

**T**idskrift

**F**ör

**L**itteraturvetenskap

1996-2

## TIDSKRIFT FÖR LITTERATURVETENSKAP

Redaktörer: *Claes Ahlund* (ansvarig utgivare), *Margareta Björkman*  
Ekonomi: *Nils Ekedahl* (kassör); *Marika Andræ* (prenumerationer), *Maria Karlsson*  
Recension & debatt: *Marta Ronne*, *Otto Fischer*, *Bo Georgii-Hemming*, *Erik Peurell*,  
*Per Stam*  
Produktion: *Petra Söderlund*, *Caroline Graeske*, *Erik Peurell*

### Redaktionens adress:

Tidskrift för litteraturvetenskap  
Uppsala universitet  
Litteraturvetenskapliga institutionen  
Slottet ing. A0  
752 37 Uppsala  
fax: 018 / 50 31 93  
e-post: [tfl@littvet.uu.se](mailto:tfl@littvet.uu.se)

Bidrag på upp till 25 A4-sidor (radavstånd 1,5) tas emot av redaktionen. De skall helst vara skrivna på Macintosh, företrädesvis i programmet Microsoft Word 5.1. Eventuella noter bör vara samlade i slutet av artikeln och utformas så att separat litteraturförteckning *inte* behöver användas. Titlar och citat bör vara väl kontrollerade. Bidragen levereras först som utskrift, och efter eventuell antagning också på diskett, alternativt per e-post. Korrekturändringar kan inte göras mot manuskriptet.

Prenumerationsavgift för hel årgång om fyra nummer: 150 kr, för studerande 120 kr. Lösnummerpris 50 kr. Dubbelnummer 75 kr. Nummer ur äldre årgångar, 1995 och tidigare, 25 respektive 40 kr. Lösnummer rekvireras från redaktionen genom inbetalning på postgiro 63 90 65 - 2.

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

Tidskrift för Litteraturvetenskap utges med bidrag från Humanistisk-Samhällsvetenskapliga Forskningsrådet.

Omslag: *Marta Ronne*  
Tryckning: Fyris-Tryck AB, Uppsala  
ISSN 1104 - 0556

TIDSKRIFT FÖR 2 · 1996  
LITTERATURVETENSKAP

Tjugofemte årgången

INNEHÅLL

Boel Westin: Drömmens texter. Äventyret som rêverie i barnlitteraturen	3
Ulf Boëthius: "Vi är närapå djur själva". Magi och sexualitet i Frances Hodgson Burnetts <i>The secret garden</i>	21
Lena Kåreland: Musiken, postmodernismen och ungdomsromanen. Exemplet Bernt Danielssons <i>Steff</i>	43
Staffan Bergsten: Den sönderplockade rosen. Ett tema i modern svensk lyrik	57
Arne Melberg: Mimesis i tid: Auerbachs figura	69
Recensioner	81
David Kornhall, <i>Vers och tonaccent. Om den svenska tonala ord- accenten som poetiskt verkningsmedel</i> ; Kristian Wählin, <i>Allmän och svensk metrik</i> ; S. Bäckman, E. Lilja, B. Lundberg (red.), <i>Rytmen i fokus</i> – Roger Holmström (red.), <i>Från kulturväktare till nightdrivers. Studier i finlandssvensk 1900-talslitteratur 2</i> – Carin Franzén, <i>Att översätta känslan. Julia Kristeva</i> – Valborg Lindgärde, <i>Jesu Christi Pijnos Historia Rijmwijs Betrachtad. Svenska passionsdikter under 1600- och 1700-talet</i> – Maud Ellman (red.), <i>Psychoanalytic Literary Criticism</i> – Maria Nikolajeva (red.), <i>Återkommande mönster i Selma Lagerlöfs författarskap</i>	

...the ...

...the ...

...the ...

...the ...

...the ...

...the ...

...the ...

...the ...

...the ...

...the ...

...the ...

BOEL WESTIN

## Drömmens texter

### Äventyret som rêverie i barnlitteraturen

Bryt upp, bryt upp! Den nya dagen gryr.  
Oändligt är vårt stora äventyr.

Karin Boye

**K**arin Boyes kända dikt "I rörelse" uttrycker en ungdomlig känsla i sin starka längtan efter förändring.<sup>1</sup> Här finns törsten efter förnyelse, upp-brottet från det gamla, begäret efter det "oändliga" äventyret. Så "smittade" också denna dikt, som Erik Hjalmar Linder skriver, "med sin hänryckning [...] en hel generation".<sup>2</sup>

Det är förknipningen mellan uppbrott och äventyr i den boyeska dikten som jag vill relatera till barnlitteraturen, eller annorlunda uttryckt, den metaforiska syntesen mellan rörelse och upplevelse. Uppbrottet signalerar en form av pånyttfödelse. Den återkommande och välkända strukturen av uppbrott, äventyr och återkomst som vi kan urskilja i barnlitteraturen,<sup>3</sup> kanaliseras, skulle jag vilja hävda, olika former av drömmar och längtan. Drömmerierna är förbundna med en form av mental pånyttfödelse eller en övergång från ett tillstånd, eller ett stadium, till ett annat. Med dröm avser jag i detta sammanhang en aktivitet av inbillningskraft, som inom fiktionen är förbunden med en vilja till berättande och dikt. Dikt och dröm har ju alltsedan romantiken och tidigare (Shakespeare, Calderón) förbundits med varann och Freud relaterade som bekant "Dichten" till "Phantasieren".<sup>4</sup>

I barnlitteraturen har dessa "drömtexter", som jag vill kalla dem, framför allt sin hemvist i berättelser som spelar med två (eller flera) dimensioner inom fiktionen: en "verklig" fiktionell dimension och en "fantastisk" fiktionell dimension som korresponderar och interagerar med varann. Det behöver inte nödvändigtvis gälla renlärt genrelidiga fantastiska berättelser (fantasy)<sup>5</sup> utan interaktionen mellan olika dimensioner kan förekomma i den typ av imaginära fiktionsvärldar som exponeras i exempelvis Tove Janssons muminböcker samt, vill jag tillägga, också i ett mer utpräglat realistiskt prosaberättande. Genom drömtextern omtolkar och omformulerar prota-

gonisten, textens aktivt handlande subjekt eller "drömmaren", sin verklighet inom fiktionen. Drömmandet, dvs. framför allt dagdrömmen, fungerar, skulle jag vilja påstå, som en kreativ aktivitet. Drömmen får en förvandlande kraft. I den här uppsatsen behandlar jag huvudsakligen "fantastiskt" orienterade drömtexter och hämtar mina exemplifieringar från en barnlitterär kanon: bland de analyserade texterna finns Lewis Carrolls *Alice's Adventures in Wonderland* (1865), Astrid Lindgrens *Mio, min Mio* (1954) och *Bröderna Lejonhjärta* (1973), Philippa Pearce's *Tom's Midnight Garden* (1958) och Tove Janssons *Sent i november* (1970). Men även andra barnlitterära texter ingår, bland dem några av 1900-talets mest kända svenska bilderböcker.

