och Turner i denna föresats. Dikten stiger över en avgörande tröskel, och med tavlan för ögonen kan man, om inte tidigare, utläsa detta hos Turner efter att ha undersökt textens egenart. Om stimulansen från Turner har föregått dikten, har analysen av den senare möjliggjort förståelse för denna genetiska process. Turners grönbruna, regndimmiga skimmer som löser upp färgkonturer har 150 år senare blivit Tranströmers precisa poesi som raderar existentiella konturer. Så sett är båda visionärer. Turners tåg rycker fram som en budbärare från det osedda och Tranströmers dikt anar de dödens osedda regioner vi successivt vadar ut i.

Att Tranströmer utgår från en målning förklarar sannolikt också att det vertikala djupet och det horisontellt långgrundade dödsriket fungerar som likvärdiga uttryck. För betraktaren sträcker sig det långgrundade *in* i tavlans djup. Långgrund och djupt sammanfaller. Genom föreningen av bild och dikt luckras gränserna upp ytterligare.

Den interartiella förbindelsen kan alltså skönjas ur flera synvinklar, på olika nivåer. Dikten ligger således inte i beskrivningens »underordnade» ställning. Vi bör inte ens tala om en fri översättning, utan snarare om en verbal variation, en inom ordkonsten möjlig motsvarighet. Turners »Rain, Steam and Speed» har tillkomsthistoriskt genererat »En skiss från 1844», som i sig är en tolkning av tavlan. Analyserad har dikten i sin tur genererat en tolkning av Turners verk och av relationen mellan text och målning.²¹

Dessutom kan man mellan Turner och Tranströmer ana en kongenialitet som ligger latent i diktens gestaltning av konstnärens verksamhet ute i skeendet, »ute bland bränningarna». I Turnerlitteraturen anförs vittnesbörd om att konstnären

själv skall ha varit passagerare på tåget i fråga. Denna »vetenskapliga» arbetsmetod har Tranströmer tagit del av i sin Turnerläsning.²² Och då Tranströmers sorgfälligt genomarbetade dikter så gott som utan undantag bygger på specifik erfarenhet, förstår man att han känt en samhörighet med Turner beträffande uppfattningen om konsten som intimt förbunden med livet.

Men i ett viktigt avseende – det måste understrykas – är Turners tåg något helt annat än det i dikten. Målarens järnvägsvision har transformerats till en symbolisk dödsresa hos poeten. Tåget har blivit en del av diktens metod att fysiskt gestalta ett själsligt drama. Tankar om denna dödsresa avrundar Agneta Pleijels recension av *Sorgegondolen*. I »En skiss från 1844» gestaltas döden som

människans slutgiltiga stora förvandling. Till vad? Det vet vi inte. Tranströmer låtsas heller inte att han vet. Men han, vars tonfall ofta är enkla som bönen, låter denna sista dikt bli en förbön för oss under den resa vi alla har att göra. »Kom närmare. / Regn, regn färdas över oss.» Dikten är i sin korthet på en gång sublim och storslagen.²³

Det intressanta i förhållandet mellan en dikt och den bild som är den förras upphov är att undersöka bildens textuella funktion. Frågan är hur ordkonstverket *hanterar* bilden, hur vissa fenomen betonas, andra negligeras: *vad texten ser i bilden*. Härigenom kan man nalkas den laddade interartiella spänning som uppstår i mötet mellan ord och bild. Och överföringen av ett visuellt konstverk till text innebär alltid produktion av *ny* mening. Vi har sett det tydligt i Tranströmers självständiga förhållningssätt till Turner. Man kan tycka att »Rain, Steam and Speed» har ställts i skymundan, att den endast varit ett inspiratoriskt incitament. Ändå är den i någon mån närvarande, som uttolkad – som tillägnad av dikten.

Men vilken bild är egentligen närvarande i dikten? Tranströmer kan nämligen inte erinra sig om han har sett Turners originalmålning. Vid konfrontation med ett antal olika versioner – reproduktioner erbjuder sällan samma färgskalor – var han dock mycket bestämd över att den som återges i William Gaunts *Turner* (1971) var den för dikten korrekta.²⁴ På den framträder himlen i en färgskiftning mellan grönt och svag rosa, och järnvägen är målad i brunt med inslag av grönt. Här finns en överensstämmelse mellan bild och dikt. Skillnaden är däremot markant i jämförelse med till exempel återgivningen i John Gages *Turner: Rain, Steam and Speed* (1972), där himlen är ljus havsblå med röda och violetta nyanser, och järnvägen orange på väg mot röd. Färgkontrasterna är i det fallet tämligen starka, särskilt mellan blått och rött. Denna senare variant ligger närmare originalet vars bländande ljus inte lämnar någon plats alls för Gaunts – eller Tranströmers – silvergröna glans.

Av betydelse är att färgsättningen starkare framhäver lokomotivets vilda framfart och dess glödande front på andra reproduktioner än på den för Tranströmer aktuella. Kanske har detta spelat en viss roll för att »Speed» – som ju ingår i Turners titel – så gott som eliminerats hos Tranströmer. Eller omvänt:

Tranströmer hade kanske inte alls närmat sig »Rain, Steam and Speed» om inte just denna version kommit inför hans ögon. Det finns således fog för att påstå att här har en specifik reproduktion inverkat på diktens utformning.

Det faktum att en särskild återgivning av en målning ligger till grund för en litterär transformation komplicerar onekligen det interartiella studiet. Om vi talar om en ekfras som en litterär beskrivning av en bild, får vi inte glömma beskrivningen av en bild av en bild.

Noter

¹ Ur Erik Lindegrens svar till »Lyrisk modernism. En enquête», *BLM* 1946:6, s. 465.

² Hans Lund, *Texten som tavla. Studier i litterär bildtransformation*, Lund 1982, s. 16ff. För resonemang kring Horatius estetiska princip och kring antikens definition och praxis av ekfrasen se Jean H. Hagstrum, *The Sister Arts. The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry From Dryden to Gray*, Chicago 1958, s. 3-17 resp. s. 17-36.

³ Ett utmärkt svenskt exempel är Anders Palms analys av interrelationen mellan ord och bild i Audens »Musée des Beaux Arts» i *Möten mellan konstarter. Studier av dikt, dans, musik, bild, drama och film*, Stockholm 1985, s. 191-211. I introduktionskapitlet (s. 9-33) presenteras dessutom forskningstraditionen och dess problemställningar.

⁴ Flera centrala aspekter av Tranströmers »musik i ord» har beskrivits, främst genom Staffan Bergstens arbete *Den trösterika gåtan. Tio essäer om Tomas Tranströmers lyrik*, Stockholm 1989.

⁵ Från Nils Gunnar Nilssons intervju »En lysande början», *SDS* 881027.

⁶ »Efter anfall» behandlas i Håkan Möllers »Vincent van Gogh i svensk modernistisk dikt. Analyser av sex dikter från Elmer Diktonius till Östen Sjöstrand med fokus på litterär bildtransformation», *Samlaren* 1991, s. 25-72 (om Tranströmer s. 54-58). För tillkomst-historiska notiser om dikten se Ingegerd Blomstrand, *Lyriskt museum. Modern svensk poesi inspirerad av bildkonst från alla tider och länder*, Lund 1974, s. 76f. Bergstens kombinerade närläsning och konstnärsbiografiska diskussion av »Vermeer» återfinns i a. a. 1989, s. 109-127. En struktursemiotisk textanalys av samma dikt, »Konsten som självförlömmelse - Tomas Tranströmers »Vermeer», signerad Sverker Göransson och Erik Mesterton, föreligger i *Den orörliga lågan. Analyser av femton 1900-talsdikter*, Göteborg 1991, s. 103-106.

I ytterligare en handfull dikter finns spår från konstverk. För några av dem se Blomstrand, a. a. 1974, s. 16ff och 58ff.

⁷ Detta är ett ofta brukat tillvägagångssätt i modern lyrik. Till sin egen dikt »En man från Benin» (1958) har Tranströmer tillfogat en förklarande parentes direkt efter titeln: »(Om ett fotografi av en 1500-talsrelief i brons från negerriket Benin, föreställande en portugisisk jude.)» Inom den internationella modernismen är exempen talrika: Stevens »The Man with the Blue Guitar» (Picasso), Williams »The Dance» och Audens »Musée des Beaux Arts» (båda Brueghel d. ä.), Ferlinghettis »Short Story on a Painting of Gustav Klimt», eller Yeats »Leda and the Swan» efter en marmorrelief på British Museum. Under motsvarande skede i Sverige kan nämnas Gullbergs »Den gule Kristus» (Gauguin), Martinsons »Vägen» (Hokusai), Ekelöfs »Fossil inskrift» (Hill), Lindegrens »Kosmisk moder» (Lorentzon) och »Ecce Homo» (Jonsson) eller Forssells »Van Goghs öra».

⁸ Detta sakförhållande har bekräftats av poeten vid samtal 961012.

⁹ Citatet från John Francis, *A History of the English Railway; its Social Relations and Revelations. 1820-1845*, 1, London 1851, s. 213. Francis är den industrihistoriska huvudkällan för John Gages Turner: *Rain, Steam and Speed*, London 1972, som i sin tur förmedlat uppgifterna om tavlans tåg (s. 21f).

¹⁰ Från sonetten »On the Projected Kendal and Windermere Railway». Även den samtidigt skrivna »Proud were ye, Mountains» slungar ut sitt anatema mot samtidens »triumphal car». I *The Works of William Wordsworth. With an Introduction and Bibliography*, Ware, Hertfordshire 1994, s. 282f.

¹¹ Charles Dickens, *Dombey and Son*, Oxford 1974 (1848), s. 275ff. Se Gage, a. a. 1972, s. 29ff.

¹² Théophile Gautier, *Histoire du romantisme*, Paris 1874, s. 371.

¹³ William Gaunt, *Turner*, Oxford 1971, s. II, Gage, a. a. 1972, s. 29.

¹⁴ Gage, a. a. 1972, s. 14.

¹⁵ Gage, J. M. W. Turner. 'A Wonderful Range of Mind', New Haven and London 1987, s. 234. Märk hur Turner kontrasterar det moderna ångloket mot åkerbrukaren längst till höger på tavlan. Men det är bland andra dessa fenomen som gör tavlan till mer än en transporthistorisk illustration. Den har betraktats som en allegori över naturens krafter, ett slags barockgalleri med vatten (regnet, floden), jord (åkern), eld (lokomotivet) och luft (himlen) inlagda i ett symboliskt suggestivt landskap, inom vilket ångloket har fått status av ett emblem för en ny tid (Gage, a. a. 1972, s. 19ff). Just »The Great Western Railway» uppfattades som ett kardinaltecken på den nya tidens intrång. Uttrycket »få upp ångan» kommer vid denna tid i svang (ibid., s. 27). Målningens band bakåt till barocken och framåt till symbolismen har medverkat till att den aldrig fungerat som förebild för de realistiska landskapsmålarna. Å andra sidan fungerade den som en talisman för impressionisterna. Bracquemonds skiss av just »Rain, Steam and Speed» ingick i impressionisternas första utställning 1874. Särskilt Claude Monets teknik brukar diskuteras i anslutning till Turner, vilket gör det rimligt att anta att »Rain, Steam and Speed» har spelat en konsthistorisk roll utöver den att blott vara ett dokument från en teknikhistorisk brytningsperiod. Se Luke Herrmann, *Turner. Watercolors, Prints and Drawings*, Boston 1975, s. 53, Gage, *Colour in Turner. Poetry and Truth*, London 1969, s. 189ff, a. a. 1972, s. 76, eller a. a. 1987, s. 9ff.

¹⁶ I dikterna om Balakirev, Schubert, Liszt och Vermeer har biografiska detaljer inkorporerats, vilka vittnar om en omfattande beläsenhet om personerna. Så också med »En skiss från 1844». Tranströmers intresse för Turner sträcker sig tillbaka till åtminstone tidigt 60-tal. Under de första åren på 80-talet intensifierades intresset i samband med tillkomsten av »Isländsk orkan». Det är också från dessa år som de första utkastet till »En skiss från 1844» nedtecknats (samtal 961113).

¹⁷ Turners biografi bekräftar diktinledningens karaktäristik. I Samuel och Richard Redgraves *A Century of British Painters* (1866) skriver författarna att under »the last twenty years of his life, during which we knew him well /.../ his face, perhaps from continual exposure to the air, was unusually red, and a little inclined to blotches.» Citerat från Herrmann, a. a., 1975, s. 59.

¹⁸ Tåg som medel för en transcendent tematik återfinns också i »Stationen» (1983), där ett mystiskt tåguppehåll däremot utmynnar i en explosiv epifani. Annars uppvisar det sena författarskapet allt oftare uttryck för en mild, för att inte säga lågmäld transcendens. Vår aktuella »En skiss från 1844» hör hit. Utan åthävor ledsagar regnet oss till den utsagda destinationen.

¹⁹ En parallell till denna metaforik anträffas redan i »Epilog» (1954):

Av nåd ges plötsligt tillförsikt. Att lämna
sin jagförklädnad kvar på denna strand,
där vägen slår och sjunker undan, slår

och sjunker undan.

Själva gränsöverskridandet till en död som andas hopp är en föreställning som förekommer särskilt mycket i den senare diktingen. Signifikant är »Midvinter» (1996) där diktjaget trösterikt konstaterar att det »finns en ljudlös värld / det finns en spricka / där döda / smugglas över gränsen».

²⁰ Palm, a. a., 1985, s. 197.

²¹ Titeln avslöjar något om Tranströmers arbetsmetod och inspiratoriska utgångspunkter. Om han hade funnit tavlan »färdig», utan möjlighet att tillföra en poetisk tolkning av den, skulle den inte ha intresserat honom på samma sätt. En »skiss» kan man vidareutveckla, till exempel i poetisk form. Titelns »skiss» har därför inget att göra med Turners arbetsteknik, snarare med Tranströmers förhållande till konst (samtal 961113).

²² Samtal 961113. Uppgiften från en Lady Simon, som på en tågresa under ett häftigt oväder varit med om att den rödblommige Turner lutat sig ut ur fönstret och påkallat hennes uppmärksamhet inför det märkliga ljuset, har visserligen ifrågasatts. Se Gage, a. a. 1972, s. 16 och Herrmann, a. a. 1975, s. 234.

²³ Agneta Pleijel, »Med Sorggondolen mot det okända», *Signum* 1996:5, s. 136.

²⁴ Samtal med Tranströmer 961025.

Anders Ohlsson

Synen av ett oavbrutet ingenting

Filmanknytning i Stig Larssons romaner *Autisterna* och *Nyår*

Romanen i »filmåldern»

I sin översikt över konstarternas sociala historia låter Arnold Hauser första världskrigets slut markera inledningen till det tjugonde århundradet och benämner den epok som då tar sin början »the Film Age». Valet av epokbeteckning skall ses mot bakgrund av att filmmediet för Hauser framstår som själva inbegreppet av den dynamiska tids- och rumsuppfattning som gestaltats av författare som exempelvis Marcel Proust och Virginia Woolf: »The agreement between the technical methods of the film and the characteristics of the new concept of time is so complete that one has the feeling that the time categories of modern art altogether must have arisen from the spirit of cinematic form, and one is inclined to consider the film itself as the stylistically most representative [...] genre of contemporary art.»¹

Filmens fundamentala roll i det tjugonde århundradet belyser också Norman K. Denzin i sin kultursociologiskt inriktade studie *The Cinematic Society* (1995). Denzin pekar på hur film blev en integrerad del av det amerikanska samhället under de tre första decennierna av 1900-talet: »Going to the movies became a weekly pastime for a majority of Americans. [...] Hollywood stars became personal idols, fan clubs were formed and a movie theatre with its marquee was a permanent part of virtually every American community.»² Denna »biografisering» fick enligt Denzin till följd att det verkliga livet och den i film gestaltade världen kom att spegla varandra: »Real, everyday experiences, soon came to be judged against their staged, cinematic, video-counterpart. The fans of movie stars dressed like the stars, made love like the stars, and dreamed the dreams of the stars.»³

Vilket öde gick då romanen, denna med spelfilmen så nära besläktade genre,⁴ till mötes i »filmåldern»? Redan 1948 hävdade Claude-Edmonde Magny i studien *L'âge du roman américain* att författare som John Dos Passos, Ernest Hemingway, John Steinbeck och William Faulkner förnyade romankonsten genom att hämta inspiration från filmens berättarteknik. Senare undersökningar

av filmens betydelse för romanens utveckling har resulterat i en mängd studier där man bland annat försökt urskilja filmiska berättartekniker i skönlitterär prosa inom ramen för det forskningsfält som numera går under beteckningen »interartiella studier».⁵

Relationen mellan film och skönlitterär prosa framstår som en fruktbar frågeställning särskilt i de fall då en författare också har direkt erfarenhet av arbete med rörliga bildmedier. Till denna kategori hör Stig Larsson, vars romaner fått vissa recensenter att associera till filmmediet: »Sannerligen, den som här skriver är en både rutinerad och hängiven beundrare av Polanski och Hitchcock. Dock, bör det genast tillfogas, är Stig Larssons thriller långt mer oroande än de som vi vanligen utsätter oss för i biofätöljen» skrev Björn Nilsson om *Nyår* (*Expressen* den 26/4 1984). Om samma roman skriver Johan Svedjedal att den »känns ofta ungefär som en bok av P.G. Evander filmad av Roman Polanski».⁶

Stig Larsson fullbordade sina studier på Dramatiska Institutets regilinje samma år – 1979 – som han debuterade med *Autisterna*, allt enligt yrkesplaner som tog form redan i tolvårsåldern.⁷ Därefter har han varit verksam i olika konstarter och medier. Roman- och filmarbete har löpt parallellt. Förutom de båda ovan nämnda verken har Stig Larsson bland annat utgivit romanerna *Introduktion* (1986) och *Komedin I* (1989). Ur hans produktion som filmförfattare och regissör kan man nämna *Punkrock* (1978), *Skådespelare möter regissör* (1979), *Krig och kärlek* (1980), *Danska dikter* (1985), *Ängel* (1989) och *Kaninmannen* (1990). Därtill kommer att Stig Larsson författat en lång rad artiklar om film i olika tidskrifter samt att han under början av 1980-talet verkat som filmkritiker i *Stockholmstidningen* och *Arbetet*.⁸

I det följande fokuserar jag tre olika typer av filmanknytningar och deras betydelse för meningsproduktionen i Stig Larssons *Autisterna* och *Nyår*: aktualisering av filmer (»filmiska intertexter»),⁹ filmiskt återgivande av den fiktiva verkligheten samt användning av film i syfte att fokusera villkoren för romanskrivande, så kallad »interartiell självreflexion».¹⁰

Identitetsproblematik och filmiska intertexter

Autisterna kallas visserligen »roman» i baksidestexten, men företer inte några påtagliga likheter med det slags brett anlagda episka verk som svenska läsare under 1970-talet lärt sig förbinda med denna genrebeteckning. Boken inleds med ett slags prolog, vilken följs av sexton avsnitt, som vart och ett omfattar mellan fem och tio sidor. Händelseförloppet, som utspelar sig under de två decennier som föregick publiceringen av romanen, är förlagt till moderna metropoler – Paris, Bryssel, Moskva och Stockholm – och till deras periferier: isländsk glesbygd eller en barackby i ett gruvsamhälle. Relationen sker i första person, men sammanhanget mellan berättarjagen är oklart: har romanen flera eller endast en berättare?