Min teori är att barnlitteraturen kan ses som en form av dröm- och/eller minnestexter. De drömmier som barnlitteraturen gestaltar och uppvisar är ofta förknippade med en längtan efter förändring. Resan och rörelsen, och därmed indirekt uppbrottet, fungerar som den berättarmässiga förutsättningen för den psykologiska process och den individuella pånyttfödelse som äventyret gestaltar. Resan orienterar sig i dessa drömtexter inte primärt, vilket Harry Levin påpekat apropå Carrolls *Alice*-böcker, mot ett sökande (quest) utan mot en utforskning (exploration).<sup>6</sup>

Jag vill först, innan jag går närmare in på hur dessa dröm- och minnestexter tar sig olika litterära uttryck, ge ett illustrativt och som jag ser det, utomordentligt talande exempel på den flytande gränsen mellan det vi kallar dröm och det vi kallar längtan. Det är hämtat från en av Åke Holmbergs böcker om den skarpsynte privatdetektiven Ture Sventon, närmare bestämt den andra boken, *Ture Sventon i öknen* (1949). I denna bok är Ture Sventon på jakt efter ett försvunnet kylskåp. Det har magiska, och åtminstone för frysteknologins vidkommande faktiskt helt revolutionerande egenskaper. Det kan nämligen frysa in inte mindre än 300 semlor åt gången trots att det inte är större än en ordinär resväska. Sventons jakt för honom till staden Djof i den arabiska öknen och efterforskningarna koncentreras så småningom till ett pastejbageri, regerat av den mäktige (och inom parentes sagt mycket skumme) pastejbagaren Muhammed. Särskilt känd är denne Muhammed för sina två specialpastejer vars benämningar är lika poetiskt klingande som symboliskt talande. Ty hos honom står kundens val mellan "Beduinens hemlängtan" och "Kameldrivarens söndagsdröm". Hemlängtan, det är en pastej fylld av fårstuvning medan söndagsdrömmen har en stuvning av färska fikon. För varje kund som träder över tröskeln till bageriet är naturligtvis den essentiella kärnfrågan: dröm eller längtan.

De drömmar och den längtan som förmedlas genom barnlitteraturens drömtexter har naturligtvis sällan den konkreta och koncentrerade pastejformen: drömmierorna används i en överförd och symboliskt syftande betydelse. Men man kan lägga märke till hur skickligt Åke Holmberg – och han gör det faktiskt bokstavligen – fyller de båda svårdefinierade begreppen dröm och längtan med en symbolisk och, om uttrycket tillåts, mättad innebörd. Beduinen, nomaden som vandrar i den ändlösa öknen nårs av en längtan efter hemmet, vilket symboliseras av en bastant fårstuvning, medan den hårt

arbetande kameldrivarens dröm förknippas med söndagen/vilodagen och utgörs av njutningens färska fikon. Fikonet har urgamla symboliska implikationer och det frukt bärande fikonträdet växer i det vegetativa landskap som i Bibeln (tillsammans med olivträdet och vinrankan) står för den sorglösa tillvaron i de messianska nejderna: alltså paradiset.

Rörelsen eller förflyttningen, alltså själva förutsättningen för drömtexten, är ett av de äldsta episka urmönstren. Vi finner det i Odysseen och naturligtvis i folksagorna: driften att göra uppbrott och bege sig in i det okända är urgammal. Att det mönstret så starkt kommit att präglade den litteratur som getts ut för barn och för den unga människa som söker sin plats i världen, sin identitet eller sin individuation för att tala med C. G. Jung, ligger i berättandets natur. Resan, vandringen eller rymningen där den unga protagonisten på en och samma gång utforskar sig själv och orienterar sig i världen är ett återkommande och narratologiskt sett förmodligen outslitligt berättelsemönster. Det löper genom hela den barnlitterära historien alltifrån de första bearbetningarna av *Robinson Crusoe* fram till de moderna bilderböckerna. Vi finner det till exempel i Ulf Starks och Anna Höglunds förvandlingsberättelse *Jaguaren* (1987) och i Thomas och Anna-Clara Tidholms filosofiskt anlagda bilderbok om döden, *Resan till Ugri-La-Brek* (1987).

*Robinson Crusoe*, eller som den fullständiga titeln inleds, *The Life and Strange Surprizing Adventures of Robinson Crusoe of York* (1719) skrevs och utgavs ju ursprungligen inte som barnbok, men den tillhör, liksom Swifts *Gulliver's Travels* (1726) de verk som kommit att annekteras som barnlitteratur. Det finns i dessa texter också en förening av resa och äventyr som kommit att utgöra grunden för deras attraktion som barnläsning. Den traditionen lever vidare i den senare och moderna barnlitteraturen. I de barnlitterära editionerna av Robinson, som ju är förkortade och ofta starkt bearbetade, är det egentliga äventyret framför allt koncentrerat till det civilisationsbyggande som Robinson ägnar sig åt på den öde ön: vad han iscensätter är ingenting mindre än människans eviga dröm om att bygga sitt eget fulländade samhälle.<sup>7</sup> Som bekant var det just den delen av boken som Rousseau tog fasta på i sin inflytelserika programskrift om uppfostran, *Emile ou de l'Éducation* (1762) där han påbjuder Robinson som Emiles enda lektyr.

Det titulära utpekandet av äventyret (adventures) som berättelsens centralpunkt som finns inskriven i den defoeska romanen lever länge kvar i barnlitteraturen och mönstret har också rötter bakåt. Ett tidigare exempel är Fénelons *Les Aventures de Télémaque* (1699). Äventyret blev kanoniserat som en strukturell grundkomponent och vi återfinner det i flera av titlarna till de klassiska barnlitterära verken: i Mark Twains *The Adventures of Tom Sawyer* (1876) och *The Adventures of Huckleberry Finn* (1884), i Lewis Carrolls *Alice's Adventures in Wonderland*. Vad den svenska barnlitteraturen beträffar kan vi erinra oss tidiga klassiker som Viktor Rydbergs tvetydiga drömberättelse *Lille Viggs äfventyr på julafton* (1871), Elsa Beskows genombrottsbok *Puttes äfventyr i blåbärsskogen* (1901) samt reseskildringen par préférence, Selma Lagerlöfs *Nils Holgerssons underbara resa genom*

Sverige (1906–07), i engelsk översättning kallas den *The Wonderful Adventures of Nils*. I dessa berättelser förvandlas barnet till en kreativ drömmare, till en individ som genom (dag)drömmen och föreställningen iscensätter och skapar sina egna äventyr och därmed en form av inomfiktional värld.<sup>8</sup> Tom, Alice, Vigg, Putte och Nils litterariserar, eller poetiserar, på divergerande vis sin verklighet. Det kan, som i Tom Sawyers fall ske genom en intensiv läsning av äventyrsböcker, en läsning som omsätts i praktiken, eller, som i berättelsen om Alice, handla om en kombination av sysslolöshet, slummer och nyfikenhet. Nils Holgersson och Elsa Beskows Putte uppsöker inte själva äventyret, men de exponerar ett öppet och drömmande sinne inför det.<sup>9</sup>

Min idé om de barnlitterära drömtexterna bygger delvis på den franske filosofen Gaston Bachelard, hans utforskningar av dagdrömmen som en kreativ medvetandeform och hans teori om poesin (dikten) som en väg till ett expanderat medvetande, framför allt utifrån hans bok *La poétique de la rêverie* (1960). Poeten är för Bachelard synonym med en drömmare, vars skaparkraft är förbunden med barndomen, med erövringen av språket och världen (kosmos). I svensk litteraturforskning har Bachelards drömstudier tidigare använts av bl.a. Göran Printz-Påhlson och Anders Olsson i deras Ekelöf-studier (utförligast hos den senare) och jag har tillåtit mig att inspireras av deras analyser av drömmaren, drömmotiven och ”den poetiska drömmen” hos Ekelöf.<sup>10</sup> Barnlitteraturen är självfallet inte a priori någon poetisk, i betydelsen lyriskt skriven, litteratur (även om det förvisso finns åtskillig poesi för barn). Men dagdrömmarna, rêverierna, har i barnlitteraturprosan ofta en poetisk karaktär och frekvensen av poetiska inskott, sånger, poem, dikter, är dessutom påfallande i drömtexterna. Aktörerna uppträder som poeter, sångare, diktare och exekverar sina egna poetiska texter, som i Lewis Carrolls *Alice's Adventures in Wonderland*.<sup>11</sup>

Bachelard behandlar inte barnlitteraturen, men refererar till vad han kallar ”barnberättelser” – i förbifarten påpekar han intressant nog att vuxna alldeles för lättvindigt tar sig för att författa barnböcker – och citerar Henry Thoreau (*Walden*): ”It seems that we only languish during maturity in order to tell the dreams of our childhood, and they vanish from our memory before we were able to learn their language.”<sup>12</sup> Drömmarna försvinner från minnet innan vi lär oss deras språk och enligt Bachelard bör vi därför lära oss av poeterna att tala det poetiska drömspråket. Man kan i sammanhanget konstatera att barnlitteraturen, trots att den primärt har som intention att rikta sig till barn, ju ytterst förmedlar den vuxnes föreställning om barndomen och dess specifika upplevelsevärld. Jag vill passa på att påminna om vad Mark Twain skrev redan 1876, i sitt förord till *The Adventures of Tom Sawyer* :

Although my book is intended mainly for the entertainment of boys and girls, I hope it will not be shunned by men and women on that account, for part of my plan has been to try pleasantly to remind adults of what they once were themselves, and of how they felt and thought and talked, and what queer enterprises they sometimes engaged in.<sup>13</sup>



För Twain handlar alltså det barnlitterära projektet och barnlitteraturen till dels om att framkalla ett minne av barndomen. Den poetiska dagdrömmen är, menar Bachelard, också retrospektiv och koncentrerar sig på ett återskapande av barnets kosmiska värld. "La rêverie poétique" är en kreativ, aktiv dagdröm som blandar samman inbillningskraft (fantasi) och minne: man måste, som Bachelard skriver, förstärka föreningen (eller syntesen) av inbillningskraft och minne.<sup>14</sup> Det finns emellertid en viktig skillnad mellan det konkreta, eller som jag skulle vilja tillägga, faktiska minnet, och det syntetiska, eller fiktiva minnet i vilket det minnesvärda ögonblicket förvandlas av fantasin. Jag återkommer till detta längre fram i uppsatsen.

Drömtexten kan, framför allt i äldre barnlitteratur, korrespondera med en moralisk implikation, som i Rydbergs berättelse om lille Vigg; han som prövas av tomten och i slutänden lär sig att uppskatta de trista men nödvändiga ullstrumpor som han får i julklapp. Selma Lagerlöfs Nils Holgersson är till att börja med en olydig och djurplågande latmask, som minst av allt följer det fjärde budet och hedrar sin far och sin mor. Genom sin förvandling till en Tummetott blir han pånyttfödd som en godare, helare och framför allt moraliskt och emotionellt sett mognare människa. Den motiviska kedjan av skuld, straff, botgöring och försoning<sup>15</sup> tycks vara den egentliga essensen i den lagerlöfska drömtexten. Lagerlöf slår emellertid också in en kil mellan drömmens och verklighetens texter och etablerar en korrespondens mellan det fiktiva minnet och och det faktiska.<sup>16</sup> Nils återvänder som bekant till Västra Vemmenhög och återfår sin vanliga gestalt. Men när han på sista sidan i boken, med berättelsens slutord, tar avsked av vildgåsfloeken och ser dem fara bort över havet längtar han tillbaka in i drömmens text där hans sagolika litenhet, egenskapen av pyssling, gav oanade möjligheter att fokalisera världen och expandera medvetandet: "Och pojken kände en sådan längtan efter de bortflygande, att han nära nog önskade att återigen vara Tummetott, som kunde rida över land och hav med en vildgåsflöck."

Drömmens mål är heller inte en längtan efter klarhet utan efter ett förtydligande.<sup>17</sup> Den poetiska dagdrömmen formerar på så vis en väg till ett expanderat medvetande. Drömmaren kan karaktäriseras som en solitär, en individ som önskar ensamhet och som längtar och strävar efter det Bachelard kallar "la maison d'intimité absolue", den absoluta intimiteten, representerat av till exempel hemmet eller modern.<sup>18</sup> Just rörelsen mot hemmet och i förlängningen ursprunget är också en återkommande struktur i barnlitteraturen. Vi finner den till exempel i en av den svenska barnlitteraturens tidiga resklassiker, Ivar Arosenius *Kattresan* (1909). Lillans färd ut i världen på kattens rygg kan tolkas som ett uttryck för barnets maktbegär, eller dröm, om att behärska och kontrollera sin omgivning. Hon är faktiskt försedd med en piska. Men resan gestaltar på ett symboliskt plan också Lillans vilja att skapa en egen berättelse och i förlängningen en egen värld, ett kosmos: äventyret är medlet som expanderar medvetandet och utgör grunden för drömtexten. För Lillan i *Kattresan* slutar drömmen och därmed också äventyret i mammans famn. Lillan återvänder alltså till den absoluta intimiteten, för att tala med

Bachelard. En liknande struktur möter i Ulf Starks och Anna Höglunds bilderbok *Jaguaren* (1987). Berättelsen skildrar hur en liten pojke med hjälp av inbillningskraft och en jaguarmönstrad pyjamas genomgår en metamorfos när natten faller på: han förvandlas till en jaguar och förflyttas från barnkammaren ut på storstadsdjungelns äventyrliga arena. Den djuriska förklädnaden signalerar hans pånyttfödelse, övergången från ett stadium till ett annat. Till sin komposition och versifierade berättarstruktur relaterar sig *Jaguaren* också till Arosenius *Kattresan*. Men här finns också en annan, och mer utpräglad poetisk intertext som interagerar och korresponderar med jaguarens drömtext. Bilderboken *Jaguaren* fronderar mot en av den finlandssvenska modernismens kända dikter, "Jaguaren" av Elmer Diktonius. Pojken i Starks berättelse heter just Elmer. Det är, kunde man säga, i kraft av detta namn som barnet intar sin position av poetisk drömmare i denna bilderbok. Och liksom för Lillan i *Kattresan* slutar äventyren i intimitetens tecken: pojken återvänder till hemmet och moderns famn.