Stig Larssons författarskap kan, som Johan Svedjedal framhållit, läsas som en fortgående bearbetning av en uppsättning existentiella frågor av välbekant slag – identitetsproblematik och främlingskap i en absurd värld.¹¹ I debutbokens fjärde avsnitt sker detta under anknytning till filmmediet.¹² Här träffar jagberättaren en författare som heter Torsten, som i sin tur berättar om den skakande upplevelse som ändade hans författarkarriär. Under ett besök i sin forna hemort gick han en kväll på bio och återberättar nu slutet på den aktuella filmen, dock utan att ange dess namn: »Det visades bl a ett amerikanskt klassiskt kärleksdrama som jag inte trodde att jag hade sett. [...] Filmen var svartvit. Jag tycker om svartvita filmer. Just innan filmen slutar ser man hur hjälten och hjältinnan skiljs. Hon lämnar honom i en vit limousin. Han går ensam mot kameran. Det regnar.» Det är i fortsättningen på denna »ekfras» – en verbal representation av ett icke-verbalt konstobjekt – av vad som sannolikt är en så kallad noir-film, som jagberättaren nämner det som berör honom så illa: »Så ser jag hur en man kommer nedför en trappa i ett bredvidstående hus. Det är jag. Jag är helt säker. Hjälten går fram till mig och frågar om en cigarett. Jag tar fram en ur kavajfickan och tänder den åt honom. Sedan kommer en skylt med The End. Den övriga biografpubliken går ut. Jag väntar tills jag är ensam kvar i salongen innan jag vågar mig ut.» (s. 38 f) Sittande i biografssalongen noterar alltså en förbluffad Torsten, att han – som aldrig deltagit i någon filminspelning – själv figurerar i den spelfilm, i den *fiktiva* historia, som utspelar sig på vita duken framför hans ögon. Det är naturligtvis sammanblandningen mellan Torstens och filmens värld, den upplösta gränsen mellan kvalitativt skilda världar, som gör frågan om den egna identiteten så påträngande. Vem är »jag» egentligen, om det är mig själv jag ser i en gammal film, vars tillkomst jag omöjligen kan ha varit delaktig i?

Jagberättarens vacklande identitetsupplevelse, vilket i sin tur är det som fått honom att sluta skriva, är således ett resultat av att han från sin ur romanläsarnas synpunkt fiktiva värld ser sig förflyttad till den aktuella filmens värld, till en *fiktions* i *fiktionen*.¹³

När Stig Larsson skildrar jagberättarens identitetskris genom att anknyta till film och problematisera förhållandet mellan verklighet och fiktion, använder han ett grepp som Brian McHale i studien *Postmodernist Fiction* (1987) tillskriver en lång rad så kallade »postmodernistiska författare». Medan en äldre generation prosaister främst vände sig till filmen i sökandet efter narrativa tekniker – vilket som vi skall se också gäller för Stig Larsson – så integrerar en senare generation författare film i sina texter främst för att i dem upprätta ett spänningsförhållande mellan narrativa nivåer av kvalitativt olika slag: »Instead of serving as a repertoire of representational techniques, the movies and television appear in postmodernist writing as an ontological level: a world-within-the-world, often one in competition with the primary diegetic world of the text, or a plane interposed between the level of verbal representation and the level of the 'real'.»¹⁴ Karaktärernas oförmåga att skilja mellan verklighet och fiktion i Stig Larssons roman alstrar vanmakt och

oro. Fiktionen blir till hot; ett konkret uttryck för bristen på autenticitet, vilket är en aspekt av berättarjagets existentiella dilemma.

Larsson skildrar en vacklande identitetsupplevelse också under anknytning till andra konstarter än film. I *Autisternas* sjunde avsnitt träffar jagberättaren Leonid Brezjnev under ett besök i Moskva 1972. Den sovjetiske regeringschefen beskrivs inledningsvis som »en åldrad man med en mängd medaljer, en skrattande byst» (s. 59). Efter en middag på ett fashionabelt hotell befinner sig berättarjaget på tu man hand med Brezjnev, som under ett förtroligt samtal lättar sitt hjärta och berättar hur han påverkats av den roll hans ämbete tvingar honom att spela. Att ständigt se sig själv exponerad på fanor eller i form av statyer – en upplevelse som strukturellt påminner om Torstens belägenhet under biografbesöket i romanens fjärde avsnitt – att vara föremål för den vördnad som exempelvis barn bemöter honom med, att i personkultens namn behandlas som något av ett helgon, har en menlig inverkan på jagupplevelsen, klagar den hårt prövade Brezjnev: »Det fruktansvärda är att man inte längre är nån människa, inte ens för sig själv. Man är ett stycke historia» (s. 62).

För det utsatta berättarjaget i *Autisternas* tolfte avsnitt framstår inte ens döden som en befriare: »En sömntablett gjorde mig snarare pigg, fast det kanske var inbillning, nä, jag skulle kunna ha hållt i mig glasburk efter glasburk med röda piller, även om jag dött skulle jag ha varit vaken, inte ens vid begravningen skulle jag få lugn.» I omedelbar anslutning associerar så jagberättaren till en stumfilm »där man fick bevista själva ceremonin med kistan som lyftes osv. ur den begravdes perspektiv» (s. 108). Sannolikt gäller allusionen Carl Theodor Dreyers *Vampyr* (1932), där protagonisten drömmer att han är död och då genom ett fönster i sin kista kan se hur den gamla kvinnliga vampyr, som han intresserat sig för, stirrar ner på honom.¹⁵ Den intertextuella relationen mellan Larssons roman och Dreyers film är inte endast av tematiskt utan också av *strukturellt* slag. En styrande princip i *Vampyr* är, som David Bordwell övertygande visat, »the disruption of cause-effect relations». Denna film avviker i en mängd avseenden från traditionellt berättande, exempelvis genom försvagad eller obefintlig narrativ kontinuitet och riklig förekomst av ellipser också inom de enskilda scenerna.¹⁶ Bristen på sammanhang och frånvaron av förklaringar liksom jagberättarens historielöshet är faktorer som medverkar till att narrationen i *Autisterna* företer likheter med Dreyers film.

Utanförskap och filmisk fokalisering

Utanförskap är en annan aspekt av det existentiella dilemma som Stig Larsson gestaltar. Avståndet mellan berättarjaget och de karaktärer som omger honom antyds redan genom titeln på Larssons första bok. »Autism» är beteckningen på ett tillstånd av »inåtvändhet, självförsjunknenhet och frånvaro av intresse för stimuli utifrån. Man kan se hur vederbörande lyssnar inåt, är svårnåbar och upptagen av en privat värld».7

Stig Larssons alienerade berättarjag får driva omkring i storstädernas labyrinter. Den moderna storstaden är en sinnebild för vantrivseln i tillvaron. Metropoler som Paris, Hamburg, Bryssel, Moskva eller Stockholm bildar fond för den hemlöshet och skuldupplevelse som gestaltas i romanen, de utgör, som Svedjedal påpekat, »en sorts den moderna nervositetens topografi».18 Modernitetens uppenbarelser får ofta träda i själsöversättningens tjänst. Vid ett tillfälle konstaterar jagberättaren att »de stora bensinstationerna med serveringar och livsmedelshallar» utmed franska motorvägar samt »en svart läderfåtölj på en flygplats» är två »saker som för mig reducerar den europeiska människans ensamhet till ett symboliskt plan» (s. 14).

En filmisk »fokalisering»,19 en perception av diegesen20 så utformad att läsaren kan associera den till filmiska berättartekniker, kan sägas vara det kongeniala uttrycket för storstadsmiljön med dess högt uppdrivna tempo och den aldrig sinande strömmen av synintryck som sköljer över jagberättaren. Sambandet mellan filmiska berättartekniker och urbana miljöer har uppmärksammats av Joachim Paech i studien *Literatur und Film* (1988). Paech skriver:

Denkbar ist, daß diese Wahrnehmungssituation im filmsehenden Schriftsteller ein Bewußtsein produziert, das zwischen Film und großstädtischer Lebenspraxis eine lineare Beziehung rekonstruiert: In ihrem Innersten, dem Kino, öffnet sich dem Blick auf die Leinwand im Film ein Fenster auf die urbane Wirklichkeit außerhalb; die filmische Schreibweise wäre dann die literarische Form der erzählerischen Wiedergabe *dieses Blickes auf die Wirklichkeit, strukturiert durch das Hyper-Dispositif Film-Kino-Großstadt*.

Die filmische Schreibweise »angesichts» des Kinofilms kann daher nicht als bloße formale Mimesis kinematographischer Darstellungsmittel wie der Montage, des Wechsels der Blickpunkte etc. in der modernen Literatur beschrieben werden; vielmehr handelt es sich um die Mimesis des Inhalts einer Form, der als Gegenstand des Erzählens wiederkehrt (Großstadt) und so auf die komplexe Erfahrung der Realität des Urbanen, zu der das Kino als ihr exemplarischer Teil gehört, zurückweist.21

Det alienerade berättarjaget i *Autisterna* är reducerat till en utanförstående *iakttagare*. Han är en outsider som endast gör halvhjärtade försök att komma i kontakt med någon i sin omgivning:

Jag satt i väntrum på sjukhusen för att se på dem som väntade, gick genom kon-torslandskap, fick foldrar och blanketter av vänliga sekreterare, hörde de elektriska skrivmaskinernas mjuka utskrifter, gick längs de yttre boulevardernas trottoarer, letade kvitton och mynt, det mörknade, jag pratade med människor i bussar på väg hem, jag skrattade, ibland följde jag någon hem, åt middag, presenterade mig som sociolog eller läkare på genomresa, en kväll i april snöade det. (s. 7)

Jagberättaren i *Autisterna* och huvudkaraktären i *Nyår* företer som vi skall se tydligt voyeuristiska drag, ett faktum som också kan förbindas med filmmediet. I sin ovan nämnda studie beskriver Norman K. Denzin hur voyeururen växer fram samtidigt som filmen etablerar sig som konst och sätter sin prägel på hela samhället. Filmen gjorde å ena sidan biopubliken till voyeururer och tematiserade å andra sidan denna nya sociala typ genom att göra filmer om densamma: »Cinema would create a new social type, the voyeur, [...] who would, in various guises (detective, psychoanalyst, crime reporter, investigative journalist, innocent bystander, sexual pervert) elevate the concept of looking to new levels». ²² Denzin räknar med att det i Hollywood fram till 1995 producerats åtminstone 1200 filmer i vilka »voyeuristic activities of one or more of the main characters have been presented as a problem». ²³ Inte endast i filmen utan också i skönlitteraturen förekom enligt Denzin en tematisering av voyeururen: »the sustained production of literary and novelistic works focusing on the voyeur and his or her doings». ²⁴

Med aggressiv blick penetrerar jagberättaren i *Autisterna* unga flickor och kvinnor, som när han stöter samman med den nioåriga flickan: »jag spände omedvetet mitt käkparti och skar igenom hennes blicks zon med en fast och ointagbar blick» (s. 32).

Jagberättarens voyeurism färgar narrationen; fokaliseringen får därmed filmiska kvaliteter. Ett illustrativt exempel på en skildring av rummet i romanen så utformad att den kan associeras till filmmediet finns i *Autisternas* tredje avsnitt. Det krävs ett längre citat för att belysa förhållandet:

Jag klev upp tidigt, promenerade längs Strandvägen, in mot de centrala delarna av Stockholm, människorna var välklädda, de äldre kvinnorna bar ofta päls. En liten flicka i nioårsåldern tvekade framför ett övergångsställe, jag tog henne i armen, stannade en bil med en gest, hon tittade upp mot mig och sa tack, jag frågade henne om hon ville ha en glass, hon sa nej och gick hastigt iväg, jag såg efter henne, hennes lilla grå kappa, jag köpte själv en glass och kände hur munnen bul-tade. Jag gick på badhusen, i omklädningsrummet iakttog jag en kanske åttaårig pojke som snabbt klädde av sig och jag hade svårt att låsa mitt skåp, jag satt i för-rummet till bastun och läste en morgontidning, mittemot satt en ännu yngre pojke som frågade mig när badhuset stängde, en jämnårig färgad kille tittade oge-nerat på min penis som började styvna, jag gick ut, duschade av mig och gick ut i en regnskur.

Det fanns ett cirkelformat räcke på centralstationen, vid vilket unga pojkar med fasta stjärtar hängde, rökte cigaretter och tittade med flacka blickar mot stationens tak. De första kvällarna pratade jag bara med dem, memorerade deras kroppsformer, och på de skitiga toaletterna satte jag kartan över deras intimiteter i rotation, det var en tillvaro i tung sperma, jag försökte se samband och dolda meningar i klottret på väggarna, men allt jag fann var en oordning, en oordning som motsvarade allt annat framför mig [---].

På trampolinerna stod de i rad och gruvade sig för hoppen, en flicka, ljus kanske sju, vände sig om, den fina randen längst ner på hennes baddräkt framhävde oförskräckt, och det ska kallas blygd, jag drack en varm choklad och tittade på vattnet som upplöstes i solfläckar och blå mysterium. Simhallarnas ljud är som en flyktig blick, omöjliga att härleda, alltid försvunna när de upptäckts, en skolklass står runt en lärarinna som antecknar hur långt de har simmat, tre pojkar bråkar om en svart gummiring, en odefinierbar musik rikoschetteras runt taken och väggarna, någon knuffar i någon annan och jag hinner bara se en orange badbyxa. Flickorna mötte jag på konståkningsbanor, i förorternas lekparkar, på gator på väg hem från skolan, till en början frågade jag bara om enkla uppgifter, var den och den gatan låg (s. 29 f)

De upprepade satsradningarna förstärker här intrycket av jagberättarens mekaniska och, åtminstone på ytan, neutrala sätt att återge sitt begärsstyrda kringströvande och sin upphetsning.²⁵ Med Svedjedal kan man beskriva miljöskildringen som »hektiskt registrerande – som om den hade gjorts med en skenande filmkamera».²⁶ Detta intryck beror bland annat på att texten rymmer talrika »visuella markörer», ord eller uttryck som vädjar till läsarens bildseende. Alan Spiegel har i *Fiction and the Camera Eye. Visual Consciousness in Film and the Modern Novel* (1976) noterat att rumsskildringen i vad han benämner »filmiserad prosa» sker »according to the character's structure of perception.»²⁷ I Larssons roman markeras detta genom den rikliga förekomsten av ord som »såg», »iakttog», »tittade» osv.

Läsarens associationer till filmmediet kan vidare förklaras med att beskrivningen av miljön i citatet på intet sätt är sammanhållen eller fullständig, utan inkränker sig till vissa bestämda, avgränsade partier av den fiktiva verkligheten. Att rörelsen – »bråkar», »knuffar» – är så starkt markerad har en likartad effekt. I samma riktning verkar de snabba och oförmedlade förflyttningarna i rummet. I det första stycket sker en snabb förflyttning – och det utan markering av nytt stycke – från gatan, där jagberättaren hjälper den lilla flickan, till badhuset. Efter nästa styckemarkering är scenen åter en annan: »Det fanns ett cirkelformat räcke på centralstationen». I det därpå följande stycket sker också ett rumsbyte; vi är nu återbördade till badhuset: »På trampolinerna stod de i rad och gruvade sig för hoppen».

Narrationen i *Autisterna* kan jämföras med de möjligheter till plötsliga scenväxlingar som filmmediet förfogar över. Spiegel diskuterar ingående detta skrivsätt. Han medger visserligen att man kan finna exempel på rumsförflyttningar av mer eller mindre oförmedlat slag redan i prefilmiska romaner. Samtidigt hävdar han dock att detta sätt att berätta radikaliserats i filmiserad prosa. Som exempel väljer han en belysande passage ur i James Joyces *A Portrait of the Artist as a Young Man*:

He stood still in the middle of the roadway, his heart clamouring against his bosom in a tumult. A young woman dressed in a long pink gown laid her hand on his arm to detain him and gazed into his face. She said gaily:
– Good night, Willie dear!

Her room was warm and lightsome. A huge doll sat with her legs apart in the copious easychair beside the bed. He tried to bid his tongue speak that he might seem at ease, watching her as she undid her gown, noting the proud conscious movements of her perfumed head.²⁸

Inledningsvis är platsen en landsväg, medan handlingen efter repliken förlagts till ett helt annat rum. Det finns, menar Spiegel, betydande likheter mellan den narrativa rörelsen i passagen ur *A Portrait* och filmens sätt att berätta: »in the abrupt leap from the roadway to the room [---] It is movement with a gap between its phases [---] a dynamic, discontinuous space that seems quite literally to twitch and jump before our eyes. [---] The cinematic novelist, like the filmmaker, often cuts up his space and splices the resulting spatial fragments together as part of a temporal continuum».²⁹

Skildringen av rummet i inledningen på det sista stycket i det långa citatet ur *Autisterna* ovan har också en omisskännligt filmisk prägel. På samma sätt som i det tidigare exemplet fokuserar där jagberättaren inledningsvis ett bestämt utsnitt av det totala synfältet som han har framför sig: »På trampolinerna stod de i rad och gruvade sig för hoppen». Härfter sker så en insnävning av perspektivet. Uppmärksamheten riktas nu uteslutande mot en bestämd del av den första perceptionen och det sker i en sats som endast skiljs åt från den föregående genom ett kommatecken: »en flicka, ljus kanske sju, vände sig om». I den därpå följande satsen, som också avskiljs från de båda föregående genom ett komma, är det återigen en detalj inte i det först presenterade synfältet men väl i det andra – den sjuåriga flickan – som står i fokus: »den fina randen längst ner på hennes baddräkt framhävs oförskräckt». När jagberättaren här successivt får fokusera en allt mindre del av rummet – rörelsen går från distans och översikt till närhet och detaljfokus – sker det i anslutningen till filmens inklippningsteknik.

Jagberättarens outsiderposition understryks vidare av ett grepp som på ett naturligt sätt låter sig associeras med film. Perceptionen av ett utsnitt i diegesen är även i detta fall förutsättningen, men det filmatiska är nu än mer påfallande, eftersom synfältet ifråga befinner sig inom ett slags *ram*. En lämplig utgångspunkt finner man i *Autisterna*, där jagberättaren under en tågresa sitter i restaurangvagnen och tittar »ut mot de första skogarna, några brukssamhällen och himlen som var blå som på en tidig amerikansk färgfilm» (s. 22). Associationen till den mycket karakteristiska kulör som himlen brukar ha i »tidig amerikansk färgfilm» är kongenial med jagberättarens position, som uppvisar betydande likheter med att se film på bio. I likhet med en biografbesökare sitter jagberättaren själv stilla medan det synfält han betraktar – på grund av tågets rörelse – förefaller rörligt. Förekomsten av den visuella markören »tittade» i kombination med den visserligen inte explicit nämnda *ram* – kupéfönstret – som omger hans synfält medför att betraktaren hamnar i biografbesökarens position och hans synfält får karaktären av en på duk projicerad film. Betraktaren är också tydligt avskild från det han iakttar.³⁰

Sådana inramningar av utsnitt i den fiktiva verkligheten ger enligt Gavriel Moses texten en filmisk kvalitet: »In many instances a cinematic perspective on the world is suggested by repeated 'framings'». ³¹ Greppet att låta en karaktär betrakta ett synfält med tydligt rörliga inslag genom ett slags ram har jag i ett annat sammanhang benämnt »filmisk projicering». ³²

En annan filmisk projicering understryker tydligt jagberättarens position som utanförstående betraktare. Situationen är den att han tillbringar en natt i en sommarstuga med en god vän och dennes kvinna. Jagberättaren vaknar till av ljud i rummet bredvid hans eget: »Svagt hörde jag ett smackande ljud, sedan tyst igen, så en svajande rörelse, så hörde jag det tydligt, i detalj, rörelse för rörelse. Jag ställde mig upp i sängen, upptäckte en ganska stor springa, genom den såg jag dem som två stora svarta skuggliknande figurer, hon sittande över honom, i en gungande rörelse stötte han henne fram och tillbaka.» (s. 124) Dörrspringan fungerar som en ram och jagberättarens betraktande är tydligt markerat genom den visuella markören »såg». Den filmiska projiceringen understryker att det finns ett svalg befast mellan betraktaren och hans synfält. Ramen runt det betraktade händelseförloppet markerar avstånd och distans. Lika lite som biografbesökaren har han någon som helst delaktighet i det han bevittnar. Han deltar inte; tittar endast på något som förefaller lika avlägset som innehållet i en spelfilm. Detta om filmens och blickens samband i *Autisterna*.

Seende och identitetsproblematik spelar stor roll också i *Nyår*. För jagberättaren Kenneth Bergwall är synsinnet viktigt, vilket gör honom besläktad med den jagberättare vi har studerat i *Autisterna*. Kenneth Bergwall har efter en skidolycka och långvarig medvetlöshet drabbats av total minnesförlust: »Kanske hade medvetlösheten, alla dessa dygn i mörker, gjort att hans själ färdats till en annan människa, som en stöt genom universum. Han hade mött den där mannen som ande och fått vissa rudimentära kunskaper om hans bakgrund, ett 'minne', en 'personlighet'. Han förstod att han inte skulle uthärda att leva där.» (s. 7) Efter uppvaknandet drabbas han av en livskris. Han bryter upp från fru och två barn, lämnar Vilhelmina och slår sig på diversearbete i Stockholm, inleder ett nytt förhållande med en kvinna som han sedan tar livet av för att efter en vindlande odysse återförenas med sin familj. Han upplever periodvis en förlamande tomhet och ångest, vilket leder till att han en tid är tvungen att vistas på mentalsjukhus. Denne Bergwall konstaterar vid ett tillfälle följande:

Mina tankar var helt inriktade på det jag såg. Om jag åkte tunnelbana (och hade glömt att ta med mig en bok) iakttog jag passagerarna i vagnen, en kvinnas blå lackstövlar, en liten fläck vid högra täspetsen, kan det ha varit olja? Då jag låg vaken i sängen följde jag elledningarna med blicken. Till slut hade jag lärt mig det som en metod: att inte tappa kontakten med det jag såg. (s. 155)

Kenneth Bergwall reduceras också till en iakttagare av erotik. Vid ett tillfälle har den kvinna han sedan skall komma att flytta ihop med, Susanne, bjudit hem en manlig bekant, Ove: »Jag satt lutad mot dörren och lyssnade till det jämna gung-

andet, och då jag hörde att hon fick orgasm öppnade jag dörren: hon satt på honom, med ryggen mot mig, de verkade först omedvetna om att jag kommit in» (s. 51). Svedjedal har framhållit att det är ifrån en position som voyeur som jagberättaren i *Autisterna* möter sexualitet.³³ Detta gäller som vi sett även i *Nyår*.

Sammanfattningsvis kan man konstatera att den filmiska fokaliseringen – jagberättaren reducerad till *iakttagare* – innebär en kraftig markering av hans outsiderskap. Filmkamerans registrering av den prefilmiska verkligheten framstår som ett kongenialt uttryck för en utanförstående och kringirrande betraktare i rollen som fokalisator, något som enligt Alan Spiegel i *Fiction and the Camera Eye* hör till förutsättningarna för filmiserad prosa:

it cannot be stressed too strongly at the outset that *all* of the components of a cinematized narrative derive specifically from what I have called a passive, affectless way of seeing which in itself represents the effects of a broken circuit between the seer and the contents of his visual landscape; that is, a sense that the visible world is something other than, remote from, and resistant to, the human mind.³⁴

Att skriva sin identitet och interartiell självreflexion

Jagberättaren Kenneth Bergwall i *Nyår* försöker formulera sitt liv i skrift för att så kunna häva sitt existentiella dilemma, däribland sin vacklande identitetsupplevelse. Han vill fylla ut minnesluckorna och skapa sammanhang i sin tillvaro: »det jag söker, och kanske mer och mer kommer att söka, är klarhet» (s. 11).

Bland annat filmanknytningen i *Nyår* indikerar att romanen rymmer narrativa nivåer, som kvalitativt är av helt olika karaktär. Detta får konsekvenser till exempel för tolkningen av de moraliskt tvivelaktiga inslagen i texten.

Merparten av texten i *Nyår* utgörs av jagberättarens skildring av vad som händer i hans liv efter skidolyckan. Denna retrospektiva berättelse är romanens »berättelsevärld». Härutöver finner man, som små skärvor utströdda i texten och vid en första genomläsning ofta svåra att upptäcka, en skildring av jagberättarens situation då han är i färd med att nedteckna berättelsen om sig själv. Dessa skildringar av själva skrivögonblicket kan följaktligen benämnas romanens »berättarvärld».³⁵

Att *Nyår* rymmer två narrativa nivåer framgår tydligt då jagberättaren i skildringen av rättegången med anledning av att han har mördat sin flickvän byter pronomen från första till tredje person:

Hon log och vi såg mot varann under några för mig bländande sekunder.

Under de sekunder som han beskriver som bländande var domaren och nämnden redan på väg ut ur rummet genom en annan dörr i teak (s. 198).

I upptakten till det påföljande kapitlet kommenteras så detta pronomenbyte: »Varför bytte jag nyligen perspektiv? Varför tala i tredje person?» (s. 203) Byte av pronomen sker också efter romanens första kapitel, som är hållet i tredje person.

»Berättarvärlden» kommer till synes även vid andra tillfällen. I slutet har Kenneth Bergwall återförenats med sin hustru Eva och sina två barn drygt ett decennium efter det att han lämnat dem och flyttat till Stockholm (s. 169). Det är efter denna återförening med sin första familj i sin nyförvärvade villa i Sollentuna som han genom minne och skrivande försöker återskapa sitt förflutna. Han uppger att han »i början av augusti 1982» (s. 221) blivit utskriven från det sjukhus han placerades på efter att ha fällts för mordet på sin före detta flickvän. I upptakten av romanen beskriver jagberättaren mycket utförligt situationen där själva skrivandet äger rum. Det finns signalord – »Eva» och »villan» – som antyder att återberättandet sker efter återföreningen med familjen, vilket alltså skildras först i slutet av romanen:

Jag har tagit en paus, var för trött och berusad för att skriva, låg i sängen under några timmar. Trött och svettig reste jag mig upp och gick ut till badrummet (villan låg i mörker, för varje rum jag passerade tände jag lyset), spolade i varmvatten i badkaret och gick tillbaka för att läsa igenom vad jag har skrivit.

[---]

Jag har varit ensam här hela helgen, det känns konstigt att det är så tyst. Jag väntar mig hela tiden att få höra Evas röst och som en reflex med händerna täcka över kollegieblocket så att hon inte ska kunna läsa någonting. Min sittande kropp reflekteras från midjan och uppåt i fönstret som vetter ut mot trädgården: en konstig bild. Kulspetspennan i min hand, en cigarett som jag just har tänt i den andra. Snart börjar min berättelse. (Jag känner sådant behov av att skriva ned det här att jag darrar, och det gör mig också nervös och illamående som vid koffeinförgiftning.) (s. 18)

Denna berättarsituation återkommer, om än inte lika utförligt beskriven, med jämna mellanrum. Att det rör sig om samma scen signaleras dels av ett tempus-skifte – från erinringens imperfekt till berättarvärldens presens – dels av att en rad detaljer i den första, ovan citerade, skildringen upprepas. Det gäller *cigaretten* i den skrivandes vänstra hand: »Det blev rött igen. Jag såg på cigaretten i min vänstra hand.» (s. 32) eller »Det är fortfarande så tyst. (Sollentuna är en tyst plats även mitt på dagen.) Och jag har tänt ännu en cigarett.» (s. 203) Beskrivningen av hur jagberättarens överkropp reflekteras i ett fönster samt det upprepade omnämmandet av *kollegieblocket* där texten skrivs ned är andra detaljer som signalerar att det rör sig om samma berättarsituation:

Det är kallt i rummet, jag stänger fönstret. Jag ser mig åter reflekteras naken mot fönsterrutan. Och liksom förstenad står jag där, min kropp alldeles stel av köld. Jag lägger märke till ett av de nyplanterade äppelträden, det är böjt av vinden. Jag vänder mig om, ser ner mot det linjerade kollegieblocket: små små mörkblå punkter, min mikroskopiska handstil. Eva har aldrig fått läsa det jag har skrivit. Mina händer har som genom en reflex lagts över papperet. Det är någonting värdefullt.

[---]

Jag stänger fönstret. Hade jag åter öppnat det? Sätter mig ner vid kollegieblocket igen, tänder ännu en cigarett. Jag tänker plötsligt på att jag den andra gången jag stängde fönstret hade känt att det hade blivit varmare. [---] Jag ville inte tänka på det, tittade ner mot papperet. [---] Jag vet att jag borde gå ut. Det är som om de väntade på mig. Jag bär in kollegieblocket till sovrummet, lägger det under mina vita skjortor i den gamla sotsvarta byrån. (s. 220 ff)

I narratologiska termer kan därmed *Nyår* beskrivas på följande sätt: i romanens »dieges» ägnar sig jagberättaren åt att i skrift formulera sitt liv. Resultatet av denna verksamhet, hans berättelse om sitt liv, utgör textens andra narrativa nivå, dess »metadieges». Sådana narrativa nivåer är enligt Genette ett resultat av att »any event a narrative recounts is at a diegetic level immediately higher than the level at which the narrating act producing this narrative is placed». ³⁶ *Autisterna* är strukturerad på ett likartat sätt. ³⁷

En rad omständigheter antyder att dessa båda narrativa nivåer skiljer sig åt på så sätt att »berättelsevärlden» är *fiktiv* i förhållande till »berättarvärlden». I denna riktning pekar det faktum att jagberättaren beskriver sitt projekt, »berättelsevärlden», i filmiska termer. I filmiserad prosa är det närmast en topos att beskriva minnen i termer av bilder: »Efter maten la jag mig. Under några minuter rekapitulerade jag de tre åren. Bilder växlade i mitt huvud.» (s. 35) Innehållet i dessa bilder är oftast rörligt, vilket gör associationen till film naturlig: »Jag försökte se honom framför mig och det skulle senare visa sig att den bilden på ett kusligt sätt var korrekt. Han gick långsamt över golvet.» (s. 19)

I en del av dessa sålunda framskrivna bilder är jagberättaren själv närvarande och kan av egen fri vilja förflytta sig från berättarsituationen i villan i Sollentuna och till minnesbildens scen:

Jag låg på sängen och försökte föreställa mig hennes kropp [...]. Jag log, det fanns någonting komiskt över henne, och där, det fanns någonting som gick in i den bilden, ett gymnastikomklädningsrum, några mörka skåp som jag öppnar, ett efter ett. Jag är tillbaka, där i den bilden, jag känner då under några sekunder, kanske en halv minut, hur jag är i min hemby i Västerbotten, och en tjock rök flyter lik-som mellan de trävita bänkarna. (s. 63)

Vid andra tillfällen är det dock inte så alldeles enkelt att avgöra var gränsen går mellan berättar- och (den fiktiva) berättelsevärlden. Den genom skrivandet framskapade scenen är så påtaglig och blir därför svår att skilja från den position jagberättaren befinner sig i när han skriver. Han rör sig nästan omärkligt mellan berättar- respektive berättelsevärld.

Ett annat belysande exempel på samma företeelse finner man i *Nyår* i samband med att jagberättaren skildrar den samtalsterapi han genomgår under sin vistelse på ett mentalsjukhus. Efter att ha beskrivit en dialog mellan honom själv och en psykolog konstaterar han: »Nu var *bilden* borta. Det var tomt runt omkring mig. Det här rummet fanns naturligtvis, takbelysningen som var tänd fast klockan bara var halv två.» [s. 137, min kurs.] Scenen är återigen berättarvärlden; »här» kan

på goda grunder antas referera till Sollentunavillan där skrivandet äger rum. Detta är hans »verkliga» värld, men i meningen som följer på citatet ovan har han ännu en gång omärkligt passerat gränsen och befinner sig åter i berättelsevärlden. Nu har han uppenbarligen psykologen från mentalsjukhuset framför sig och samtidigt kan man ana ett ifrågasättande av vilken av dessa båda världar som egentligen är den mest ursprungliga eller genuina: »Men var det 'naturligtvis'? Var det inte lika fantastiskt att jag var här? Hon reste sig, tittade ut genom fönstret. – Det har slutat regna nu. Du ska vara i snickeriet i eftermiddag, va? Jag tänkte än en gång: det är tomt runt omkring mig. Hennes röst som svävade i rummet, och orden som aldrig skulle återfås.» (s. 137 f)

Förutom film- och bildanknytningen ger också andra omständigheter vid handen att berättelsevärlden i *Nyår* bör förstås som fiktiv i förhållande till romanens berättarvärld, exempelvis som då jagberättaren i följande exempel ifrågasätter sin egen skildring. Medan han ännu bor ensam i Stockholm får han besök av sin son, som kommit till huvudstaden för att delta i en simtävling. Trots att det är länge sedan far och son senast sågs, är jagberättarens skildring av sonens besök helt neutral, närmast känslolokall, ett faktum som han själv noterar och kommenterar på följande sätt: »Nej, det var inte alls så. Jag märker att kyla och indifferens präglar det jag skrivit. Saker händer – och jag verkar inte reagera. Mitt reaktionsmönster tyder på ett neurotiskt försök att uppnå balans, som om min normalitet bestod av ren skräck. Men det är helt fel. [---] Så glöm den bilden av mig.» (s. 162) Andra kommentarer förstärker intrycket att jagberättaren är opålitlig, att hans text istället för att vara uppriktig och sann balanserar på gränsen till *fiktio*n: »Jag ska just skriva att jag alltid varit fruktansvärt rädd för att dö, men i stället för alltid skriver jag aldrig. Aldrig? Många gånger när jag tänkt mig att jag skulle få bli medveten om att jag snart var borta har jag blivit paralyserad av skräck» (s. 220).

Skillnaden mellan skrivande och skrivet jag möter också i *Autisterna*. Den tidigare nämnde författaren Torsten kommenterar en av sina litterära karaktärer: »det enda han var var att han inte var jag». Den andre är en rent textuell produkt som endast har liv i bildlig bemärkelse och endast så länge som Torsten skriver om honom: »Han blev sjutton år, jag menar jag skrev om honom i sjutton år. Ändå så levde han aldrig.» Det självbiografiska projektet ställs på huvudet: »Jag förstod efteråt att vagheten i hans karaktär var en skugga av fastheten i min.» (s. 36) Det som är kännetecknande för karaktären är alls inget som är utmärkande för dess upphovsman.

Vilka är då skälen till att jagberättaren inte förmår leva upp till föresatsen att så ärligt som möjligt skriva sitt liv? Eftergift åt rådande konventioner är en redan nämnd orsak. Beskrivningen i *Autisterna* av främlingskap i en absurd värld är utformad i enlighet med beprövade litterära mönster. Den icke närmare preciserade skuldoplevelsen i romanen kan förbindas med exempelvis Franz Kafkas författarskap eller en existensfilosof som Paul Tillich:³⁸ »Det var ingenting speciellt som gjorde att jag för varje dag som gick genomförs av en fruktansvärd skuld. Hur

mycket jag än grät kunde jag inte ge mig själv den förlåtelse jag behövde. Jag visste ju inte vad jag hade gjort.» (s. 69)

Åtskilliga av de »bilder» jagberättaren i *Nyår* skriver fram har intertextuellt ursprung i form av den skönlitteratur han läser och som därför är aktuell för honom i samband med att han berättar sitt liv. Hans kommentar till en stark scen under familjens semester är signifikativ. Då hustrun påtalar det olämpliga i att han är tänd på deras unga dotter ställer han till ett våldsamt gräl. På väg hem är jagberättaren plötsligt övertygad att uppträdet över huvud inte ägt rum: »Jag gick fram till relingen och såg ner mot vattnet. Nu insåg jag att scenen på hotellet i Mestre måste ha varit en av mina bilder. Det kunde inte ha hänt.» (s. 185) När det plötsligt går upp för honom att uppträdet med hustrun några dagar tidigare på hotellrummet kanske inte alls är verkligt har han just läst Nathaniel Hawthornes novell »Wakefield». Larssons roman delar motiv med denna novell: titelkaraktären försvinner plötsligt en dag utan att uppge någon orsak från hustru och hem för att under två decennier leva okänd i grannkvarteret. Så en dag vänder han lika omotiverat åter.

Under båtturen lutar sig jagberättaren över fartygets reling, blickar ned i havet och fylls av förtröstan. Hans nyvunna balans beror på att han är redo att negra den uppmaning som rör sig i hans medvetande: »ge upp, lägg dig på däck, låt fåglarna sätta sig på dig». Den kommentar han faller i omedelbar anslutning till sitt beslut att leva vidare ger vid handen att denna impuls härrör från ett konstverk: »Och jag tänkte att den bilden, fåglar som sätter sig på en manskropp som ligger på ett fartygsdäck, var en bild ur en japansk läsebok från sekelskiftet: den illustrerade tecknet för 'soldatens och sjömannens beredskap att dö för solen – lämnad röd på andra sidan horisonten – förvandlar honom till en blomma med vita fågelvingar som markörer för blombladen'.» (s. 185) Den identitet han skapar åt sig i texten är således delvis intertextuellt betingad. En inte försumbar del av de upplevelser han tillskriver sig själv tycks härstamma från hans konsumtion av skönlitteratur och film.

Det hävdvunna sättet att uppleva identitet – att med minnets hjälp skapa konstans mellan den som var respektive den som är jag – sätts ifråga i Larssons romaner. I *Nyår* är det jagberättarens förhoppning att genom självbiografiskt skrivande skapa sig en tydlig och fast identitet. Redan i *Autisterna* ifrågasätts en sådan möjlighet.

Samtidigt som jag förstod att vi aldrig kommer att förstå, förstod jag varför vi trodde att vi förstod. Tusenåriga traditioner har gett oss bilder, bilder av det vi trott vara oss själva. Människor författar, människor minns. En hel kategori skapas som trots att den existerat i ett fårskt nu föreställs vara så mycket mer än enkla ögonblick. [...] En kast av människor utkristalliseras i alla samhällen, de som tänker, de som minns, och människorna tror sig genom dessa vara närmare det som gett ljus åt ljuset. Men berättelserna är tomma på liv, och berättarna förvandlar livet till vibrationer i luften. (s. 70 f)

»Identitet» tycks vara en storhet som endast kan omtalas i negativa termer: »Jag förstod att det inte var minnet som var mig, utan glömskan» (s. 70).

»Synen av ett oavbrutet ingenting»

Identitet är enligt Stig Larssons båda romaner inte någon enkel storhet som låter sig fixeras i enlighet med etablerade mönster.³⁹ Livet låter sig inte formuleras som en bok. Identitet är något betydligt gåtfullare, något som blott kan anas, inte fixeras en gång för alla. I *Autisterna* heter det:

Tänk den rynkiga, gamla kvinna som inför varje rynka kunde återge den händelse som skapat den, vilken sorg, vilka femton tårar. Det är det vi inte vet något om som är den tunga kraft som drar oss och som vi är, det som vissa dumbommar kallar omedvetenhet, som om man överhuvudtaget kunde ge det ett namn. [---] Magneten, som man bara kan tro på, som man aldrig kan begripa, drar oss in i ett tillstånd som kallas liv, men lika gärna skulle kunna heta »det som tar vid när berättelsen slutar», den luft som plötsligt erfars när den som lyssnat ser hur berättaren är trött, hur han har somnat av sin egen berättelse (s. 71 f).

Orden är inget medel för den som vill formulera sin identitet. Man kan ana ett djupgående och allvarligt tvivel på språkets möjligheter:

Men berättelserna är tomma på liv, och berättarna förvandlar livet till vibrationer i luften.

Att tala om historia, sjöslag, möten mellan kungar, städers expansioner, är att föreställa sig själv levande i något man aldrig kommer att leva i. Som om man själv kunde vara allt, inför orden är man alltid bortanför dem, och det är orden, tillstymmelseorna till byten av erfarenheter, som släcker de första skikten av ljus från den som tänt allt i slickande lågor och dallrande mornar. (s. 71)

Författaren Torsten i *Autisterna* har slutat skriva. När han skall förklara varför väljer han som ovan framgått att relatera sin omskakande upplevelse under ett biografbesök. Han är medveten om de risker som är förbundna med skrivande eller konstnärligt skapande. Spelet med den egna existensen kan drivas ett steg för långt, varvid den skrivandes ursprungligen stabila identitet undermineras.