Vad drömmaren ytterst eftersträvar är en sorts arketypiskt djup, eller med Bachelards ord "profondeur".<sup>19</sup> Den poetiska dagdrömmen, formerar en väg till ett expanderat och därmed fördjupat medvetande. Det är detta samband mellan barndom och poetisk dagdröm som jag vill applicera på barnlitteraturen. Lewis Carroll var uppenbart medveten om idén. I den sista strofen av den dikt som utgör hans företal till *Alice's Adventures in Wonderland*, "All in the Golden Afternoon", skriver han:

Alice! A childish story take,  
And with a gentle hand  
Lay it where Childhood's dreams are twined  
In Memory's mystic band<sup>20</sup>

Alice representerar en urtyp för det drömjag som agerar i barnlitteraturens drömtexter. Hon inkarmerar i sin egenskap av barn den vuxne diktarens poetiska drömprojekt om barndomen men hon artikulerar också i sin egenskap av barnlitterär protagonist den i sammanhanget nödvändiga erövringen av språket. Texten i *Alice* är späckad med ordlekar och olika former av nonsensartade dialoger genom vilka de lingvistiska konventionerna förlorar sin giltighet och själva essensen i begreppet mening löses upp.<sup>21</sup> I kapitlet "A Mad Tea-Party" avhandlas bl.a. tidsbegreppet. Det gäller en klocka som enligt Alice's åsikt är "funny": den visar nämligen datum, men inte "what o'clock it is":

"Why should it?" muttered the Hatter. "Does *your* watch tell you what year it is?"

"Of course not," Alice replied very readily: "but that's because it stays the same year for such a long time together."

"Which is just the case with *mine*", said the Hatter.

Alice felt dreadfully puzzled. The Hatter's remark seemed to her to have no sort of meaning in it, and yet it was certainly English.<sup>22</sup>



A Mad Tea-Party: Ill. John Tenniel (ur *The Annotated Alice*).

Transformeringarna av den språkliga och logiska ordningen i Alice-texten, interfolieringarna av travestier och parodier på, för den carrollska samtiden, kända sånger och poem som dekonstrueras och förvandlas inom den drömda fiktionen, har kommenterats och analyserats av åtskilliga forskare. Harry Levin menar t.ex. att "transfigurationen" av vardagliga ting och hemvanda kännetecken, hela den logiska desorientering som utvecklas i *Alice*, till största delen är en verbal process. Men den största prövningen är, och ska vara, skriver Levin, omgestaltningen av poesin: "the transforming device is parody".<sup>23</sup> Logikens sönderfall sker således genom det poetiska drömspråket.

Alice inkarnerar alltså bilden av ett "drömbarn", "the dream-child" som Carroll skriver om i sin prolog:

The dream-child moving through a land  
Of wonders wild and new,  
In friendly chat with bird or beast –  
And half believe it true.<sup>24</sup>

Denna roll av "drömbarn" exekverar Alice, skulle jag vilja påstå, i dubbel bemärkelse. Hon är det drömmande barnet *inom fiktionen* men hon utgör också redskapet för den vuxnes retrospektiva väg tillbaka in i barndomens föreställningsvärld. "Life, what is it but a dream?", med den exklamatoriska metaforen sätter Carroll i sitt epilög-poem punkt för sina båda *Alice*-böcker.<sup>25</sup>

Gaston Bachelard skiljer i sin psykoanalys av jordens element mellan två (motsatta) inställningar till elementet: "vilans" och "viljans" drömmier. Göran Printz-Påhlson skriver apropå denna tudelning i sin Ekelöfanalys: "Antingen vill man forma jorden, bearbeta den och tränga in i dess inre för att utvinna dess rikedomar eller också vill man gömma sig i jorden, i grottan eller i valens buk."<sup>26</sup> Alice fall ner genom kaninhålet mot underjorden och hennes utforskningar av underlandsvärlden representerar, skulle jag vilja påstå, en form av "viljans" drömmier och det är också den typen av rêverier vi möter i senare tids barnlitteratur. Alice reflekterar hela tiden över sin egen roll och medverkan inom fiktionen och över de identitetsförändringar som hon genomgår under vistelsen i underlandet. Genom denna självreflektion förstärks drömeffekten inom fiktionen. Så yttrar hon till exempel vid ett tillfälle, det sker i samband med mötet med kålmasken: "at least I know who I *was* when I got up this morning, but I think I must have been changed several times since then."<sup>27</sup> Drömmandet som aktivitet ger alltså möjlighet till metamorfoser av det egna jaget och i förlängningen ett ifrågasättande av föreställningen om det egna jagbegreppet.<sup>28</sup> Senare i berättelsen, i konfrontationen med kortleksdrottningen och hennes knektar, ifrågasätter Alice också sin egen dröm och dess fiktiva aktörer. I detta fall gäller det alltså de animerade kortleksfigurerna och hennes reaktion inför dem: "Why, they're only a pack of cards, after all. I needn't be afraid of them!"<sup>29</sup> Alice styrs således av insikten om drömmens egenskap av dröm och påminns gång på gång om sin medvetenhet om drömfiktionens villkor. Det uttrycks bl.a. genom hennes kroppsliga föränd-



"In fact, she was now rather more than nine feet high."  
Ill. John Tenniel (ur *The Annotated Alice*).

ringar. Men hennes egentliga metamorfos ligger på det psykologiska planet. Hon blir till exempel förvånad över sitt mod att disputera med den skräckinjagande drottningen – som ju faktiskt hotar att hugga huvudet av henne.<sup>30</sup> Hon har, för att tala med Bachelard, expanderat och fördjupat sitt medvetande.