Romanen *Nyår* startar med den fråga som blir jagberättarens projekt – vem är jag? – och slutar med vad som kan sägas vara en negering av själva frågeställningen, med insikten om det lönlösa i att (skriftligen) formulera sin identitet. Han inser efterhand, att de bilder som materialiseras genom hans skrivande inte skall förväxlas med verkligheten: »Hela min mytologi, dessa bilder som återkom, jag visste att de var ofarliga påhitt; ingenting hotade min existens. Och var det bara den mycket banala upptäckten att jag liksom kunde klistra tankarna vid min omgivning som gjorde att jag lärt känna det lugnet? Jag vet inte, jag vet bara att bilderna inte längre kunde få ett grepp om mig.» (s. 166)

I *Autisterna* antyds ett likartat förhållningssätt då jagberättaren ger upp det begärsstyrda kringirrandets och voyeurismens livsform. Jag har tidigare pekat på att filmen – bl a genom själva sin potentiella struktur eller form – är väl ägnad att fungera som ett slags korrelerat åt den brist på sammanhang och autenticitet som skildras i romanen. Jagberättaren bombarderas med synintryck, med en störtflod av bilder och skeenden, under sina storstadsvandringar. Ständigt ser han; ständigt ses han av andra. Även om ingen slutlig lösning på detta dilemma presenteras i romanen, händer det att jagberättaren under korta stunder av välbefinnande förmår att åt sig upprätta ett slags frizon, en plats där bildskvalet och de förbiflimrande synintrycken inte når honom. Anders Olsson talar i en recension av Larssons roman om »möjligheten av att avstå».⁴⁰ Ledan vid att befinna sig i voyeurs position och betrakta omvärlden med den undersökande eller begärande blicken, övermättnaden på synintryck, vantrivseln i den visuella kulturen kan hävas under korta epifani-liknande stunder. Då kan det uppstå en

jämvikt, snart, snart, tänkte jag, snart balanseras allt, det blir genomskinligt, jag kan ge sakerna namn. [---] Nästan mitt i centrum, en tisdagmorgon på en gata, kände jag igen det jag föreställt mig, en plats utan några direkta detaljer, hus, gata, parkeringsautomater, bilar. Jag stod några minuter för att till fullo insupa känslan av ingenting, innan jag kände en söt lukt av bröd, innan jag såg en skåpbil köra ut ur ett varulager, innan jag hörde röster från två berusade kvinnor. Jag hade i alla fall sett lite grand av det man inte kan säga nånting om (s. 127).

Förutsättningen är att den störtflod av synintryck som de urbana miljöerna tvingar på sina inneväanare kan skärmas av: »Länge har jag burit föreställningen om en plats av fullständig intighet, om en gata, ett torg eller en grässlätt där jag kunde uppfatta en lukt, där inget ljud överröstade de andra, där allt sammanföll till ett jämnt muller, en uttunnad gråhet.» (s. 116) Denna föreställning uppstod redan i jagberättarens barndom. Under ett museibesök stannade han till framför Picassos målning av poeten Sabartés. Den ekfras som nu följer fångar villkoret för de korta stunder av välbefinnande som jagberättaren kan erfaras: »Senare skulle jag se fler av dessa tavlor målade av den unge Picasso i det tidiga seklet, det var sant, ingen på målningarna såg åt något håll, deras blickar försvann i något som inte ens kunde föreställas, för vad kunde finnas framför den lätta flickan på den stora bollen, vid sidan om den magre mannen på caféet» (s. 116). Det handlar således om att träda ut ur rollen som voyeur, att slippa betrakta, att för ett ögonblick skärma av de utifrån kommande intrycken, att i protest rikta blicken igenom och bortom det som omedelbart pockar på uppmärksamhet och vill bli betraktat. Det är en negation av modernitetens alla uppenbarelseformer: »Vad jag sökte var deras [figurernas på Picassos målningar, min anm.] erfarenheter av en ljum halvvärld, en förstenad tillvaro där inte ens ett ögonblick kunde förvägra synen av ett oavbrutet ingenting, en sorts apné, det medvetna hjärtstilleståndet.» (s. 116 f)

Vad det kommer an på är alltså att dra sig undan det voyeuristiska tvånget, tvånget att ständigt registrera. Denna momentana avskärmning från yttervärlden konkretiseras på romanens slutsidor i beskrivningen av en speciell plats: »När jag kom hem brukade jag sätta mig i bastun, låta kroppen ligga tömd på innehåll, varje muskel, varje sinne i en grötig vila, bastun var en plats utanför tiden, en aldrig slutande högsommardag, ett knäppande och ångande ljud, ens egen svett, en värld utan frågor. [...] minut efter minut, tystnad och cirklar.» (s. 140)

Stig Larssons jagberättare i *Autisterna* och i *Nyår* är båda uppfyllda av ambitionen att skriva fram sin identitet, men drabbas efter hand av insikten om det vanskliga – för att inte säga omöjliga – i de projekt de påbörjat. Det är som om själva frågan »vem är jag?» ironiskt nog leder till att jaget blir en problematisk storhet. Jagupplösningen är inget aprioriskt faktum, utan ett resultat av att den medvetna och »kristallklara» människan, som tröttnat på vardagslivets lugna lunk, börjar reflektera över vem hon egentligen är. Därför är det följdriktigt att båda romanerna slutar i idyllskildringar, i vilka ironin visserligen ligger på lur och där det ständiga frågandet efter och försöken att i skrift formulera den egna identiteten ges upp. Identitet tycks inte vara något som kan konstrueras fram som en livslinje med hjälp av minnet och sedan sättas på pränt, utan är en upplevelse i nuet av den egna kroppen. I *Nyår* tematiseras denna insikt i slutet av romanen då Kenneth Bergwall stoppar undan det kollegieblock där han skrivit ned sina bilder: »Bilder? De har försvunnit. Saker kan, liksom människor, försvinna. Staden är för stor. Jag vet att jag borde gå ut. Det är som om de väntade på mig. Jag bär in kollegieblocket till sovrummet, lägger in det under mina vita skjortor i den gamla sot-svarta byrån» (s. 221 f).

Noter

(Hänvisningarna i parentes i den löpande texten avser Stig Larsson, *Autisterna*, Sthlm 1979 respektive *Nyår*, Sthlm 1984.)

¹ Arnold Hauser, *The Social History of Art* 4, London 1968, s. 226 f.

² Norman K. Denzin, *The Cinematic Society. The Voyeur's Gaze*, London 1995, s. 13.

³ Denzin, s. 32.

⁴ Om »berättande» som den förenande länken mellan skönlitterär prosa och film se exempelvis Seymour Chatman, *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Ithaca and London 1990, s. 2 f, 113 f.

⁵ En introduktion till forskningsfältet ges i *I musernas tjänst*, red. Ulla-Britta Lagerroth et al., Sthlm/Stehag 1993. – Filmiska berättartekniker i skönlitterär prosa diskuteras bland annat i Alan Spiegel, *Fiction and the Camera Eye. Visual Consciousness in Film and the Modern Novel*, Charlottesville 1976 och Keith Cohen, *Film and Fiction. The Dynamics of Exchange*, New Haven and London 1979.

⁶ Johan Svedjedal, »Ett myller utan mening? Om Stig Larsson» i *Samtida. Essäer om svenska författarskap*, red. Lars Elleström & Cecilia Hansson, Sthlm 1990, s. 60.

⁷ Se Kristian Petris nära två timmar långa intervju med Stig Larsson som sändes i TV2 den 8/12 1984 med titeln *Åska och jordgubbar*.

⁸ En förteckning över Larssons verk finns i Bertil Kristerson, *Stig Larssons idé- och romanvärld*, Uppsala 1994, s. 172 ff.

⁹ Kristerson har uppmärksammat Larssons filmintresse och inventerat explicita anknytningar till filmmédiet i romanerna. Se Kristerson, *Stig Larssons idé- och romanvärld*, s. 68–79.

¹⁰ För termen »interartiell självreflexion» se Ulla-Britta Lagerroth, »Modernism och interartiell självreflexion. Skiss till ett forskningsfält», *I diktens spegel. Nitton essäer tillägnade Berndt Olsson*, red. Lars Elleström et al., Lund 1994, s. 250.

¹¹ Svedjedal, s. 50: »I Stig Larssons romaner verkar huvudpersonerna alltid leva i efterdyningarna av en katastrof, efter ett sönderfall av vardagen. Allt utspelas i villrådighetens och fragmentens absurda värld. Främlingskapet är ett genomgående tema hos honom.» – En läsning av *Autisterna* från andra utgångspunkter redovisar Fredrik Agell i artikeln »Afanisis – en lacansk läsning av Stig Larssons *Autisterna*» i *Tidskrift för litteraturvetenskap* 1986:4.

¹² Jfr Kristerson, *Stig Larssons idé- och romanvärld*, s. 76.

¹³ Med narratologiska termer signerade Gérard Genette i *Narrative Discourse Revisited* (1983), eng. övers. Ithaca/New York 1988, s. 17 kan förhållandet beskrivas på följande sätt. I diegesen – i romanens fiktiva universum eller värld – betraktar Torsten en film, som kommer att utgöra en andra värld och som till följd av sin fiktiva karaktär kvalitativt skiljer sig från romanens diegetiska nivå.

Som berättelse i berättelsen representerar denna film en »metadiegetisk nivå». Se Gérard Genette, *Narrative Discourse. An Essay in Method* (1972), eng. övers. 1980, Ithaca/New York 1990, s. 228, not 41.

Greppet att låta en karaktär passera gränsen mellan narrativa nivåer – Torstens upplevelse av sig själv som förflyttad från dieges till metadieges – har Genette givit namnet »narrativa metalepser». Sådana förnuftsvidriga överskridanden av gränser mellan narrativa nivåer får underliga och smått paradoxala konsekvenser. Genette skriver: »any intrusion by the extradiegetic narrator or narratee into the diegetic universe (or by the diegetic characters into a metadiegetic universe, etc.), or the inverse [...] produces an effect of strangeness». Se Genette, *Narrative Discourse*, s. 234 f.

¹⁴ Brian McHale, *Postmodernist Fiction* (1987), London and New York 1994, s. 128.

¹⁵ Jfr Kristerson, *Stig Larssons idé- och romanvärld*, s. 77.

¹⁶ David Bordwell, *The Films of Carl-Theodor Dreyer*, Berkeley and Los Angeles 1981, s. 97 f.

¹⁷ Johan Cullberg, *Dynamisk psykiatri i teori och praktik*, tredje rev. uppl., Sthlm 1988, s. 217.

¹⁸ Svedjedal, s. 56.

¹⁹ Genette skiljer mellan fokalisering – »vem ser?» – och berättande – »vem berättar?». Se Genette, *Narrative Discourse*, s. 186.

²⁰ Se Genette, *Narrative Discourse Revisited*, s. 17.

²¹ Joachim Paech, *Literatur und Film*, Stuttgart 1988, s. 126.

²² Denzin, s. 15.

²³ Denzin, s. 1. – Denzin nämner titlar från filmens barndom som exempelvis *Uncle Josh and the Moving Picture Show* (1902) fram till moderna produktioner som *Sleeping with the Enemy* (1990) och *JFK* (1991).

²⁴ Denzin, s. 60.

²⁵ Tematiskt anknuter dessa exempel till Stig Larssons film *Kaninmannen* (1990), som han hade färdig och ville spela in redan i slutet av sjuttioalet. Filmens manlige gymnastiklärare är intensivt upptagen av unga flickor, men nöjer sig inte att betrakta dem med voyeuristiska blickar, utan förgriper sig sexuellt på dem. Det finns i Larssons verk talrika exempel på aggressiv, manlig sexualitet liksom vansinnes- eller våldsdåd. Istället för att tolka sådana inslag i författarens romaner och filmer referentiellt, kan man se dem som ett slags försök att i tanken lämna den oproblematiske och tämligen händelselösa tillvaro som Torsten i *Autisterna* betecknar »lagunen». I Kristian Petris långa TV-intervju med Stig

Larsson från 1984 kommer Larsson in på betydelsen av att *i tanken leka med* förbjudna handlingar. Han nämner först hur närheten till döden – möjligheten att endast genom en liten rörelse störta från en klippa ned i den säkra döden i form av en ravin – innebär en förhöjd livskänsla: »Och då känner man ju att man lever, därför att det krävs att man inte gör några misstag, det krävs att man har kontroll över sina tankar.» Men, fortsätter Stig Larsson, »också dom tillfällen då man tappar kontrollen över tankarna [...] när man går över gränsen [...] då känner man det i bröstet, då känner man det i magen: djävlar det här är fel, men här är jag, här står jag på scenen, det är också nån känsla, men då ska man också se till att dom handlingarna inte står i eldskrift, utan att dom handlingarna kan suddas ut inne i ens huvud.» Därmed står det klart att det naturligtvis inte är den verkställda våldshandlingen, utan endast den i hemlighet övervägda möjligheten att passera det acceptablas gräns som i detta sammanhang är av betydelse. Denna tolkning kan hämta stöd i det faktum att Stig Larssons romaner, som jag skall visa i nästa avsnitt, har en utpräglat metafiktiv karaktär, vilket kan uppfattas som en anvisning att undvika enkelt referentiella tolkningar.

²⁶ Svedjedal, s. 52 f.

²⁷ Spiegel, s. 167.

²⁸ James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, New York 1965, s. 100.

²⁹ Spiegel, s. 165.

³⁰ Sambandet mellan järnvägsresenärens respektive biografbesökarens position har Joachim Paech påtalat i en uppslagsrik essä: »In der Tat hat die An-Ordnung der Eisenbahn(fahrt) vieles mit der An-Ordnung Kino gemeinsam. So wird der Reisende im Abteil zum Zuschauer (s)einer Bewegung, die er nur getrennt von sich, der bewegungslos ist, visuell wahrnehmen kann, da sie sich nur dem Blick aus dem Abteifenster mitteilt». Se Joachim Paech, »Unbewegt bewegt – Das Kino, die Eisenbahn und die Geschichte des filmischen Sehens», *150 Jahre deutsche Eisenbahnen*, München 1985, s. 42.

³¹ Gavriel Moses, *The Nickel was for the Movies. Film in the Novel from Pirandello to Puig*, Berkeley/Los Angeles/London 1995, s. 70.

³² Anders Ohlsson, »Filmiska berättarstrukturer i Stig Dagermans roman *Bränt barn*», *Edda* 1995:4, s. 303.

³³ Svedjedal, s. 54.

³⁴ Spiegel, s. 82.

³⁵ Genette, *Narrative Discourse*, s. 236: »the world in which one tells, the world of which one tells».

³⁶ Genette, *Narrative Discourse*, s. 228.

³⁷ Det prologliknande avsnitt som inleder *Autisterna* skildrar en berättar- och läsarvärld. Under anknytning till Henry Fieldings analogi mellan traktören på en krog och författaren respektive maträtten och texten i upptakten till *Tom Jones*, beskriver Stig Larsson där en tillverknings- eller skapelseprocess: »Äggulan vispas med sockret och mandeln, som kokats, skalats och rivits, och den mjuka, plastiska massan döljer all likhet med de gula invädda bollarna, deras genomskinliga brodermassa, som med skalet ligger bland papper och vinkorkar i slaskpåsen. [...] Mördegsbotten har fått sin form, päronen har kokats och badats i vin, kirschen har fuktats in i en kräm, gelatinstängerna har böjts, anrättningen stelnar sakta i kylskåpet.» (s. 5 f) Romanens karaktär av normbrott antyds genom beskrivningen av den något ovanliga anrättning som blir resultatet av tårtbaket: »en sammansatt njutningshärd, vars bearbetade och trolska form tillintetgör varje naturlig smak, aprikoskrämen smakar lika mycket nypon eller nejlika, men mest av allt som en föraning om änglars fotsvett» (s. 6). Jfr. Agell, s. 43 och Kristerson, *Stig Larssons idé- och romanvärld*, s. 48.

³⁸ Paul Tillich, *Modet att vara till* (1952), sv. övers. Lund 1977, s. 55 f.

³⁹ Identitetsproblematiken i Stig Larssons debutbok diskuterar Bertil Kristerson i artikeln »Autisterna, punkarna och verbalinspirationen» i *Vår lösen* 1991:4, s. 292. Där jämförs Larssons första film *Punkrock*, ett av hans elevarbeten på Dramatiska Institutet, och *Autisterna*, som skrevs parallellt med detta filmarbete. Filmen är verkligen en viktig intertext till romanen, men istället för att som Kristerson peka på ett samband mellan »innehållet i romantexten och Stig Larssons eget liv just när denna text produceras» kan

man notera sambandet mellan det förhållningssätt till identitet som finns i *Autisterna* och det som Larsson tillskriver punkarna. Kristerson pekar på en i sammanhanget intressant artikel som Stig Larsson skrev i tidskriften *KRUT* 1979 om just punkarna. Han konstaterar där att man kan bli punkare av en rad olika skäl: »Det som jämför dem är att de är utleda på det som de gjort tidigare. Och att de inte har någon större tilltro till det som ska komma.» Se Stig Larsson, »Vadå framtid – punkrock i Stockholm» i *Krut* nr 9, 1979, s. 56.

Samtiden övar inflytande på människors upplevelse av sin identitet. Resultatet är dock inte i första hand, som Kristerson menar, »en oförmåga till identitet». Se Kristerson, »Autisterna, punkarna och verbalinspirationen», s. 292. Av *Autisterna* framgår det att »jag» inte är en tom plats, en position utan innehåll. Jaget förnekas inte förmågan att uppleva sig som en särskild individ med en fast kärna här och nu, vilket framgår då den skrivande Torsten i *Autisterna* säger: »vagheden i hans karaktär var en skugga av fastheten i min» (s. 36). Avståndstagandet och ifrågasättandet av identitet i Stig Larssons texter gäller snarare de konventionella sätten att uppleva och forma identitet. I den ovan nämnda artikeln skriver Larsson: »Man vet helt enkelt inte vad man ska göra med sina liv. Man kanske inte ens har lust att göra nånting av dem. Hela det utvecklingsperspektiv som vi vant oss vid i västerlandet; att vi ser på vårt liv som en roman som kapitel för kapitel för oss vidare i en sorts fulländning [...]. Det är kanske på väg att ta slut. Att vi ser oss själva som särskilda individer. Att vi minns. Det är kanske så att punkrocken är de första tecknen på att det här kommer att ta slut.» Se Larsson, »Vadå framtid – punkrock i Stockholm», s. 56 f.

⁴⁰ Anders Olsson, »Den neutrala fantasin» (rec. av *Autisterna*), *BLM* 1979, s. 190.

Anders Cullhed

Den svarta solen i spegeln

Kjersti Bale: »*Out of my weakness and my melancholy*».
Melankoli som litterær konfigurasjon. Universitetet i Oslo 1996

Den moderna misstron mot melankolin är utbredd, kanske framför allt här i Norden där vi i allmänhet föredrar att tala om »depression». Åke Erlandsson, chefsbibliotekarie på Svenska Akademiens Nobelbibliotek, har meddelat mig upplysningen – från välunderrättad källa – att en vanlig åkomma bland grekiska kvinnor som tvingas sjukskriva sig för längre tid är »melankoli». Termen är tydligen accepterad i försäkringssammanhang, märk väl i Grekland. Däremot har det visat sig att svenska läkare ofta tvivlar på diagnosen. Jag misstänker att den här kulturskillnaden hänger samman med traditioner som går långt tillbaka i tiden; den västerländska melankolins historia börjar ju nättupp i det gamla Grekland. Där uppehåller sig också Kjersti Bale i sin voluminösa doktorsavhandling om »Melankoli som litterær konfigurasjon» (447 sidor), som ventilerades vid Universitetet i Oslo hösten 1996.

Bale börjar med att presentera vad jag skulle vilja kalla en exempeltext, nämligen Jean Starobinskis utförliga analys av Baudelaires dikt »Le cygne» ur *La mélancolie au miroir* (1989). Där fokuserar den schweiziske medicinen och litteraturvetaren en rad meningselement som är knutna till just melankolin. De hör hemma, visar det sig, i en lång litterär och idéhistorisk tradition. Starobinski anför själv Aristoteles och Ficino, två av huvudfigurerna i Bales utredning, och han är benägen att uppfatta melankolin som en *lieu commun*, en topos. Det betraktelsesättet gör Bale till sitt. Då tänker hon sig en mer dynamisk topos än brukligt, ett skrift- och föreställningskomplex som låter sig varieras från epok till epok eller från land till land. Det rör sig alltså om en stående men likafullt föränderlig »konfigurasjon», en term Bale återför på Oswald Ducrots och Tzvetan Todorovs *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* (1972) men som hon nog lika gärna kunde belägga hos sin landsmaninna Maren Sofie Røstvig och hennes imponerande studie *Configurations. A Topomorphical Approach to Renaissance Poetry* (1994), en av de stora nordiska lärdomsprestationerna från senare år.

Bale avläser melankolins konfiguration i fem nyckeltexter genom sin avhandling, texter som väl inte alltid är av så »litterær» art som hennes undertitel låter påskina. Det rör sig om Aristoteles' eller Pseudo-Aristoteles' filosofiska fragment *Problemata XXX.1* från senklassisk tid, för det andra en samling brev från runt år 25, upptagna i den vittberömde grekiske läkaren Hippokrates' skrifter, *Corpus hippocraticum*, för det tredje den florentinske renässansfilosofen Ficinos *De vita libri tres* (tryckt 1489), för det fjärde Walter Benjamins av Frankfurtuniversitetet ratade doktorsavhandling om det tyska sorgespelet under barocken, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1924–25) och, slutligen, Julia Kristevas lika litteraturteoretiska som psykoanalytiska undersökning *Soleil noir. Dépression et mélancolie* från 1987.

Genom dessa sinsemellan synnerligen olikartade texter är det tre element i den melankoliska konfigurationen som Bale intresserar sig för, samtliga närvarande i Baudelaires dikt, nämligen:

- förhållandet mellan melankoli och kreativitet, i första hand konstnärlig sådan.

- melankolins samröre med två huvudbegrepp inom den västerländska retoriken och senare estetiken, nämligen metaforen och allegorin.

- melankolikernas tendens att fördjupa sig i sin egen melankoli, alltså det självbespeglande drag som Starobinski vackert frilägger i sin analys av »Le cygne» och som Freud analyserat i termer av narcissism. Hit hör också förmågan att finna lindring mot den svarta åkomman genom att reflektera över högst densamma: botemedlet ligger därmed i det onda självt, *Le remède dans le mal*, för att anföra ytterligare en av melankoliforskaren Starobinskis boktitlar (1989).

Bale går alltså till källorna och hamnar omedelbart hos de gamla grekerna, närmare bestämt i melankolins idéhistoriska locus classicus, den *Problemata XXX.1* som länge, förmodligen felaktigt, tillskrevs Aristoteles. Här förbinds melankolin för första gången i Västerlandet med kreativitet, med en genial skapande förmåga, ja, med undantagsmänniskan. Det låter enkelt och tilltalande, men i själva verket är problematiken komplex redan här. Melankolin knöts i det gamla Grekland och långt fram genom historien till den svarta gallan, alltså en av de fyra kroppsvätskorna i den medicinska vetenskap som dominerade i Västerlandet till 1600-talet, då Harvey upptäckte blodomloppet. Inte nog med det: den svarta gallan, inskräper Pseudo-Aristoteles, måste dels finnas i ovanligt stor kvantitet hos oss för att vi ska bli melankoliska, och dels måste den vara väl tempererad, lagom varm, för att vi ska kunna frambringa någonting genialt. Annars kan det gå gale för oss i brutalt bokstavlig mening. Det krävs alltså en hel del för att den melankoliska genialiteten ska fungera: vårt inre tillstånd, *hexis*, måste samspela med gynnsamma yttre omständigheter, tillfället eller *kairos*.

Men om de här villkoren föreligger, kan melankolikern åstadkomma lika snillrika skapelser som dem Aristoteles' lärofader Platon hade prisat i sin berömda dialog *Faidros*. Skillnaden är samtidigt uppenbar. Där Platon såg den gudomliga

yrans eller entusiasmen som kreativitetens, kärlekens eller filosofins drivande kraft, hänvisade Pseudo-Aristoteles i stället till en kroppslig disposition. Av de här geniala aktiviteterna skärskådar nu Bale som sig bör den litterära, den som Aristoteles ägnade så intensiv uppmärksamhet i *Poetiken* och i *Retoriken*, två skrifter där metaforen spelar en viktig roll liksom också – i den första av dem – mimesisbegreppet. Med hjälp av den franska antik- och melankolikännaren Jackie Pigeaud kan hon så binda *Problemata*s melankoli till förmågan att *göra sig annorlunda*, att – likt poeten – framställa sig som en annan än den man är, det vill säga att tala mimetiskt, *dia mimeseos*, och frambringa metaforer.

Problematiken är naturligtvis fascinerande, inte minst ur vårt moderna perspektiv; man drar sig lätt till minnes Rimbauds berömda ord ur det så kallade siar brevet, »JE est un autre». Och det är alldeles riktigt att melankolin, om vi får tro *Problemata XXX.I*, gör oss annorlunda. Men fragmentets bindning av melankolin till just poeterna är i själva verket tämligen svag, och metaforen berörs över huvud taget inte där. För att etablera ett sådant samband tvingas Bale ta omvägen över andra skrifter av Aristoteles. Först här blir i mina ögon det faktum att den store filosofen troligen inte skrev *Problemata* en smula besvärande.

Näväl, veterligen förbinds melankolin och metaforen på ett enda ställe hos Aristoteles, nämligen i hans lilla skrift om profetior i drömmarna, på latin *De divinatione in somnis*, anförd av Pigeaud. Där finns den intressanta formuleringen att såsom galningarna kan recitera poesi som bygger på »sekvenser av likhet», så kan melankolikerna knyta samman sensoriska rörelser, varvid den ena rörelsen inte försätter den andra ur kurs (464a–b). Ordalydelsen är slående. Ännu tydligare än de aktuella passagerna ur *Poetiken* eller *Retoriken* visar den hur modern Aristoteles' metaforsyn är; den förebådar redan en Max Black och hans tanke på hur metaforen i ett enda svep (simultant) aktualiserar två världar, rörelser eller verklighetsplan. Men Bales bindning av metaforen till melankolin i nyckelskriften *Problemata XXX.I*, en koppling som senare tas för given i hennes avhandling (ss. III, 329), håller inte streck.

Bale menar vidare att Pseudo-Aristoteles' (mimetiske) melankoliker rör sig mellan varierande tillstånd i ett kontinuum, att det alltså inte råder något brott mellan hans »jag» och den »andre», den karaktär han framställer (s. 46f). Men är det så säkert? Det gäller möjligen de melankoliker som kan ståta med en lycklig balans i den svarta gallan, men näppeligen de som – med fragmentets ord – lider av *för mycket* och *för varm svart galla för nära* tankens säte, såsom sibyllorna och siarna. Diktaren Marakusa, påpekar Pseudo-Aristoteles, var i själva verket en bättre poet när han var *ekstabil*, kort och gott »utom sig», hänryckt, *en annan* (954a). Det är tvivelaktigt om man där kan utpeka någon kontinuitet. Man kan fråga sig om inte passagen just utpekar ett brott mellan melankolikerns jag och den karaktär han framställer. Den första av de tre komponenterna i Bales konfiguration, sambandet mellan melankoli och kreativitet, kan alltså definitivt avläsas

i *Problemata XXX.1*, men dess tillämpning på *dia mimeseos* kan diskuteras på flera punkter.

Till skillnad från *Problemata XXX.1* har de apokryfa breven ur *Corpus hippocraticum* fört en relativt undanskymd tillvaro i melankolilitteraturen. Men Robert Burton hade läst dem grundligt, därom vittnar hans voluminösa *Anatomy of Melancholy* från 1621, och på senare tid har de uppmärksammats av bland andra Michail Bachtin som rentav hedrat dem med etiketten den första brevromanen. I det tionde av de här breven tillskriver folket i Abdera, Trakien, den ryktbare läkaren Hippokrates. Deras budskap är detta: vår store filosof, den likaså ryktbare Demokritos, håller på att bli galen, äter illa, klär sig illa, pratar för sig själv och drar sig undan offentligheten – så kom och hjälp oss! Hippokrates drar snart slutsatsen att det måste röra sig om melankoli, och eftersom den åkomman kan vara riskabel beslutar han sig för att resa, sedan han förtrytsamt tillbakavisat abderiternas löfte om generöst arvode; här är det viktigare saker än snöda Mammon som står på spel.

Dessa funderingar får vi ta del av i de följande sju epistlarna, samtliga skrivna av »Hippokrates» själv. Det långa sjuttonde brevet skildrar hur han kommer till Abdera, och si, enslingen Demokritos uppvisar snart sagt samtliga de melankoliska symtomen! Men framför allt kommer den gode doktorn redan nu fram till samma insikt som de radikala hippiefilosoferna gjorde i Europa och USA nära tvåtusen år senare, på 1960-talet: det är den sjuke som är frisk, det är samhället som är sjukt. *Democritus ridens*, den skrattande filosofen, ler åt en galen värld. Där förslår inte den duktige läkarens örtmediciner. Nej, botemedlet mot det onda kan bara finnas i det melankoliska skrattet, de här brevens överlägsna *remède dans le mal*.

En av Bales vackraste upptäckter finns just i hennes avsnitt om de hippokratiska breven, nämligen vad hon kallar en intertextuell transformation av en passage i Platons *Faidros*. Jag vill bara redovisa ett par mementon till hennes intressanta exposé. För det första är det inte nödvändigt att som Bale gör begränsa »brevromanen» till epistlarna 10–17. Vidgar man perspektivet en aning avtecknar sig en intressant kompositorisk kurva, där den pedantiske Hippokrates till att börja med framträder som en otillförlitlig berättare. Bara gradvis kommer han underfund med att Demokritos är klok snarare än galen, men fullt övertygad blir han först under mötet i brev 17, där filosofen äntligen uppträder *in persona*. Varpå Demokritos själv får ta till pennan och rentav leverera en hel miniföreläsning om galenskapen (i brev 19). På det viset tecknar epistlarna raffinerat en väg från de ovissa och på det hela taget felaktiga åsikterna (*doxa*) till sanningen (*aleteia*) om Demokritos' melankoli.

Inte nog med det: i en av Hippokrates' drömmar, beskriven i brev 15, uppträder »de odödligas och de dödligas gemensamma gudinna», Aleteia, som meddelar den sovande att han hos abderiterna ska få möta Doxa. Varpå den sköna gudinnan upplöses i luft med orden: »I morgon ska jag återfinna dig hos

Demokritos». Drömmen måste med andra ord betecknas som en klassisk förutsägelse, en divination, med budskapet att Hippokrates ska finna sanningen hos den skrattande filosofen men blotta »åsikten» hos abderiterna. Och, bör det påpekas, dessa abderiter var under hela antiken omtalade för sin legendariska enfald. I den här skisserade läsningen framträder alltså ett subtilt spel med de högeligen platonska begreppen *aleteia* och *doxa*, ett spel som – menar jag – styr brevens strukturering och ger än starkare relief åt Demokritos' melankoliska klockskap.

Marsilio Ficinos *De vita libri tres* är en text av alldeles annorlunda slag, en sorts praktisk, ställvis rent magisk tillämpning av florentinarens nyplatoniska filosofi och astrologiska spekulation, enligt vilken vi människor är styrda av planeternas konstellationer, först och främst i födelseögonblicket. De här idéerna spelar en avgörande roll för hans teori om melankolin, en åkomma som var högeligen aktuell för honom eftersom han (till allt annat) också var läkare och själv – enligt egen utsago – en av de lika gudabenedade som olycksfödda *Musarum sacerdotes melancholici* (I.5:1). I hans analys står melankolikerna i Saturnus' tecken, är tillbakadragna och har ovanligt mycket kall och torr svart galla inombords.

Det innebär att när Ficino återupprättar det antika sambandet mellan djupsinne och melankoli, spelar både Aristoteles naturliga och Platons metafysiska filosofi med i konfigurationen. I det hänseendet, den melankoliska genialitetens, är florentinarens skrift central för förståelsen av renässanslitteraturen över huvud; flera av Shakespeares protagonister bär syn för sägen, som Jacques i *As you like it*, för att inte tala om den Hamlet som fått bestå titeln på Bales avhandling (II:2). Det rör sig visserligen inte om någon enmansinsats, och Saturnuskopplingen var inte Ficinos eget påfund, men under medeltiden hade melankolin åtminstone i regel åtnjutit ett lägre anseende och förknippats med *acedia*, en av de sju dödsynderna, bland annat i Dantes *Inferno* (VII:121ff).

Bales huvudintresse i det här avsnittet gäller Ficinos speciella semiotik, närmare bestämt allegorin. I det stora hela, visar hon, utgick florentinaren från en hermetisk eller närmast magisk världsbild, där sambanden mellan tecknet och det betecknade, mellan *signa* och *res*, exempelvis mellan vissa jordiska ädelstenar och vissa himmelska idéer, på intet vis är godtyckliga. Det gällde bara att spåra upp dem och sedan tillämpa sina upptäckter efter förmåga, vanligen i en sorts omsorgsfullt planerade astrologiska riter. Om man alltså, som många kritiker under de bägge senaste seklerna, vill skilja på å ena sidan en rationell allegori, med ett gap mellan tecken och innebörd, och å andra sidan en mer intuitiv och helgjuten symbol, så förefaller Ficinos text utpräglad symbolisk.

Bale kan rentav beskriva den som likvärdig med de magiska föremål den förtecknar, det vill säga som en »talisman», ett objekt för kontemplation, med kraft att rena melankolikern från hans onda och förbinda honom med intellektets högre sfärer. Men samtidigt vill hon gärna dekonstruera Ficino och uppdaga en klyfta i *De vita* mellan det sinnliga fenomenet och den metafysiska meningen.

Ficinos metaforer – spegeln, lyran – är trots allt dömda till imitation, representation och upprepning. »Jeg vil si det slik at metaforene for Ficino er en besvergelse av innsikten i den brutte forbindelsen mellom det himmelske og det jordiske» (s. 106). Också i florentinarens nyplatoniska kosmos skulle man alltså kunna spåra en olöst spänning mellan himmelsk bestämelse och jordisk förtappelse.

Jag tror inte det. Över huvud taget har jag svårt att se allegoribegreppets relevans för *De vita* som helhet (det förekommer bara någon enstaka gång i texten, III.22:91ff). Jag menar att Bale hade gjort klokare i att reservera termen »allegori» för vissa av Ficinos enskilda figurer i verket, såsom prosopopeian, medan hans övergripande strategi snarare är av hieroglyfiskt-magisk karaktär – vad senare teoretiker alltifrån Vico och Goethe kommit att identifiera med symboliskt-mytiska former, där det betecknande på ett eller annat sätt tar del i det betecknade. Det är vad Ernst H. Gombrich med flera kallat renässansens naturspråk, en djärv konkretisering av den nyplatoniska begreppsvärlden, som vi återfinner genom hela skedets kultur: hos Agrippa av Nettesheim, hos Bruno, Paracelsus och hela den hermetiska tradition som Frances Yates frilagt i sina stora epokstudier.

Varför lägger då Bale så stor tonvikt vid allegorin i *De vita*? Jag misstänker att det beror på hennes förtrogna umgänge med Walter Benjamin och den Paul de Man som under viss inspiration från Benjamin ytterligare skärpt allegoribegreppets disharmonier. I den store Yaleprofessorns efterföljd ger vi oss numera gärna ut på jakt efter asymmetrier, inkonsekvenser och retoriska finter i den västerländska traditionen, och jag tror att det är därför Bale så gärna vill uppdaga inslag av brott och diskontinuitet hos Ficino. Själv ser jag bara en obruten serie av emanationer. Ficino konstruerade ett häpnadsväckande kontinuerligt universum med en serie fina övergångar mellan *Mens*, det gudomliga intellektet, *Anima*, världssjälens, och människans förnuft eller fantasi, *ratio sive imaginatio*. En annan sak är att när – de notoriskt opålitliga – poeterna kom att sätta hans vackra system i spel under de bägge följande seklerna, så slogs det gång efter annan i kras. Det är väl närmast ett under att det höll i sig så länge, att exempelvis vår egen Stiernhielm fortfarande kunde avlocka det så högstämnda klanger i *Hercules*.

Jag ställer mig alltså åtminstone tveksam till Bales tes: »For hva som hevdes på det fremstiltes nivå, blir motsagt gjennom fremstillingen» (s. 94). Hur sker detta? Bale hävdar att Ficino avvisar imitationens rent avbildande aspekter, samtidigt som han trots allt måste arbeta med sinnliga figurer. Men är då inte, frågar jag mig, de bildkritiska formuleringarna i *De vita* en sorts avvärjande gester? Det gällde ju att förekomma kyrkans farliga blick. Visserligen tillkom *De vita* i medicéernas Florens, på 1480-talet, men tidens tecken var synliga också där. Innocentius VIII kallade Ficinos mest begåvade lärjunge Pico della Mirandola inför påvlig kommitté för att brännmärka hans synkretistiska teser. Savonarolas tid var nära. På ett ställe i *De vita* konstaterar Ficino helt enkelt att om astrolog-

ernas magiska bildbruk vågar han ej berätta: »qualia ego narrare non audeo» (III.18:122).

Inte desto mindre presenterar han, mitt bland dessa ymniga reservationer, ett alltigenom symboliskt universum, en enda väv av bilder. Här arbetar han i en lång och ärevördig tradition, där just spegeln var en vanlig figur för den prestabiliserade kosmiska harmonin, med medeltidsförfattaren Alanus' av Lille kända rader: »Omnis mundi creatura / quasi liber, et pictura / nobis est et speculum». Bale visar själv, mycket elegant, att Ficinos speglingar i *De vita* är av det blyxtlikt omedelbara slaget, kopplade till termer som *subito* och *repente* (ss. 98f). En av hela verkets grundsatser går ut på att de sublunära tingen, exempelvis de ädla metallerna som bäddats ned i jorden, från början besitter en väsenslikhet med Jupiter, Solen, Venus och de andra planeterna. När man sedan bearbetar och utformar dessa metaller, under vissa astrologiska omständigheter, väcker man egentligen bara själva materialets slumrande krafter till liv. De redan befintliga korrespondenserna uppenbaras, det dova ekot börjar ljuda klart, vi torkar imman av den grumliga spegeln. Ficinos genomgående verb i sammanhanget är betecknande. Det gäller att sätta ut eller visa upp (*exponere*) bildfigurationerna, i akt och mening att öppna alltets hemliga kanaler och attrahera (*trahere*) de kosmiska krafterna i så ren form som möjligt.

Kanske, föreställer jag mig, skulle Bale ha haft nytta av den gamla skolastiska distinktionen mellan *essens* och *accidens* i det här sammanhanget. På senare tid har ju forskningen mer och mer kommit att betona kontinuiteten mellan medeltid och renässans i flera avseenden, och i *De vita* kallas Thomas ab Aquino själv »dux in theologia noster» (III.18:141). Accidentella differenser och spänningar finns förvisso också i den florentinska nyplatonismens värld: idel re-flexion, åter-spegling, gen-tagning. Men i grunden, essentiellt sett, är sammanhanget obrutet, ett kontinuum, en enda världsmaskin, låt vara sammansatt (»hanc mundi machinam ita secum esse connexam», III.15:81f).

Ett huvudkapitel i Paul Oskar Kristellers magistrala utredning av *The Philosophy of Marsilio Ficino* heter betecknande nog »The unity of the world». Där visar Kristeller hur nära Ficino följer den nyplatoniska teorin om substansernas uppkomst i det gudomliga ljuset. Dessa substanser stiger sedan ned mot materien genom ett antal grader och bildar nya former som blir alltmer skilda från originalen. Till sist har de blivit orena, skingrade och föränderliga. De måste därför på något sätt återföras till sitt ursprung, framhåller Ficino, och det enda väsen som kan ombesörja den restaurationsprocessen är just – homo sapiens. Varken djuren eller änglarna duger till uppgiften. Människan förmår alltså uppfatta ljuset under dess sinnliga aspekter, samla intrycken i fantasin och rena dem i förnuftet tills hon slutligen lyfts av sitt intellekt eller *mens* mot en ny andlighet, allt enligt *Theologia platonica*. Bildmagin i *De vita* uppfattar jag som ett litet riskabelt men frestande sätt att snabba på den här processen.