Det finns i *Alice*-texterna en stark tendens till metatextuell reflektion. Fiktionen inom berättelsen, drömtexten, syftar också till att kommentera och referera sin egen textuella produktivitet.<sup>31</sup> Alice reflekterar inte enbart över sin egen roll inom drömfiktionen utan också, högst väsentligt, över sin väg till denna fiktion. I början av äventyren funderar hon: "I do wonder what *can* have happened to me! When I used to read fairy tales, I fancied that kind of thing never happened, and now here I am in the middle of one! There ought to be a book written about me, that there ought!"<sup>32</sup> Och det är ju precis vad Lewis Carroll gör. Denna metatextuellt uttryckta förmåga till reflektion över den egna rollen i drömtexten, och dess liering med den egna sagoläsningen, möter vi också hos Astrid Lindgrens själv (jag) berättande protagonister. Bo Vilhelm Olsson i *Mio, min Mio* uppger i början av berättelsen att han läst *Tusen och en natt* och när han väl befinner sig i det längtansland som kallas Landet i Fjärran kommenterar han bl.a. landskapets och miljöns anslutning till sagans fiktionsvärld: flöjtspelaren Nonnos hus beskrivs till exempel som ett "hus som finns i sagorna".<sup>33</sup> Och för Skorpan i *Bröderna Lejonhjärta* ter sig hela berättelsen, som han i egenskap av jagberättare formulerar saken, "nästan som en saga".<sup>34</sup>

William Empson menar att Carroll försöker utkristallisera barnets roll i den vuxnes föreställning om barndomen.<sup>35</sup> Han tolkar underlandsäventyren som en form av psykologisk återfödelse. De flödande tårarna (som Alice nästan drunknar i) är en metafor för fostervattnet och, vill jag tillägga, för den prenatala existensen, men tårepölens existens korresponderar också med Lethe, glömskans flod.<sup>36</sup> Pånyttfödelsens villkor är att glömma, eller att lämna, barndomens tidigare ordning bakom sig. Därav hela den upp- och nedvända underlandsvärlden. Alice styr således sina kroppsliga förvandlingar och förändringar själv (hon tillerkänns alltså kontroll över kroppen och växandet), men är samtidigt beroende av sitt orala (och infantila) begär: att hon blir groteskt stor, får en ormlikt lång hals eller krymps in absurdum är ett resultat av hennes intag av föda, av mat och dryck. De kroppsliga deformationerna blir det textuella uttrycket för protagonistens strävan efter mognad inom drömfiktionen. Vi kan jämföra med Nils Holgersson (i bakgrunden finns givetvis Gulliver) som förvandlas till en pyssling (detsamma gäller för övrigt Elsa Beskows Putte i blåbärsskogen) – men den faktiska orsaken till kroppens förändring är hos Lagerlöf en annan. Nils förvandling till pyssling är initialt sett ett straff, men den drastiska korrektionen resulterar under resans gång i en psykologisk förändring av Nils karaktär. Han krymps, men växer mentalt.

När Alice, för att tala med Empson, producerar sitt eget fostervatten genom sina tårar, skapas alltså förutsättningen för hennes kroppsliga metamorfoser. Bakom dessa förändringar och det orala begärets styrmekanismer finns emellertid en specifik drivkraft, vi kan kalla den längtan: att träda in i den

förtrollade trädgård som hon skymtar genom nyckelhålet. Att öppna dörren och träda ut i trädgården blir det metaforiska uttrycket för hennes implicita längtan efter att pånyttfödas och växa upp.

Just denna föreställning om den förtrollade platsen, ofta uttryckt i bilden av den underbara trädgården, möter i många drömtexter. Barnlitteraturen är också en platsens litteratur, inte minst genom fixeringen vid ursprunget; här finns en längtan till hemmet, men också en längtan bort till nya platser. Förbindelsen med platsen är essentiell för drömmandets poetik och förbunden med idén om pånyttfödelse.<sup>37</sup> Så artikulerar Bo Wilhelm Olsson i *Mio, min Mio* sin upplevelse av andens självdeklaration, när denne i början av berättelsen talar om att han kommer ifrån Landet i Fjärran: "det var något i hans röst som kom mig att längta till det där landet. Jag kände, att jag inte kunde leva, om jag inte fick komma dit." (s. 17) Tove Janssons muminstiska universum inkarnerar ju, om än under andra förutsättningar än i Alice's och Bo Wilhelm Olssons texter, en sådan förtrollad plats: det är den temporärt försvunna sommardalen som mumintrollet drömmer om under sin trollistiska utveckling i *Trollvinter* (1957). Platsen blir utgångspunkten för en vision. När Bo Wilhelm Olsson kreerar den fulländade, och för honom optimala platsen, återspeglas det i den romantiskt influerade föreställningen om det underbara Landet i Fjärran: ön simmar på havet, i luften finns en doft som av tusen rosor och liljor. Och drömbilden fullständigas genom ackompanjemanget av "en underlig musik som var vackrare än någon annan musik i världen". (s 18) Skorpan i *Bröderna Lejonhjärta* skapar utifrån minnet av den dyrkade brodern Jonatans berättelser sin vision av den underbara Körsbärsdalen, där syrenerna och äppelträden är evigt blommande.

Det är ett idékomplex som sluter an till romantiken och till den viktorianska barnlitteraturens ambition att skildra barndomen som en längtan efter ett paradisiskt tillstånd: barnboken gestaltar, som Humphrey Carpenter uttryckt saken: "the Road to Arcadia".<sup>38</sup> Ett viktorianskt exempel där denna dröm faktiskt realiserar inom den reella fiktionen och hålls inom den fiktionella verklighetens ramar är Frances Hodgson Burnetts *The Secret Garden* (1911), medan Philippa Pearce's senare gestaltning av denna drömtematik i *Tom's Midnight Garden* (1958) struktureras av det poetiska drömprojektets huvudsakliga beståndsdelar: här finns den solitära drömmaren (Tom), här finns den förtrollade platsen (den trista bakgård som varje natt genomgår en metamorfos och förvandlas till en underbar trädgård), här finns erövringen av barndomen i förbindelse med skapandet av kosmos (drömmens kreation av trädgården).

Den poetiska dagdrömmen kan som jag inledningsvis nämnde relateras till barnlitteraturens oändliga äventyrsstrukturer. Resan, rörelsen eller förflyttningen, erbjuder den yttre formen för äventyret alldeles oavsett om den "verkliga" äger rum inom själva fiktionen, inom berättelsen, eller om den utspelas på ett symboliskt drömplan som i *Mio, min Mio* eller *Tom's Midnight Garden*. Låt mig ta ett, och i kronologiskt hänseende, senare exempel. I Michael Endes bok *Die uendliche Geschichte* (1979) går pojken Bastian i en

aktiv drömdialog med den roman som han läser, successivt dras han in i berättelsens skeende. Berättelsen har fantastiska förtecken men den relateras samtidigt till Bastians egen verklighet. Spelet mellan dimensionerna sker så att säga hela tiden inom den fiktionella texten. Bastian transformeras således till en medskapare (och en medaktör) av det som sker i den bok som han läser: han kommenterar och refererar den textuella aktiviteten. När han gör denna resa i sitt inre fiktioniserar han också sin egen verklighet. Berättelsen om det land som kallas Fantasién utgör, skulle man kunna säga, den samlade produkten av hans drömmar och kan fortsätta i oändlighet. Samtidigt uttrycker berättelsen hans längtan efter en existens som är annorlunda än den som han faktiskt befinner sig i.