Så långt har Bale tillryggalagt något hundratal sidor, medan Benjaminavsnittet är runt 180 och den avslutande Kristevadelen 140 sidor långa. Här tvingas jag fatta mig kort om hennes intressanta, ställvis mycket kritiska genomgång av Kristevas melankoli-uppfattning, byggd kring begrepp som narcissism, överföring och katharsis, med nedslag i författarinnans analyser av Dostojevskijs *Idioten*, Marguerite Duras' författarskap och, sist men inte minst, av Gérard de Nervals sonett »El Desdichado», hämtade ur den volym, *Soleil noir*, som betitlats efter ett av litteraturens stående emblem för melankolin.

Man förvånas inte över Kristevas massiva utrymme i avhandlingen. Samtliga inslag i Bales konstellation – melankolins kreativitet, melankolins figurlighet och melankolin som sin egen medicin genom självreflexion – återfinns ju hos den bulgarisk-franska författarinnan, även om den sista komponenten, *le remède dans le mal*, kraftigt dominerar hos henne, och något annat vore väl inte heller att vänta av denna praktiserande psykoanalytiker. Bale fastslår detta på en gång: »Litteratur er for henne et terapeutisk middel» (s. 293), och det är också på den punkten hon så småningom kommer att sätta in sina invändningar. Hon visar övertygande hur Kristeva undantränger flera av sina föregångares tonvikt på dödsdriftens roll i sublimeringen eller på negativitetens och själva tystnadens roll för konsten. För denna analytiker heter kungsorden tvärtom reintegration, restauration och kommunikation, i Bales sammanfattande formulering: »Det desintegrerte, disharmoniske og døde kan ikke være skjønt.» (s. 333) Kristevas allegori, det så kallade hypertecknet, kan bara konnotera liv, i skarp motsats till all död och all upplösning. På den punkten skiljer hon sig på ett avgörande sätt från Walter Benjamin, som upptäckte ett svart stråk av död tvärs igenom allegorin. Ingen läsare behöver tvivla om var Bales egna sympatier ligger.

I det mörksynta tyska sorgespelet från 1600-talet är fursten, hovintriganten och martyren stående figurer. Där spårar nu Benjamin en passiv människotyp, utlämnad åt yttre krafter som han eller hon inte förmår kontrollera, åt en fåfänglig värld som gärna framställdes i ett melankoliskt perspektiv: som en ruinhög, en anhopning döda fragment. Men samtidigt urskiljer Benjamin en speciell rytmisk rörelse genom dessa sorgespel. Deras tungsinta hjältar blir i stånd till att projicera en ny mening i de ting som syntes döda, världen blir till en bok som de förmår läsa på nytt. Därmed inträder vad Bale kallar en estetisk förlösning i den här dramatiken, »Fragmentenes redning» (ss. 177ff). Det är den som blir själva huvudtemat, varierat på skilda sätt, genom hennes Benjaminavsnitt.

Här kan jag inte redogöra för detaljerna i dessa variationer. Benjamins barockbok är ofta dunkel på ett suggestivt vis, vilket tvingar Bale till en exeges av sådant format att avsnittet liknar en avhandling inne i avhandlingen. Hon uppmärksammar känsligt den dialektik Benjamin läser in i melankolin, i grund och botten betecknande för renässanshumanismen, där *homo melancholicus* i Ficinos anda identifierades med geniet och försågs med visionär intelligens. Två verk får bära syn för sägen, behandlade av Bale i var sitt kapitel. Å ena sidan *Hamlet*,

vars koppling mellan snille och melankoli blev omöjlig på den tyska barockens dystra scener; sorgespelets »Trauer» återknöt snarare till den gamla medeltida *acedia*-konceptionen. Å andra sidan den mest berömda melankoliframställningen genom tiderna, nämligen Albrecht Dürers kopparstick *Melencolia I*, grundligt analyserat i en lärdomsklassiker av Erwin Panofsky och Fritz Saxl från tjugotalet, i Benjamins tolkning viktigt både som kontrast och som förebud till barocken. De tyska 1600-talstragödena utelämnar stickets transcendentala lyftning, så typisk för renässanskulturen, men övertar dess modfärdiga blick på de kringströdda tingen. Det är en *immanent* dialektik som Benjamin frilägger i sorgespelens kristallisering av dessa ting till nya meningsstrukturer.

Detta dialektiska omslag vill nu Bale komma åt med hjälp av Benjamins centrala allegoribegrepp, som hon ägnar inte mindre än tre kapitel. Hans allegori beskriver i huvudsak två rörelser, *Zerstreuung*, spridning, och *Sammlung*, samling. Det innebär i praktisk tillämpning att sorgespelen lade ut världen i emblematisk form, som en serie kryptiska tablåer och figurer, allegorins signifikanter. Omsatta till språk fungerar de som sinsemellan isolerade skriftbilder, brottstycken som berövats sin konventionella mening. Framför allt är Benjamin noga med att framhålla dessa emblems materiella karaktär. Deras samband med sitt ursprung, i första hand med den transcendentala verkligheten, är brutet; som signaturer är de därför i någon mening oläsliga, vilket Bale exemplifierar i ett kapitel om den döda kroppen, liket, och de antika gudarna i sorgespelen. Så långt spridningsfasen. Men, framhåller Benjamin, sorgespelen fogar också dessa kryptiska brottstycken till nya konstellationer och nya betydelser, allegoriska mosaiker samlade kring ett figuralt centrum.

Det här avsnittet är det rikaste men också det mest svåröverskådliga i Bales avhandling. Det hänger förstås samman med Benjamins egen abstrusa framställning men också med hans karaktäristiskt moderna läsning av sorgespelen, full av infallsvinklar som inte sällan verkar tillämpligare på Baudelaire eller surrealismen än på de ceremoniösa barocktragödena. I Bales formulering visar hans analys »hvordan interpretasjonen i barokken er fullstendig ute av kontroll, den er en nærmast delirisk tilskrivelse av mengder av ofte motstridende meninger.» (s. 264) En 1600-talsforskare kan inte annat än häpna över denna deliriska barock. Likaså förefaller det mig djupt problematiskt att, i likhet med Benjamin, hävda att perioden själv inte kunde uppbåda några kritiker som var snillrika nog att göra diktarnas figurspråk rättvisa, varför han kallar in den tyske romantiske naturfilosofen Johann Wilhelm Ritter och hans elektrokemi (!) för att belysa den barocka allegorin.

Det hindrar inte att Benjamin ställvis tränger djupt in i epokens speciella skrift- och världstolkning, men han förtjänar kritiska läsare. Bale är förvisso en sådan; hon är medveten om hans »moderne ståsted» (s. 177) i sorgespelsboken, och hon avser uppenbarligen att frilägga hans eget allegoribegrepp snarare än den tyska barockens. Ändå händer det här och var att hennes framställning slin-

ter, så att man inte blir riktigt klok på om det är Benjamins eller 1600-talsförfattarnas hermeneutik som avses. »När allegorikeren projiserer subjektiv mening inn i tingene ved o føye emblem på emblem i et forsøk på å løse tingenes gåte, graver han seg lenger og lenger ned i subjektiviteten.» (s. 271) Den sortens subjektiva projektioner, vill jag hävda, kan påminna om symbolismen men har mycket litet att skaffa med Francis Quarles' *Emblemes* (1635) eller Stiernhielms »Emblema authoris». Eller, för att nu hålla oss till sorgespelen, när Andreas Gryphius i slutscenen av *Cardenio und Celinde* låter Olympia tala om »mein nichtig Fleisch, der falsche Schnee der Wangen» som tiden ska beröva henne, »dieser Lilien Pracht, des Halses Elfenbein» och så vidare, rör det sig inte om några egensinniga ur- och omkopplingar av mening utan om djupt konventionella petrarkistiska formler. Sedan är det sant att barockpoeterna kunde handskas sällsport finurligt och ironiskt – eller som de själva uttryckte saken: spetsfundigt och subtilt – med det här sekelgamla formelspråket. Men det är en annan historia.

Sammanfattningsvis kan naturligtvis ingen begära att Bale, inom doktorsavhandlingens ramar, ska presentera någon heltäckande bild av »melankolin som litterær konfigurasjon». Ändå menar jag att hon gott kunde ha tagit litet lättare på Benjamin och Kristeva för att noggrannare analysera andra nyckeltexter i traditionen, som exempelvis Miltons berömda dikt »Il penseroso». Då inbillar jag mig att hon skulle få syn på ytterligare intressanta inslag i konfigurationen, såsom den fundamentala *frånvaron av orsak* till det melankoliska tillståndet. Melankolikern *vet inte* varför hon eller han är nedstämd, vet inte vad som gått förlorat, och den bristande insikten löper som en röd tråd genom melankolins historia från *Problemata XXX.1* (954b) till Freuds uppsats »Trauer und Melancholie» 1915. Därav, kanhända, den intensiva reflexionen. I sin bok om *The Elizabethan lady* citerar Lawrence Babb en typisk diagnos från drottningens England, där det talas om »feare and sadnes, without any apparent occasion» (s. 38), och Hamlet analyserar ju sitt tungsinne i liknande ordalag: »I have of late, but *wherefore I know not*, lost all my mirth» (II:2, min kursiv). Det är formuleringar som man bortom varje snävt komparativt sammanhang känner igen hos den Paul Verlaine som själv var född i Saturnus' tecken, som debuterade med *Poèmes saturniens* (1866) och som i sin mest kända dikt utbrast att »C'est bien la pire peine / De ne savoir pourquoi, / Sans amour et sans haine, / Mon cœur a tant de peine!»

Den melankoliska konfigurationen är alltså mångfasetterad, men få har belyst den lika grundligt och med samma överblick som Kjersti Bale. Ställvis kan hennes lärdomsprov faktiskt påminna om Benjamins specimen, en slösande konstellation av troper, föreställningskomplex och citat, samlade kring melankolins centrala figur. Om sorgespelsboken skriver emellertid Bale att den själv blir ett möjligt föremål för tungsint betraktelse (ss. 251f). Detsamma kan man inte säga om hennes avhandling, skriven med en flykt i ambitionen och en djärvhet i konceptionen som man gärna skulle se mer av i svensk litteraturvetenskap. Den är en glädje att läsa.

Recensioner

ROBERT DARNTON

*Pornografi och revolution.
Förbjudna bästsäljare i det
förrevolutionära Frankrike*

Övers. Birgitta Schwartzman, efterord
Tomas Anfält, Ordfront, Stockholm 1996

Det behövdes, skriver Tocqueville i *L'Ancien régime*, ett imaginärt samhälle för att utlösa upproret i det verkliga samhället. Revolutionen blev möjlig först genom att filosoferna spred föreställningen om det radikalt annorlunda.

»C'est la faute à Voltaire, c'est la faute à Rousseau» lyder det franska talesätt som uttrycker denna klassiska ståndpunkt. Men alltsedan den empiriskt lagde Daniel Mornet i detta sekels början räknade sig igenom 20 000 titlar i samtida franska bibliotek och fann sammanlagt ett (!) exemplar av *Du Contrat social* har hypotesen varit i gungning. Det såg ut som att revolutionens bibel skulle ha varit oläst före 1789. Desto framgångsrikare blev då den konkurrerande föreställningen, att revolutionen var en direkt följd av de materiella förhållandena under *l'ancien régime*. Men med tiden har den marxistiska uttolkningen kollapsat under sin egen tyngd, och i spåren därav har hela räckan av sociala förklaringsmodeller tappat mark. I stället har vi fått en renässans för politisk historia, fattad både som historien om revolutionen som händelse och historien om revolutionen som kulturell skapelse.

Efter två förberedande studier har Robert Darnton i *Pornografi och revolution* samlat sig till ett bidrag till den distingerade träta som är forskningen kring revolutionernas revolution. Det är onekligen imponerande: grundligt i sin empiri men samtidigt flyhänt presenterat, distinkt i sin preferenser men likväl lyhört för nya perspektiv. Darnton vill ingenting mindre än att bidra med en ny orsaksförklaring till revolutionen. Och det nya gömmer sig alltså i titelns »pornografi». Originala (som utkom 1995) heter förvisso

The Forbidden Best-Sellers of Pre-Revolutionary France, men översättaren Birgitta Schwartzman fångar lyhört och helt legitimt studiens retoriska strävan i sin översättning. Betoning ligger på det låga, inte det höga.

Darntons resonemang tar sin början hos Mornet: om de förrevolutionära fransmännen inte läste *Du Contrat social*, vad läste de då? I den nödvändiga avgränsningen väljer Darnton seklets förbjudna litteratur, de så kallade *livres philosophiques*, som sitt empiriska fält. Valet är strategiskt av två skäl. För det första borde den förbjudna litteraturen bättre än någon annan kunna vittna om vad *l'ancien régime* uppfattade som hotfullt. För det andra har han tillgång till sitt unika arkiv (Société typographique de Neuchâtel), som noggrant dokumenterar handeln med illegala böcker under decennierna före revolutionen. Tillsammans med de få kompletterande källor som finns att tillgå öppnar det för möjligheten att konstruera en relativt representativ bästsäljarlista. Mornets upptäckt står sig därvid någorlunda. De filosofiska böcker som toppar listan är, den förvillande termen till trots, inte författade av upplysningens stora namn, nej, det handlar i stället om satirer, politiska traktater, irreligiöst gyckel, pornografi, skandalkrönikor, ockultism, m.m.

För att vara fråga om bokhistoria, vars syfte primärt är att räkna och klassificera böcker, är studiens inledande tredjedel förvånansvärt fångslande. Granskningen av korrespondensen tillåter åskådliga nedslag hos leverantörer, försäljare och smugglare, vi får ta del av deras synpunkter på böcker och priser, på risker och strategier. Och kunderna får vad kunderna vill ha, upplysningsidealism är något okänt, det är *bon marché* för hela slanten. Några detaljer är särskilt välfunna: hur en bokhållare på STN från handlararen får instruktioner att dölja de filosofiska böckerna i tillåtna böcker, *Ecole*

de filles, *Crusautés religieuses* och *Parnasse libertin* i *Liturgie des Protestantes en France*, *Fanny Hill* i Nya Testamentet. Sådana hastigt upprullade tablåer blir här något av en darntonsk specialitet.

Men huvudsyftet med *Pornografi och revolution* är alltså inte detaljerna, och inte heller bästsäljarlistorna, det är att visa att de filosofiska böckerna medverkar till *l'ancien régimes* legitimitetsförlost. Tanken är att den klassiska frågan – vilket var förhållandet mellan upplysningen och revolutionen? – är fel ställd. I stället bör man fråga på vilket sätt den vidare kontext som består i de filosofiska böckerna skulle kunna utgöra en nödvändig förutsättning för det allmänna sammanbrottet. Ett möjligt svar på frågan ges i bokens andra del, där tre omätligt populära bästsäljare utsätts för textanalys. Det gäller den pornografiska *Thérèse philosophe* (markis d'Argens?), Merciers utopiska roman *L'An 2440* och den politiska smådessskriften *Anecdotes sur Madame la comtesse du Barry* (Pidansat de Mairobert?). Det visar sig här att den pornografiska texten struktureras av en flerdimensionell voyeurism. Voyeurer uppträder i fiktionen, det narrativa greppet är voyeuristiskt, läsarens positionen är voyeurens. Iakttagelsen är inte särskilt anmärkningsvärd, ty det gäller ju »ces livres qu'on ne lit que d'une main» (Rousseau). Darnton är medveten om det. Hans poäng är också en annan. I analysen av de politiska smådessskrifterna tydliggörs att författarna sliter av masker, drar undan förhängen, river ner fasader och visar upp kungens hemligheter: »Alltså ägnade även de sig åt voyeurism, men denna var politisk». I den filosofiska litteraturens kaotiska mångfald återfinns följaktligen en förenande struktur, voyeurismen, och den har en maktkritisk potential.

Voyeurbegreppet vilar på kopplingen mellan blick och begär. Någon sådan är i själva verket svår att finna i smådesskrifterna. Smutskastningen i *Anecdotes sur Madame la comtesse du Barry* inbjuder knappast till den rousseauska lästekniken. Däremot återfinns man något annat och mycket rousseauskt i den, nämligen dikotomin sken – vara. Det centrala i de filosofiska böckerna visar sig i text efter text vara just glappet mellan yta och innehåll, mellan föregiven sanning och verkliga för-

hållanden, och den figur texternas retorik opererar med består följaktligen i *avslöjandet*, den rousseauska övergången från *l'obstacle* till *la transparence*. Då Darnton föreslår att vi skall se det politiska avslöjandet som en variant av voyeurismen tycks han alltså ha gjort en intressant iakttagelse men dragit fel slutsats. Hellre borde vi då vända på resonemanget. Voyeurismen (som motiv, som teknik) är ett särfall av avslöjandets retorik. Ingen text kunde i själva verket visa det bättre än *Thérèse philosophe*. Thérèse blir inte bara ett sexuellt vittne genom sitt titande, hon får också lyssna till förförarnas filosofiska utläggningar om köttet. I en elegant analys visar Darnton hur det religiösa talet om extasen kontamineras av en filosofisk materialism. Kyrkans lära om köttet uppenbaras som falsk, kroppen är i stället en maskin och njutningen en av dess naturliga funktioner. Avslöjandet är ett faktum.

Alldeles oavsett hur man förhåller sig till Darntons voyeurtanke händer här dock någonting oförutsett med den föregivet nya förklaringsmodellen för revolutionen. Pornografin har uppenbarligen en dold filosofisk agenda. I det låga återfinns Darnton alltså det höga. Den nya förklaringsmodellen (pornografin, de filosofiska böckerna) visar sig vara en variant av den gamla (upplysningen). Tocquevilles filosofer återvänder, fast sängvägen. I rättvisans namn måste det också sägas att Darnton ingalunda är först med att peka på pornografins filosofiska ärende. I själva verket gjorde redan samtiden det, som här i några rader hos Président de Brosses i ett brev den 24 feb. 1749: »J'ai lu *Thérèse philosophe* qui m'a donné de l'amusement de toute manière. Cela est joli et assez bien fait, d'une plaisante singularité. Je voudrais seulement qu'on en eût retranché: 1°. les estampes; 2°. les ordures qui y sont presque toujours des hors d'œuvre. Il suffirait que le livre fût licencieux pour le but de l'auteur qui est original et certainement la philosophie y domine.» Men också den moderna forskningen har observerat det filosofiska målet (med Mario Praz klassiska studie *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* som startpunkt; där finner man också citatet från de Brosses), vilket Darnton borde ha noterat.

Som synes finns det skäl att anföra en rad frågetecken kring studiens textanalytiska resultat och argumentation. Så förefaller inte heller Darnton själv helt nöjd. Redan inledningsvis bekymrar han sig över analysernas vaga grund, då en modern läsare rimligen läser annorlunda än den ursprungliga publiken. Efter avslutat värv konstaterar han också att han inte förmått leda sin tes i bevis. Den bokhistoriska undersökningen lyfter fram en *corpus* av filosofiska böcker, textanalysen visar på dess kritiska potential, men för att undersöka huruvida potentialitet övergick i aktualitet krävs ett tredje slag av analys. Någon sådan finns emellertid inte att tillgå, menar han, och tar sig därför i studiens tredje del an uppgiften att konstruera prototypen till vad han vill kalla en »kommunikationshistoria». För det första måste en sådan kunna göra reda för spridningen av idéer. Därtill lämpar sig förstås de metoder Darnton själv utvecklat alltsedan 60-talet i sina socialhistoriska fokuserade spridningsstudier. För det andra måste den kunna fixera den mening dessa idéer får för de kommunicerande. Här kommer den diskursanalytiska metodens inriktning på kontextuell meningsproduktion väl till pass. Sammanfogade tänks de så kunna beskriva meningsspridningen i det »kommunikativa nätverk» som är det förrevolutionära Frankrike.