Det är den litterära metod som Astrid Lindgren tillämpar i *Mio, min Mio* och *Bröderna Lejonhjärta*.<sup>39</sup> Den emotionella drivkraften för de visioner (eller utopier) som Bo Vilhelm Olsson och Skorpan iscensätter är deras längtan efter en annan och bättre tillvaro. Deras poetiska inbillningskraft, som på bachelardskt vis smälter samman minne och dröm, utgör själva grunden för deras omskapade livsberättelser, som ytterst alstras utifrån drömmandet som en poetisk (eller diktad) aktivitet. Bo och Skorpan återföds genom minnet och föreställningen om sagan och äventyret. Och därmed skriver texterna vidare på sig själva genom den unge drömmarens medvetande. I dessa berättelser fungerar den poetiska dagdrömmen som ett medel att expandera medvetandet: drömmen erbjuder inte bara protagonisten nya erfarenheter och möjligheter utan implicerar också en ny och förändrad identitet. Drömmen ger protagonisten den kapacitet som han saknar i sin verklighet. Namnet är hos Lindgren en viktig komponent i denna process. Bo Vilhelm Olsson förvandlas till konungasonen prins Mio och Skorpan begåvas med den dyrkade broderns klingande hjältenamn, Lejonhjärta. Drömmen förstärker på så sätt fiktionens egen föreställning om sin fiktion.

Hos Lindgren möter vi också den bachelardska föreningen mellan det faktiska (konkreta) och det fiktiva (syntetiska) minnet. I *Mio, min Mio* ges referenserna för Bo Vilhelm Olssons drömmar om Landet i Fjärran av hans faktiska minne av den fiktionella verklighetens platser och personer, av Tegnérslunden och Upplandsgatan, av kompiserna Benka och hans pappa osv. Dessa korrespondenser har också Vivi Edström utrett.<sup>40</sup> Platser, aktörer, rekvisita, transporteras till drömlandet och transformeras till en dualistisk sagoversion som innefattar såväl goda som onda krafter: exempelvis uttryckt i polariseringen mellan platserna Gröna Ängars ö (konungens rike) och Landet Utanför (riddar Katos rike). Skorpan, i *Bröderna Lejonhjärta*, drivs inte av samma medvetenhet om fiktionens kraft, men han skapar liksom Bo, sin egen vision av ett drömmens universum där godheten konfronteras mot ondskan: Körbärsdalens motpol gives ju i den av Tengil styrda Törnrosdalen. Men i sin egenskap av berättelsens diktare inkarnerar han, liksom Bo, den poetiska syntesen av minne, dröm och inbillningskraft.

När Skorpan väl befinner sig i Körbärsdalen reflekterar han i likhet med Alice över rêveriets krafter: "Hur kom jag dit? När flög jag? Hur kunde jag



hitta vägen utan att fråga någon alls? Det vet jag inte. Det enda jag vet är att jag plötsligt stod där och såg namnet på grinden.” (s. 22)

Också i Tove Janssons muminböcker kan vi finna exempel på den poetiske drömmaren. Den berättelse som homsan Toft, i *Sent i november*, (1970) berättar för sin själv om kvällarna syntetiserar på ett sofistikerat vis också det poetiska projektet av minne, dröm och inbillningskraft. Till att börja med handlar historien om den lyckliga familjen i mumindalen och målar upp ett sommarlikt landskap. Texten placerar drömmaren i en aktiv position och centrerar sig, liksom i Astrid Lindgrens böcker, kring hans egna preferenser. Låt mig ta ett lätt fragmentariserat citat som exempel på den Toftska drömtekniken:

Han försökte beskriva hur det kändes när dalen öppnade sig i en grön vild trädgård som var genomlyst av solsken, överallt gungade gröna löv i sommarbrisen, grönt gräs runtomkring och över hans huvud och solfläckarna i gräset och ljudet av humlor och det luktade gott och han gick långsamt vidare tills han hörde den rinnande floden. [...] *Han lät* vinden susa fram högt över dalen [...] *Homsan gav* äpplen åt några träd men tog bort dem igen [...] Verandan låg mitt i morgonsolen och *den var precis sådan som homsan hade gjort den*. (s. 13 f, min kurs.)

Toft realiserar alltså själva teorin om den poetiska dagdrömmen. Det är en dröm om barndomen, förbunden med språket (själva berättandet) lika mycket som med skapandet av en värld (mumindalen). I den här drömmen kan vi också spåra sökandet efter den absoluta intimitet som Bachelard talar om. Det symboliseras av Tofts idealiserade bild av muminmamman, som i Tofts dröm har en rund, vänlig nos och, som det står i hans drömtext, ”hela mamman var rund på det sätt som mammor ska vara” (s. 14). Hos Lindgren representeras denna längtansbild av den absoluta intimiteten av Mios idealiserade fadersbild, den som han skapar i sin ”fader konungen”. För Skorpanns vidkommande representerar brodern Jonatan drömmen om denna intimitet.

Senare, när homsan Toft i Tove Janssons bok verkligen anländer till mumindalen, bara för att finna att familjen övergett dalen, tvingas han att omskapa sin berättelse. Det verkar som om hans första ”rêverie”, som ju är förknippat med lycka och sommar, är falskt eftersom det inte utvecklar hans reella kreativitet. Som bokens titel indikerar, *Sent i november*, är det höst: det regnar, det är mörkt och hela atmosfären i berättelsen är infärgad av en stämning av dunkelhet och skymning. En liknande mörk och mystisk iscensättning är också en av förutsättningarna för drömtexten i *Trollvinter*.

Enligt Bachelard får den poetiska dagdrömmen också näring av dunklet, skuggorna, skymningen.<sup>41</sup> I Astrid Lindgrens *Mio, min Mio* utgör den dunkla höstskymningen själva iscensättningen för Bosses rêverier. Genom sin ensamhet ter han sig också som en drömsolitär i bachelardsk bemärkelse: ”Jag gick och satte mig på en bänk i Tegnérslunden. Där fanns inte en människa. Alla hade gått hem för att äta middag. Det var skumt i parken och det regnade lite.



Skorpan i rêveriets ögonblick.

III. Ilon Wikland ur Astrid Lindgren, *Bröderna Lejonhjärta* (1973).

[...] Det var bara jag som satt här ute i mörkret. Ensam.” (s. 14) Även Skorpan är ensam i rêveriets avgörande ögonblick: ”Jag var ensam hemma”. (s. 18) Trots att den kommande drömtexten i detta fall inte tar spjårn i den specifikt höstliga skymningen, det är faktiskt vår, kan vi konstatera att det är kväll. Liknande dunkla iscensättningar initierar också drömtexterna i exempelvis *Puttes äfventyr i blåbärsskogen* och i *Tom's Midnight Garden*, det är signifikativt nog under natten som Tom färdas i drömmen och i föreställningen.

Drömmarna är alltså solitära, vars rêverier är beroende av ensamheten. Påfallande i drömtexterna är föräldrarnas frånvaro och deras absens är också essentiell för realiseringen av idén om pånyttfödelse. Elsa Beskows Putte är ute i skogen för att plocka bär, Nils Holgersson är ensam hemma (föräldrarna har gått till kyrkan), Bo Vilhelm Olsson är fosterbarn, i *Trollvinter* sover muminmamman sig igenom i stort sett hela berättelsen, Toft tycks föräldralös och Tom i *Tom's Midnight Garden* har skickats iväg till en moster. Även i Alice's fall är föräldrarna frånvarande – hennes enda sällskap är hennes syster. Alice förvandlas till den ensamma drömmaren i och med att hon faller i sömn. Men Carroll dubblar på ett intressant sätt fiktionens drömjag i sin berättelse och förstärker på så vis drömeffekten. När Alice i slutet återvänder till fiktionens verklighet (denna verklighetseffekt understryks genom en högst vardaglig handling, hon går in för att dricka te) placeras hennes syster i drömmarens position.<sup>42</sup> Stämningen och ljuset är, precis som i det bachelardska drömprojektet, dunkel. Carroll talar också om ”dreamy weather” i sin diktprolog. När systemen betraktar solnedgången aktiveras hennes minne av de rêverier som Alice berättat för henne. Hon syntetiserar alltså det faktiska minnet av Alice's drömtext med en egen fiktion: ”Thus grew the tale of Wonderland [...] Beneath the setting sun”, diktar Carroll i sin prolog.<sup>43</sup> Denna gång behandlar drömtextern mer explicit den nödvändiga och enligt texten uppenbarligen oundvikliga separationen ifrån barndomen. Men den poetiska dagdrömmens existens tycks evig och den är förbunden med minnet. Systemen reflekterar över hur Alice ska växa upp, samla barn omkring sig och berätta historier: ”perhaps even [...] the dream of Wonderland of long ago [...] remembering her own child-life, and the happy summer days.”<sup>44</sup> Äventyret och drömmen har en oändlig kraft och fortgår utanför fiktionen.

Ett liknande scenario finns i A. A. Milnes andra och avslutande bok om Winnie-the-Pooh, när Christopher Robin tar avsked av sin fiktionsvärld av leksaker och därmed också av barndomen. Christopher Robin är, förstår läsaren, på väg att bli vuxen eller åtminstone på väg in i ett annat tillstånd. Men själva berättelsen och äventyren kan fortsätta i det oändliga och de är för evigt förbundna med föreställningen om den förtrollade platsen. Så lyder Milnes slutord: ”But wherever they go and whatever happens to them on the way, in that enchanted place on the top of the Forest a little boy and his Bear will always be playing.”

I kontrast till Bachelard, vars syn på barndomen till viss del är baserad på en regressiv vision, så erbjuder den barnlitterära drömtextern emellertid ofta strategier för processen att lämna barndomen och växa upp. Om det

bachelardska rêveriet orienterar sig i riktning bakåt, mot den infantila världen, så orienterar sig den barnlitterära drömtexten mot adolescensen och vuxendomen. Homsan Toft i Tove Janssons bok har utvidgat sitt medvetande genom den poetiska dagdrömmen, men han har också förmått bryta igenom den och ersätta den med en mer realistisk, eller balanserad, berättelse som bottnar i nya insikter. För honom är det inte möjligt att återvända till den intimitet som representeras av hans idealiserade bild av mumminmammans. Också för Bo Vilhelm Olsson representerar den poetiska drömmen ett steg in i en förändrad och, kan man säga, pånyttfödd verklighet. Det omdiskuterade slutet på berättelsen, där berättaren frenetiskt försäkrar att han faktiskt befinner sig i Landet i Fjärran, talar också för en tolkning i den riktningen.<sup>45</sup> För Bo Vilhelm Olsson sker ju det stora livsavgränsandet i samband med hans kamp med riddar Kato.

Det poetiska drömprojektet kan i barnlitteraturen som vi sett omfatta den vuxnes föreställning om barndomen: "Still she haunts me, phantomwise [...] Never seen by waking eyes", skriver Carroll i sitt epilog-poem. För Carroll fungerar alltså barnet (representerat av den historiska individen Alice Liddell) som en fantom i den vuxnes drömmar om ett evigt och oändligt "Wonderland".<sup>46</sup>

Men för drömtexternas solitära protagonister innebär den poetiska dagdrömmen något annat: det kan gälla en längtan efter att få bege sig in i det främmande och annorlunda, att genom drömmen och föreställningen utforska nya möjligheter, att genom "viljans" drömmier bli pånyttfödd. För dessa drömmare med öppna ögon utgör den poetiska drömtexten ett medel att expandera och fördjupa medvetandet. Som det står hos Tove Jansson i *Trollvinter*, så gäller projektet att man "måste upptäcka allting själv [...] Och klättra över det alldeles ensam".