Prototypen lovar onekligen gott. Främst för att den ersätter den förenklade kausala mekanik som anas i studiens tes (filosofiska böcker → revolution) med ett processtänkande, som tar det godtyckliga och reversibla i utväxlingen mellan författare, publik och institutioner på allvar. I andra hand för att den går från en enkel till en avancerad syn på mening och tolkning. Men detta som på det teoretiska planet måste beskrivas som en vinst, tycks i praktiken kunna bli en källa till problem. Om mening bildas kontextuellt och inte låter sig avläsas direkt ur texten måste vi ytterst fråga efter »den inre upplevelsen av läsandet». Den kan vi i bästa fall finna knapphändiga redogörelser för i dagböcker och brev (såsom de Brosse ovan), ja, i alla slags dokument som förtecknar människors åsikter om och reaktioner på litteratur och politik, och som sammantagna dokumenterar den allmänna opinionen.

I väntan på en sådan »läsandets historia» (herkuliska uppgift!) som låter oss förstå hur den allmänna opinionen å ena sidan formades av förbjudna böcker och å den andra gav nytt stoff till dem, kan man konstatera att Darnton i sina förberedelser för uppgiften sakta men säkert fjärrar sig från pornografin och andra obskyra genrer. I stället framtonar den politiska smådesskriften som det centrala studieobjektet. Möjligen kan det ses som en kompensatorisk strategi: när den enkla orsak och verkan-relationen lösts upp i det kommunikativa nätverket blir Darntons tes också svårare att leda i bevis, varför det uppstår ett behov av tydligare (kausala?) förbindelser mellan den filosofiska litteraturen och det politiska skeendet. Smådesskriften representerar den förbindelsen. Men mot detta finns noga taget inget att invända, i praktiken kan empirin mycket väl visa sig ge Darnton rätt. Om vi dessutom betraktar vår bokforskande kulturhistoriker ur ett övergripande perspektiv faller sig hans kursomläggning som en naturlig del av revolutionsstudiets förvandling under senare tid. Också Robert Darnton – ja, också han! – rör sig mot politisk historia.

Men vad en »kommunikationshistoria» om tiden före revolutionen kan ge återstår alltså att se. Tesen om den förbjudna litteraturens betydelse för legitimitetskrisen väntar fortfarande på att styrkas. De värdefulla insikterna i *Pornografi och revolution* handlar i stället om förmedlingsprocessen, om upplysningens väg till läsarna. Och vad de kvantitativa undersökningarna först som sist visar är att upplysningens låga och populära former har haft en långt större betydelse än vad vi tidigare insett.

Thomas Götselius

JAKOB CHRISTENSSON
*Lyckoriket. Studier i
svensk upplysning*
Atlantis, Stockholm 1996 (diss.)

Fenomenet 'svensk upplysning' har på senare år grundligt diskuterats av forskare som Magnus Nyman, Sten Högnäs, Bo Lindberg, Arne Jarrick, Daniel Lindmark och Tore Frängsmyr. Att den sistnämnde

i *Sökandet efter upplysningen* (1993) bara kunde konstatera »spridda inslag av upplysningstänkande» i svenskt 1700-tal har inte avskräckt den unge Lundaidéhistorikern Jakob Christensson från att skriva en diger (dryga 450 s) och synnerligen intressant avhandling just om svensk upplysning. Men vad man fångar och vilken fångst man får beror naturligtvis på vad man ser som sitt byte och vilka redskap man utnyttjar.

Christenssons upplysningsbegrepp är brett och därtill ganska vagt bestämt. »Upplysning kan» skriver han inledningsvis, »med fördel betraktas som en löst sammansatt symbolvärld med en tämligen stabil uppsättning positivt laddade begrepp. Dit hör Förnuft, Dygd, Arbetssamhet, Nyttä, Filosofi, Lycka och ett antal andra.» (s 10) Metodiskt säger sig Christensson ha följt »kulturhistorikerns snirklande stråt genom på ytan disparata källmaterial och sammanhang» (s 9), och kronologiskt ompänner hans studier hela den långa perioden från »tidig frihetstid till sen Karl Johanstid» (ibid.). Avhandlingen kommer därmed att ta upp en hel del företeelser, som visserligen hör till tiden, men som inte alltid är särskilt karakteristiska för själva fenomenet 'upplysning'. Därmed är väl också sagt att avhandlingens styrka snarare ligger i skildrandet av tiden, i studiet av hur olika idékomplex framfördes, debatterades och omsattes i samtida praktik av enskilda personer eller grupper, än i ett klarläggande av vad man egentligen bör mena med 'upplysning' på svensk botten, vad det var för slags företeelser som ingick eller inte ingick i den.

Avhandlingen behandlar i hög grad vad Christensson kallar »skriftställarnas värld» och i kraft av detta är det en viktig avhandling även för litteraturhistoriker. Christensson påpekar, att valet inte har varit självklart: det kunde också ha handlat om »läkare, präster, kanalbyggare och lantmätare», ty utan »deras vardagliga slit skulle allt ha stannat vid tom retorik». Men trots allt var det ju ändå »pennans män» som »gav upplysningen röst» (s 9). De flesta av Christenssons skriftställare är visserligen bara i undantagsfall omnämnda i nyare litteraturhistorieskrivning. Men detta betyder ju samtidigt att Christenssons bild av det skrivande svenska

1700-talet blir ett synnerligen tänkvårt korrektiv till den litteraturhistoriska bild som vi är vana att möta. Och i avhandlingens marginal figurerar dessutom hela tiden den etablerade grupp som Christensson valt att kalla 'parnassisterna' – en Rosenstein, en Kellgren, en Clewberg, en Leopold med flera i Akademien – vilka i denna framställning har som mest kännetecknande drag att alltid kunna hålla sig kvar i snålblåsten på toppen, genom att klokt vända kapporna efter vinden.

Avhandlingen är uppdelad i sex omfångsrika kapitel, av vilka de tre som är placerade i början, mitten och slutet primärt syftar till överblick över de tre faser av svensk upplysning som Christensson urskiljer, och de tre övriga till fördjupning i det att de skildrar tre olika livsöden som framstår som ganska typiska i relation till de huvudtendenser som kännetecknar de tre faserna.

Avhandlingens första kapitel, »Gryning», beskriver upplysningen i Sverige under första hälften av 1700-talet och diskuterar framför allt vad begrepp som 'filosof', 'filosofi', 'lycka' och 'nyttä' praktiskt och konkret ansågs innebära under denna första upplysningsperiod i Sverige. Redan här lägger Christensson med skärpa fast den hållning till idéernas och begreppens historia som präglar avhandlingen: att idéer och begrepp alltid måste studeras i sin egen specifika, historiska kontext eftersom det bara är där som vi som historiker kan lära oss förstå vad de innebar. Christensson vill på intet sätt isolera 'strömningar' från deras historiska substrat. Avhandlingen blir därmed späckad med historiska 'närläsningar', och övervägandena i anslutning till dessa har snarare den historiska kommentarens än syntesens form. Därmed blir boken spännande att läsa – och svår att översiktligt referera.

I avslutningen av första kapitlet diskuteras därefter den väg den svenska upplysningen sedan tog: hur glansen av den nyttokult, som kännetecknade första perioden, flagnade under Gustav III, och hur upplysningen i stället fick en vitter prägel. Eller som Christensson själv uttrycker det, på ett språk som både på gott och ont ofta ligger ganska långt bort från sedvanlig avhandlingssvenska: »Den idealtypiske upplysningsmannen ändrade

följdenligt gestalt. Mer än någonsin förr gällde det att vara författare i stor stil och vinna pris. Som sådan skulle man vara storstadsaktigt blaserad, en illusionsfri och mondan ande som skrev franskklassisk poesi. Fakta, rön – ack vad tråkigt, vad betydelselöst! Bättre skalda djupt som Kellgren i *Våra villor*.» (s 57)

Andra kapitlet, »Encyklopedisten», handlar om den lärde mångsysslaren, bok- och tidskriftsutgivaren Carl Christopher Gjörwell (1731–1811) och särskilt om hans misslyckade försök att ge ut en svensk encyklopedi i den stora franska encyklopedins efterföljd under 1770- och 1780-talen. »Gjörwell blev aldrig någon svensk Diderot», kommenterar Christensson. Det stort tänkta verket i folio avstannade redan mitt i bokstaven A, fortsattes sedan med artiklar utan bokstavsordning i oktavformat och inrymdes till sist i en av Gjörwell utgiven tidskrift innan det helt dog ut. Christensson utnyttjar det misslyckade projektet på ett givande sätt för att ringa in den svenska upplysningen: genom att studera vilka personer det var som prenumererade på detta ambitiöst upplagda upplysningsverk, vilka sociala grupper de tillhörde och var i Sverige de bodde.

Tredje kapitlet, »Medborgartid», undersöker den svenska upplysningens mellersta fas, då upplysningen går i allians med vitterheten. Föremål för diskussion är dock inte så mycket vitterheten i sig som det begrepp »medborgare» som däri hyllades. Christensson följer hur innebörden i detta begrepp från 1790-talet och framåt alltmer kom att förbindas med den ekonomiskt grundade typ av upplysning, som såväl de lärda som de naturvetenskapliga och de direkt på hushållning inriktade sällskapen tävlade om att sprida över landet. Parnassförfattarna sörjde, påpekar Christensson, knappast heller denna »förskjutning av intresset hos allmänheten från filosofin och skönlitteraturen till rovor och växtföljder»; i stället bidrog de aktivt och villigt, till eget framtida men i debatten med 'nya skolans' män, inte bara till besjundandet av fosterlandet och patriotismen utan också med välsvarvade alexandriner om »älskvärda bin och idoga myror, djurvärldens ojämförliga samhällsvarelser» (s 165 ff).

I fjärde kapitlet, »Journalisten», möter vi så ännu en biografiskt inriktad studie. Huvudpersonen är denna gång Carl Fredrik Nordenskiöld (1756–1828), 'parnassisternas' svurne fiende, militant rabulist, samhällskritiker och swedenborgian. Nordenskiöld kan i viss mån ses som representativ för den svenska upplysningens radikala falang – han översatte bland annat Paines *The Rights of Man* (1792) och Lockes *A Letter Concerning Toleration* (1793), men radikalismen går också, som Christensson visar, hand i hand med de swedenborgska drömmarna om ett samhälle byggt på oegennyttig människokärlek. Nordenskiöld hade som många andra unga intellektuella vid denna tid kommit till Stockholm med drömmar att göra karriär som ämbetsman, men hamnade i stället på vad Christensson kallar upplysningens bakgård som journalist och pamphlettskrivare.

En man som vad karriären beträffar var Nordenskiölds raka motsats är huvudperson i femte kapitlet, »Biskopen». Det handlar om Anders Carlsson af Kullberg (1771–1851), som i avhandlingen representerar både den moderata, samhällsanpassade och kompromissvilliga typ av upplysning som kännetecknade Sverige ett stycke in på 1800-talet och de gnagande tvivel på det mer eller mindre väl genomförda upplysningsprojektets välsignelser, som kom att känneteckna många övervintrande, nu tämligen konservativa upplysningsmän under första delen av 1800-talet, när jämlikheten kunde ses som självsvåld och potatisodlandet som dryckenskapens rot, när den önskade folkökningen bara gjorde de fattiga och upproriska allt fler och när penningen, och därmed egennyttan och materialismen, kom att prägla allt större sektorer av det sociala livet. Carlsson af Kullberg gjorde sig först bemärkt genom vittra talanger, fullföljde sedan en glansfull ämbetsmannakarriär, krönt med en statssekreterarspost, och slutade som biskop i det inbringande Kalmar stift.

I det korta sjätte kapitlet, »Skymning», får vi sedan följa det svenska upplysningsprojektet till vägs ände. De gamla honnörsorden hade tömts på sitt ursprungliga innehåll och fungerade inte längre som ledstjärnor på vägen mot ett drömt lyckorike – i den mån de inte av den liberala

oppositionen hade fyllts med nya innehåll som syftade till att vräka det gamla ståndssamhället över ända. »Som särskilt minnesvärda stationer på vägen när den nu tämligen petrifierade upplysningens ideal bleknade bort framstod för samtiden åren 1838, riksdagsåret 1840-41, liksom revolutionernas 1848», skriver Christensson. »Det är år som i tur och ordning rymmer de Crusenstolpeska kravallerna, Geijers avfall, en till hälften lyckad liberal kupp mot den kungliga ministären, de blodiga marsoroligheterna i Stockholm (så parodiskt upprepade på Öland 1850). När tvåkammarriksdagen 1866 införs, är upplysningens tankevärld ett minne blott.» (s 373)

I Christenssons avhandling handlar det alltså mer om att gå tidens diskussioner nära, att lyfta fram dem och diskutera dem. I linje med detta sammanfattas inte heller den svenska upplysningens huvuddrag i själva avhandlingstexten. Men i den engelska sammanfattningen summeras dock undersökningsresultaten i tre huvudpunkter, som kan få utgöra avslutning i detta mitt referat av en synnerligen läsvärd avhandling: att upplysningen i Sverige visade sig vara hållbar – den överlevde utan skada franska revolutionen och det fanns äldre upplysningmän i Sverige ända fram till mitten av 1800-talet; att upplysningen, utom under en kort radikal period på 1790-talet, företrädesvis var samhällsbevarande, socialt konservativ; slutligen också att upplysningen i Sverige på intet sätt var religionsfientlig utan tvärtom i hög grad bars upp av prästerskapet, och att den närmast uppfattades som en fortsättning av Luthers reformation.

Stina Hansson

OLE BIRKLUND ANDERSEN
*Den faktiske sandheds poesi.
Studier i historieromanen i første
halvdel af det 19. århundrede*
Aarhus universitetsforlag, Aarhus 1996

Ole Birkhund Andersen inleder *Den faktiske sandheds poesi. Studier i historieromanen i første halvdel af det 19. århundrede* med en utmärkt idéhistorisk diskussion som i

själva verket upptar nästan halva boken. Här behandlas det symbiotiska förhållandet mellan 1700-talets historiefilosofi och den historiska romanen och samtidigt söker Birkhund Andersen tillskapa verktyg för de efterföljande analyserna av historiska romaner från 1800-talets förra hälft.

Navet i Birkhund Andersens framställning är snarast en aldrig exakt avgränsad tidsperiod, nämligen tiden inemot sekelskiftet 1700-1800. Under denna epok framträder en rad litteratur och idéhistoriska fenomen: framväxten av romantiken, framväxten av en sekulariserad filosofi och historiografi samt framväxten av den borgerliga och den historiska romanen. Dessa kulturhistoriska rörelser ser Birkhund Andersen – med många andra – som sinsemellan relaterade.

Relationerna kan komprimeras på följande sätt. Det hål som teologin lämnat som övergripande förklaringsmodell för vetenskaperna och livet i allmänhet fylls igen av historiefilosofi à la till exempel Hegel. Överindividuella men sekulariserade berättelser om historien ersätter teologin som meningsgivare åt historiens och livets ofta obegripliga radband av händelser. Med Guds tillbakadragande från världen ställs också nya krav på diktaren. Sålunda växer den romantiska diktarrollen fram, där människan står som yttersta garant för diktens kvalitet. Slutligen menar Birkhund Andersen med Peter Brooks, att intrigen i sig ersätter den kristna intrigen. »I takt med at det religiøse 'masterplots' evne til at organisere og forklare verden mister sin auktoritet, bliver intrigen et middel til at skabe sammenhæng og mening, ikke blot inden for litteraturen, men også inden for vidensområder som historie og filosofi.» (Birkhund Andersen, s. 28) Därav framväxten av intrigbaserad litteratur, nämligen den borgerliga romanen.

Det kan naturligtvis invändas att samtidigheten i dessa kulturhistoriska fenomen är synnerligen ungefärlig, men det är knappast en kritik som drabbar Birkhund Andersen särskilt hårt, eftersom hans beskrivning snarare liknar förändringarna vid en kontinentförskjutning än vid en revolution. Mera dubiös tycker jag att diskussionen av intrigen i sig som substitut för den religiösa intrigen är. Det skeende som utlöses när den religiösa världsbilden

förlorar sin absoluta auktoritet är ju inte så mycket ett installerande av intrigen som överordnad form som en jakt på en ny »masterplot». Men kanske är det trots allt så Birklund Andersen vill bli läst.

Emellertid har jag ännu inte nämnt en av positionerna i detta kluster av relationer, nämligen i vilket förhållande den historiska romanen står till övriga litterära genrer och i synnerhet till historiografin respektive romanen. Frågan kan tyckas enkel att besvara. I en tidsepok när både historiografi och roman står högt i kurs bör ju en korsning av de två falla sig naturlig. Men korsningen förutsätter ett slags motsatsförhållande mellan historiografi och roman, som visserligen är nog så lätt att intuitivt acceptera men som det visar sig svårare att teoretiskt göra reda för. Särskilt om man utgår från att såväl historiografi som romankonst är sprungna ur samma vilja att ersätta religionens meningsskapande »masterplot». Och om å andra sidan motsatsförhållandet mellan historiografi och roman inte existerar så förefaller hybridgenrer dem emellan överflödiga.

Birklund Andersen reserverar sig också för att beteckna den historiska romanen som en genre. Snarare betecknar han den som en mötesplats för skiftande diskurser. En sådan definition förefaller dock knappast riktigt tillfredsställande. Så kan man ju beskriva romanen i stort. Där hamnar också slutligen Birklund Andersen. Hans övergripande fråga till sitt material blir: hur skriver romantiken in sin historiesyn i romangenren?

En av de slutsatser man kan dra av Birklund Andersens teoretiska kapitel är att fakta i form av historiografi och fiktion i form av romankonst är oupplösligt sammanknutna, såframt att de båda begagnar berättande eller »plotmaking» som betydelseskapande strategi. Dock, när Birklund Andersen ska bana väg för sina romananalyser – av Walter Scotts *Waverley* (1814), B. S. Ingemanns *Valdemar Seier* (1826), Carsten Hauchs *Vilhelm Zabern*. *En Autobiografi fra Christian den Andens Tid* (1834), Thomasine Gyllebourgs *To Tidsaldre* (1845) samt Alessandro Manzonis *Renzo og Lucia* (1840-42) – tillgriper han verktyg som bygger på en rätt så dynamisk uppdelning i fakta och fiktion.

Centralt är begreppet »eventyrroman» som han via Anders Öhman lånar från Bachtin. Det tjänar huvudsakligen till att benämna det förra begreppet i engelskans begreppspar »romance» och »novel». Ifråga om Scott är det här begreppsparet särdeles intressant. Lukács läste Scott som en av föregångarna inte bara till den historiska utan också till den realistiska romanen, det vill säga »the novel». I andra sammanhang, hos till exempel Northrop Frye, har Scotts romaner kommit att betecknas som renodlade exempel på »romance-» eller »eventyr-romaner». Birklund Andersen är i sin teoretiska diskussion väl medveten om att dessa läsningar inte behöver utesluta varandra. Tvärtom, det är fullt möjligt att se, i Scotts fall åtminstone, hur »eventyr-romanens» narrativa element också ger uttryck för en bestämd historiefilosofisk uppfattning.

Men i Birklund Andersens egen läsning av *Waverley* blir begreppet »eventyrroman» dominerande och då nästan enbart som en berättarteknisk repertoar. Därmed missar han dynamiken mellan fiktionen i form av eventyrromanens genregrepp och historiefilosofin som en berättelse om historien. För att spina på Birklund Andersens tentativa formulering om den historiska romanen: istället för att se den som en mötesplats för olika diskurser hade det varit mera fruktbart att se den historiska romanen som en diskurs i sig själv.

Ibland blir också Birklund Andersens läsningar mera schematiska än jag tycker att texterna tillåter. Birklund Andersen överbetonar till exempel Edward Waverleys passivitet för att foga in honom i »eventyrromanens» mönster av passiva hjältar. Det är dock minst lika övertygande att se *Waverley* som ett slags (visserligen i slutändan lycklig) hamletfigur som växlar letargi med däckkraft huller om buller.

Sammantaget är sålunda *Den faktiske sandheds poesi* en kluven bok. Birklund Andersens idéhistoriska diskussion är föredömlig såtillvida att den präglas av både begreppslig konkretion och öppenhet; men den hade förtjänat att kompletteras med mindre tama textläsningar.

Ivar Armini

PETER HANSEN

*Romanen och verklighetsproblemet.
Studier i några svenska sextiotalsromaner*
Brutus Östlings Bokförlag Symposion,
Stockholm/Stein 1996 (diss.)

»Verklighetsproblemet» definierar Peter Hansen som »en reflektionens problematisering av våra vardagliga uppfattningar om begreppet verklighet» samt »som ett problem vilket rör orienteringsförmågan i tillvaron överhuvudtaget». Detta till synes svårhanterliga fält fastslås på ett tidigt stadium i Hansens avhandling *Romanen och verklighetsproblemet* vara en »dominant (bland andra)» under sextioalet. Dominantbegreppet är föga genomskinligt. Det väcker en rad frågor. Hur många domineranter finns det? Kan samma text placera sig inom flera olika domineranter o.s.v.? Näväl, när Hansen skriver: »så mycket är klart att verklighetsproblemet *torde* ha utgjort en central drivkraft bakom formexperimenten» (s. 63, min kurs.), är jag (med avhandlingsförfattarens antydda tveksamhet i åtanke) överens med honom.

Romanen och verklighetsproblemet är en omsorgsfullt vald titel, då det Peter Hansen främst fokuserar i sin text är »problemet» i romangenrens livslånga förhållande till vår (svår)igenkännbara verklighet.

Avhandlingens mittskepp består av en läsning av tre centrala romaner från det svenska 60-talet. Per Olof Sundmans *Skytten* (1960), Torsten Ekboms *spelöppning* (1964) och Per Olov Enquists *Hess* (1966) utsätts för, med Hansens egna ord, närläsning. Dessa tre centralt placerade kapitel föregås av en »inledning» samt ett kontextualiserande kapitel med namnet »Verklighetsproblemet och den svenska sextiotalsprosan». Före de avslutande, delvis summerande, »slutorden» är ett mer självständigt och på dokumentarismen inriktat kapitel placerat. I »Berättade dokument» läser Hansen *Ingenjör Andréas lufifärd* och *Legionärerna* som ännu en variant av »verklighetsproblemet». Kapitlet består också av en kortfattad genomgång av »skillnaden mellan roman, dokumentärroman och historiografi». Jag menar, lite preliminärt, att detta avslutande kapitel, i all sin trångboddhet, skadar den eleganta rörelse man annars

kan avtäcka i det övriga. Mer om detta senare.

Peter Hansen skriver en behaglig och varierad avhandlingsprosa. Detta, i kombination med att en stor del av teordiskussionen (Genette, Riffaterre m.fl.) är placerad i notapparaten, gör *Romanen och verklighetsproblemet* till en i långa stycken njutbar läsning. I ett fåtal passager är dock flytet lite för bra. När Hansen skriver: »Dokumentarismen kan som sagt betraktas som ett slags lösningsförslag på (eller flyktväg från) det 'nyrealistiska formproblemet' som beskrivits ovan», kunde man önska en referens - exempelvis till Hans Hertels artikel »Romanens kriser (?) og det episke behov» (i *Roman-teori og romananalyse*, 1977).

Hansens utgångspunkt är ett »markerat intresse hos ett flertal författare under sextioalet» för de romanestetiska och kunskapsteoretiska problem som följer på romangenrens mimetiska grundsyn. Detta är en vag sanning, då dylika problemställningar i det närmaste är synonymt med romanens hela genrehistoria. Lite tydligare blir projektet då Hansen hävdar att de romaner han skall behandla »tematiserar och gestaltar en särskild, kritisk och skeptisk verklighetsuppfattning».

Michael Riffaterres term »subtext», som Hansen något världslost översätter med »undertext», blir det redskap han använder sig av för att komma åt den indirekt formulerade, skeptiska, verklighetsuppfattning hans utvalda romantexter intar. Denna subtexts syfte är att upprätta en »intrig», som i stort är förlorad på textens ytplan. Hansen laborerar med begreppen »primär- och sekundärintrig». Textanalysens huvuduppgift blir att påvisa hur subtextens metafigurativa kvaliteter »vinner en alldeles uppenbar betydelse för förståelse av texten som en helhet».

Det kunskapsteoretiska problemgodset får utgöra fonden i Hansens läsning av P.O. Sundmans *Skytten*. Ordens oförmåga att »avslöja» människor, ting och skeenden bestäms som romanens viktigaste ämne, och detta i en text rik på diegetisk information och förklarande utläggningar. I den fortsatta läsningen av *Skytten* träder Olle Halpa - den kunskapsförstående lappen och folkskolläraren - snart fram som förmedlare av romanens subtext. I en

rad analapetiskt konstruerade berättelser lär Halpa de omgivande romankarakterärerna och oss som läsare, att det är omöjligt att fixera och avslöja betydelser. Halpas frågande innebär istället att »sökandet» blir romanens viktigaste tematik. *Skytten* blir med Hansens ord »en undersökning av undersökandet». Hansens beskrivning av Åke Enarssons sökande efter Olle Halpa, som i sin tur beskriver en undersökningens metodik övertygar, även om den inte täcker in hela den komplicerade romantextens många irrationella sekvenser.

Läsningen av *Skytten* inleder en rörelse i avhandlingen, som får sin peripeti i och med en genomgång av Torsten Ekboms experimentella roman *spelöppning*. Den centrala processen i *spelöppning*, och i avhandlingens viktiga mittblock, kulminerar i ett avsked både från subjektet och från illusionen av en mental verklighet. Hansen avslutar sin ekbomläsning med det radikala påståendet: »Det liknar en modernismens svanesång».

Denna »svanesång» slutförs med P. O. Enquists *Hess*. Hansen läser *Hess* som en icke-föreställande text, som litteratur skapad av annan litteratur. *Hess* är kort och gott konst. Hansen lyckas, via en fokusering på bl.a. dekadestematiken och »synkanalsvariationen», utvinna nya dimensioner ur den av Beata Agrell (i *Romanen som forskningsresa. Forskningsresan som roman*) nyligen grundligt undersökta romanmobilen *Hess*.

Avhandlingen beskriver en utveckling som går från framsättandet av en förment otolkad verklighet till en diskurs som domineras av texter och fiktiva citat. *Romanen och verklighetsproblemet* vill således vara något mer än tre uppslagsrika läsningar av tre på ytan relativt disparata romaner. Avhandlingens retorik talar på ett mycket diskret sätt om den mimetiska romantraditionen under 1900-talet, om en modernism som blir postmodernism.

Med denna »båge» i tankarna faller det avslutande kapitlet, »Berättade dokument», lite vid sidan av. Att de två dokumentärromanerna *Ingenjör Andréas luftfärd* och *Legionärerna* ansluter sig till det Hansen kallar verklighetsproblemet råder det ingen tvekan om, men de gör det utifrån den dokumentära genrens speciella förutsättningar. Hansen skriver

också att dokumentärromanen »är en genre som etablerar en särskild tolkningshorisont». Den på retoriska och narrativa grepp inriktade läsningen utgör därför inte någon självklar fortsättning på avhandlingens centrala sektion. I den märkligt placerade genomgången av »skillnaden mellan roman, dokumentärroman och historiografi» tättnar problemen. Hansen skriver angående *Ingenjör Andréas luftfärd*: »har man en gång accepterat berättarsituationen så måste man också godta de fiktiva skapelser som sedan följer». Ja, så är det, men acceptera dem som vad? Möjligen som »sannolika» men aldrig som »bevisligen sanna», något som Hansen tycks antyda i följande vaga formulering: »Men går man bara in på villkoret att det är Fränkel som berättar sin historia, så finner man att romanen i övrigt håller sig till det sannolika och till det bevisligen sanna» (s. 244). Hansen menar också att romanen i och med dokumentarismen blivit »fertil». Den kan inte lika lätt avvisas som undermålig eller uppdiktad. Denna typ av genrebestämda kvalitetsomdömen slår nästan alltid fel – så även här.

Både Torsten Ekbom och P. O. Enquist är författare som gärna själva kommenterar och beskriver sina egna verk. Dessa texter spelar en med nödvändighet viktig roll i *Romanen och verklighetsproblemet*. Ibland kunde man dock önska sig att Hansen intog en något mer självständig position gentemot författarnas egna sekundärtexter.

Hansens läsningar är ett slags restaureringsarbete. Han skapar en sekundärintrig (d.v.s. mening) i de fall där primärintrigen är otillräcklig eller t.o.m. obefintlig. Detta arbete till trots, blir samtliga anförda romanexempel exempel på sitt eget misslyckande. Verkligheten är ständigt steget före den allt strängare typen av realism dessa verk säger sig representera. Den »realistiska säcken» blir bara större och större. Den fylls aldrig helt. Romanläsaren kan alltså, också i fortsättningen, glädjas åt en undflyende verklighet.

Fredrik Nyberg

WENDELL V. HARRIS (red.)
*Beyond Poststructuralism.
The Speculations of Theory
and the Experience of Reading*
Pennsylvania State University Press,
Pennsylvania 1996

Under några årtionden har det litterära språkets särart snarare än de erfarenheter som förmedlas av det stått i fokus för litteraturdebatten. Som intensivast var kanske den språk- eller mer precist textcentrerade inriktningen i Frankrike runt 60-talet. I alla händelser har franska litteraturteoretiker, kritiker och filosofer – Roland Barthes, Jacques Derrida och Julia Kristeva för att nämna några av dem som då skrev sina grundläggande teoretiska arbeten – med stor framgång exporterats till USA, och något senare till det övriga Europa. Slogans som att författaren är död, att ingenting finns utanför texten eller att en text endast består av andra texter spreds snabbt till mångas förtjusning och andras irritation.

Idag kan man emellertid tala om ett trendbrott och en avmattning av den textteoretiska diskussionen. När litteraturen debatteras på åtminstone våra kultursidor är det inte så mycket språkliga eller retoriska strukturer som förs fram ur den litterära texten utan fastmer författarens och läsarens upplevelser och konkreta erfarenheter. I samband med att Kerstin Ekmans senaste roman kom ut skrev, för att ge ett exempel, en känd kritiker på *Dagens Nyheter*: »Kerstin Ekman dräper en akademisk litteratursyn som värjer sig mot diktens levande tilltal bakom ett högfärdigt pansar av högrävarande teoretiskt trams som man blir docent på.» Det är en vändning inte helt utan antiintellektuella drag. För att säga det snabbt vill man vid detta sekelslut på både gott och ont bort från poststrukturalismen.

Beyond Poststructuralism. The Speculations of Theory and the Experience of Reading är också titeln på en nyligen utgiven antologi, som illustrerar samma fenomen på andra sidan Atlanten. Bokens behållning är att den ställer den vanskliga frågan, som inte desto mindre bör ställas med jämna mellanrum, om vad litteratur och litteraturstudier är bra för. Essäerna förfaktar inte någon gemensam tes men är

alla av åsikten att den samtida litteraturdebatten och forskningen måste förbättras, dvs. komma att handla mer om litteratur och mindre om teori. Litteratur, framhålls det genomgående, bör inte användas för att illustrera filosofiska, psykologiska eller sociologiska teorier utan måste sättas i relation till människans erfarenhet av världen.

I antologins första del samlas artiklar som tar upp vad utgivaren Wendell V. Harris kallar för »den poststrukturalistiska teorins överdrifter», vilka exemplifieras med citat från Barthes och i synnerhet från Derrida. Någon gång figurerar även Foucault och Kristeva. De flesta författarna riktar emellertid oftare sin kritik mot amerikanska introduktörer av och efterföljare till de franska teoretikerna. Undantaget är Derrida som förekommer så när som i varje essä. Filosofen John Searle fortsätter sin vid det här laget välbekanta och som han själv faktiskt erkänner »långtråkiga» kritik av Derridas språkfilosofi, vilken han av någon outgrundlig anledning kallar för en litteraturteori. Wendell V. Harris går ett steg längre än filosofen och varnar oss i sitt bidrag för en »Derridevil» som gör allting meningslöst. De som förletts av denne djävul kan inte längre tala om erfarenheter utan endast om lingvistiska konstruktioner. De har, påstår han, fastnat i ett helvete av språkliga aporier, paradoxer och ständigt uppskjuten mening och glömt allt vad mänskligt är. Själv är jag nog mer benägen att tro att det är Harris som läser Derrida som fan läser Bibeln.

Kritiken mot poststrukturalismen är i vissa fall berättigad men ibland kan den få läsaren att fråga sig vad det egentligen stod i de franska originaltexterna. Man får en känsla av att bokens författare – i en allt för stor iver att visa på det »perversa» och »hyperboliska» i de senaste decenniernas textteoretiska diskussioner – resonerar kring begrepp och teser som ligger ungefär lika långt från ursprungsversionerna som ordet i den ringlek där en första person viskar ett ord till den som sitter bredvid, vilken i sin tur fortsätter den tysta förmedlingen, och så vidare till den sista som uttalar det högt. Det ursprungliga ordet är förvrängt och resultatet skrattretande. Det gäller speciellt termerna text och intertextualitet, vilka flera

medverkande tycks mena att Derrida, Kristeva & Co. använder för att beteckna »allt som finns». Att textbegreppet används på sinsemellan olika sätt av åtminstone de franska teoretikerna framgår inte.

Antologins andra del är något mindre polemiserande och vill särskilt föra fram frågan om varför det är viktigt att studera litteratur. Där betonas att litteraturens värde ligger i att den gör oss till bättre människor med större beredskap att möta världens orättvisor. Genom att framhålla det tämligen självklara faktum att litteratur är skriven av människor om människor, för människor vill man invända mot de senaste decenniernas teorier. Poststrukturalismen har, menar man, varit förödande för litteraturstudiet men kanske i synnerhet för de intellektuella estetiska hållning.

I en essä av Daniel R. Schwarz talas det om »läsningens etik och etiken i läsningen» som grundläggande i vårt möte med litteraturen. Rent allmänt bör man enligt honom vara medveten om och tillkännage sin egen position (vem man är och vad man har för fördomar och intressen) när man läser, tolkar och kritiserar litteratur samt empatiskt ta andra läsares upplevelser i beaktande. I hans eget fall, som lärare i litteratur vid Cornell University, anser han att det är av yttersta vikt att därtill ge akt på böcker som kan verka stötande för någon i något avseende: »Således väljer jag andra verk av Conrad för mina grundkursföreläsningar än det med den olyckliga titeln *The Nigger of the Narcissus*.»

Trots att antologin är sammanställd i avsikt att komma bort från de senaste decenniernas teoretiska överdrifter med vidlådande jargong, och åter göra litteraturens humanistiska värden gällande, tycks ett av (den amerikanska) poststrukturalismens kännetecken ändå ha anammats av flera författare. Det gäller just »positionsangivelsen». Inom den feministiska kritiken har ju det självbiografiska draget fått fungera som en motvikt till den traditionella vetenskapens objektivitetsanspråk, som man menar vara patriarkaliskt eller på något sätt kvinnoförtryckande. Så även i denna bok där kvinnolitteraturforskaren Gayle Greene deklarerar: »Att säga 'jag', att bli personlig, är ett sätt att placera oss själva i centrum,

att ge oss själva en grund». Mer blygsam i sin bekännelse är en annan medverkande till antologin, Christopher Clausen, som i en not känner sig manad att tala om var och hur han fick sin doktorsgrad för att visa på att han minsann inte är »imperialistisk» när han undervisar i engelsk litteratur.

Ibland är det således svårt att veta vad som är poststrukturalism och kritik av densamma i boken. Man kan i den första delen till exempel läsa en starkt skeptisk kommentar av professor Richard Levin till feministiska (som alltså definieras som poststrukturalistiska) läsningar av Shakespeare, för att i den andra träffa på en essä av just en av de feminister (Gayle Greene) som han kritiserar. Och hon står fast vid sin tolkning. Även om båda författarna har det gemensamt att de vill komma bort från poststrukturalismen blir man inte riktigt klok på vad termen betecknar.

Om artikelförfattarna menar något mer än ett antal franska teoretikers skilda arbeten, vilket de tydligen gör, tycks poststrukturalism snarare fungera som en säck i vilken man kan stoppa åsikter efter eget skön, som man sedan pekar ut som felaktiga. Vad antologin istället uppenbarar är inte så mycket en kritik av en viss skolbildning som det motstånd mot att teoretisera som går att urskilja även i vår litteraturdebatt. I varje fall vill antologins författare föra fram att litteraturens värde ligger i ett slags självklar förmedling av mänskliga erfarenheter. Filosofen Martha Nussbaums avslutande essä »The Literary Imagination in Public Life» sammanfattar den intentionen. Hon ställer där den litterära erfarenheten mot ett ekonomiskt och nyttoinriktat tänkande, och hävdar att vissa »sanningar» om människans liv endast kan gestaltas i form av litteratur, eller mer exakt i romanens form. Som exempel använder hon Dickens *Hard Times*. Den är, påstår hon, en modell för romanen i stort eftersom den försvarar, framställer och förmedlar en »rationell norm», nämligen allt mänskligt livs jämlikhet och okränkbara värde.

Även Nussbaum kritiserar litteraturstudiernas nuvarande läge fast hon inte direkt talar om poststrukturalismens överdrifter. Mer generellt, menar hon, är det segmenteringen inom den humanistiska

bildningen som fått oss att glömma bort att romankonsten äger den unika förmågan att ge röst åt det individuella och samtidigt omfatta universella ideal. Därför är det också romanläsaren inom oss som bör styra våra sociala val och inte den ekonomiska nyttomaximeraren, fastslår hon.

Även om alla läsare kanske inte lyckas entusiasmeras lika mycket av Dickens som Nussbaum gör, är det svårt att inte hålla med henne. Uppfattningen, som framhålls i flertalet av bokens essäer, att litteraturen uttrycker mänskliga erfarenheter som vi bör ta lärdom av, är ju när det kommer till kritan ganska trivial. Dessutom råder det väl närmast konsensus om att en av behållningarna av god litteratur är att den är individuell och allmängiltig samtidigt.

I mitt stilla sinne kan jag för övrigt inte låta bli att undra om man skapar ett rättvisare samhälle genom att ge våra beslutsfattare Dickens samlade verk att begrunda. Eller för den delen, om Kerstins Ekmans förträffliga roman kan minska orättvisorna i världen, eller ens göra oss bättre rustade för att bemöta dem. Och om de erfarenheter som efterlyses i dagens litteraturdebatt inte kastar ut barnet med badvattnet av ren teoritrötthet.

Carin Franzén

MEDVERKANDE I DETTA NUMMER:

BEATA AGRELL är docent vid Litteraturvetenskapliga institutionen,
Göteborgs universitet.

IVAR ARMINI är doktorand vid Litteraturvetenskapliga institutionen,
Göteborgs universitet.

ANDERS CULLHED är professor vid Litteraturvetenskapliga institutionen,
Stockholms universitet.

LEIF DAHLBERG är doktorand vid Department of Comparative Literature, Yale
University, och Litteraturvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet.

CARIN FRANZÉN är fil dr och undervisar vid Litteraturvetenskapliga institutionen,
Stockholms universitet.

THOMAS GÖTSELIOUS är doktorand vid Litteraturvetenskapliga institutionen,
Stockholms universitet.

STINA HANSSON är professor vid Litteraturvetenskapliga institutionen,
Göteborgs universitet.

FREDRIK NYBERG är doktorand vid Litteraturvetenskapliga institutionen,
Göteborgs universitet.

ANDERS OHLSSON är forskare och lärare vid Litteraturvetenskapliga institutionen,
Lunds universitet.

NIKLAS SCHIÖLER är doktorand vid Litteraturvetenskapliga institutionen,
Göteborgs universitet.



L. L. L.

Posttidning
50 kronor

L. L. L.