## NOTER

- 1 Ur *Härdarna*, 1927.
- 2 Erik Hjalmar Linder, *Fem decennier av nittonhundratalet*, band 2, fjärde omarbetade och utökade upplagan, Stockholm 1966, s. 647.
- 3 Se t.ex. Vivi Edström, *Barnbokens form. En studie i konsten att berätta*, Göteborg 1982 (1980), kap. "Berättelsens mönster".
- 4 För vidare utläggningar av dessa förbindelser, se Göran Printz-Påhlsons Ekelöf-essä "Diktarens kringkastade lemmar", i hans *Solen i spegeln, Essäer om lyrisk modernism* Stockholm 1958, s. 120f samt Anders Olsson, *Ekelöfs nej*, diss. Stockholm 1983, s. 35f. Den litterära och idéhistoriska bakgrunden kommer jag att utveckla i en större studie om barnlitterära drömtexter.
- 5 Definitioner av fantasy tar vanligtvis fasta på förekomsten av två (eller flera) "världar" samt inslag av "magic" och/eller "fantastic". Se t.ex. Tzvetan Todorov *The Fantastic. A Structural Approach to a Literary Genre*, Ithaca New York 1989 (1973), Rosemary Jackson, *Fantasy. The Literature of Subversion*, London New York 1982. Beträffande barnlitterär fantasy, se Maria Nikolajeva, *The Magic Code. The use of magical patterns in fantasy for children*, diss. Stockholm 1988.
- 6 Harry Levin, "Wonderland Revisited" (1965), i *Aspects of Alice*, ed. by Robert Phillips, 1971; hänvisningar till utg. i Penguin Books 1974, s. 231.
- 7 Inom den omfattande Robinson-forskningen har t.ex. Martin Green i sin undersökning av Robinson-berättelsens litterära genomslagskraft, *The Robinson Crusoe Story*, The Pennsylvania State University Press, University Park and London 1990, betonat äventyrets roll som (bl.a.) en barnlitterär grundkomponent.
- 8 Termen äventyr använder jag här i dess etymologiska urbetydelse av händelse (lat. *adventura*).
- 9 Drömbetonade reseskildringar är ytterst frekventa i den svenska bilderboken från sekelskiftet och framåt. För exemplifiering, se Kristin Hallbergs uppsats "Bilderbokens barn-drömmens och verklighetens resenärer", i *I bilderbokens värld 1880-1980*, red. K. Hallberg och B. Westin, Stockholm 1985, s. 11-54.
- 10 Se not 4. Även Ross Shideler har i sin avhandling *Voices under the Ground. Themes and Images in the Early Poetry of Gunnar Ekelöf*, Berkeley 1973, använt Bachelards drömstudier.
- 11 En analys av denna "metapoesi" utifrån Tove Janssons texter ges i min uppsats "Muminpoesi eller Det här kunde man skriva en dikt om", *Barnboken* nr 2 1994, s. 23-28 samt i vidareutvecklad form i föredraget "Poetics of childhood. The moomintic dreamtext of Tove Jansson", hållet vid IRSCL:s kongress i Stockholm 1995 (under publicering).
- 12 Bachelard, *La poétique de la rêverie*, Paris 1965 (1960), s. 102.
- 13 Mark Twain, *Tom Sawyer and Huckleberry Finn*, Wordsworth Classics 1992.
- 14 Bachelard, s. 102f.
- 15 Vivi Edström, *Selma Lagerlöfs litterära profil*, Stockholm 1986, s. 115.
- 16 I *Nils Holgersson* finns flera dimensioner inom fiktionen som Nils rör sig emellan, kapitlet "Två städer" om Vineta är ett exempel.
- 17 Bachelard, s. 108.
- 18 *Ibid.*, s. 92f. Se även Bachelards *La terre et les rêveries du repos*, Paris 1948, s. 95.
- 19 Bachelard 1965, s. 108f.

- 20 *The Annotated Alice. Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass* by Lewis Carroll. With an Introduction and Notes by Martin Gardner, rev. edition 1970, Penguin Books, s. 23.
- 21 I den omfattande och ytterst expansiva Alice-forskningen är analysen av sönderfallet av den logiska ordningen självfallet central. Se t.ex. flera av uppsatserna i *Semiotics and Linguistics in Alice's Worlds*, ed. by Rachel Fordyce and Carla Mareello, Berlin New York 1994. Det kan nämnas att Fordyce's häri sammanställda bibliografi, "Carroll and the Critics: on the Alice Books" omfattar mer än 450 nummer.
- 22 *The Annotated Alice*, s. 96f.
- 23 Levin, s. 235.
- 24 *The Annotated Alice*, s. 23.
- 25 *Ibid.*, s. 345.
- 26 Printz-Påhlson, s. 109. Här bygger han på Bachelards tidigare studier *La terre et les rêveries du repos* (1948) och *La terre et les rêveries de la volonté* (1948).
- 27 *The Annotated Alice*, s. 67.
- 28 Jfr Levin, s. 224f, som menar att Alice genomgår "an identity crisis".
- 29 *The Annotated Alice*, s. 108.
- 30 Levin, s. 229, talar apropå denna förnekande replik om exorcism: "Alice dispels the whole nonsensical phantasmagoria with her sensible exorcism".
- 31 Om metatexter i *Alice*, se t.ex. Maria Giovanna Tassinari, "Texts and Metatexts in Alice", i *Semiotics and Linguistics of Alice's Worlds*, s. 140–156.
- 32 *The Annotated Alice*, s. 58f.
- 33 Astrid Lindgren, *Mio, min Mio*, Stockholm 1960, s. 47.
- 34 Astrid Lindgren, *Bröderna Lejonhjärta*, Stockholm 1983, s. 5.
- 35 William Empson, "Alice in Wonderland: the Child as Swain" (1935), *Aspects of Alice*, s. 400–433.
- 36 Empson, s. 401 och 415.
- 37 I fråga om Alice, se Jan B. Gordon, "The Alice Books and the Metaphor of Victorian Childhood", *Aspects of Alice*, s. 127–150.
- 38 Humphrey Carpenter, *Secret Gardens. A study of the golden age of children's literature*, Boston 1985.
- 39 Utförliga analyser (särskilt av *Mio, min Mio*) av dessa böcker ger Vivi Edström i *Astrid Lindgren. Vildtoring och lägereld*, Stockholm 1992. Givetvis behandlar hon spelet mellan "Vision och verklighet". Drömfiktionen i den betydelse jag inlägger begreppet är dock en annan.
- 40 *Ibid.*, t.ex. s. 176–180.
- 41 Bachelard, s. 95 och 99ff.
- 42 Jfr Gordon, s 148f.
- 43 *The Annotated Alice*, s. 23.
- 44 *Ibid.*, s. 164.
- 45 Jfr Edström 1992, s. 208 och 221.
- 46 Det avslutande poemet är ett akrostikon, diktradernas initiala bokstäver skriver ut Alice Liddells hela namn, Alice Pleasance Liddell; *The Annotated Alice*, s. 345.

ULF BOËTHIUS

## ”Vi är närapå djur själva”

Magi och sexualitet i Frances Hodgson Burnetts

*The secret garden*

Vi är närapå djur själva. Vi håller  
också på och bygger bo, lille vän.

Frances Hodgson Burnetts *The secret garden* (1911) är en fascinerande bok, full av gåtfulla antydningar och blott till hälften uttalade budskap. Läsaren tycker sig höra en röst som viskar något annat och mera än vad som egentligen står att läsa i texten. Det är inte konstigt att forskarna har lockats av dess hemligheter. De har dragits till den på samma oemotståndliga sätt som den vetgiriga Mary dras till Misselthwaite Manors hemliga trädgård.

På senare tid har man särskilt diskuterat könsrelationerna i romanen. Diskussionen har i stor utsträckning kretsat kring det egendomliga slutet, där den starka och handlingskraftiga Mary plötsligt förs åt sidan och ersätts av sin kusin Colin, arvtagaren till Misselthwaite Manor. Elisabeth Lennox Keyser har, bl a med hänvisning till detta slut, hävdad att Burnett ”seems to be affirming male supremacy” och att hon ”suggests a defence of patriarchal authority”.<sup>1</sup>

Keyser har emellertid inte blivit oemotsagd. Phyllis Bixler har hävdad att romanen i stället bör läsas som en ”nearly utopian vision of female nurturant power”. Det är trädgården som är bokens egentliga huvudperson, menar hon, och den bör uppfattas som ”an image of powerful motherhood”. Barnen i Burnetts roman är omgivna av ”a community of mothers” som står i förbund med denna trädgård: husan Martha, hennes mor, fru Sowerby, och, sist men inte minst, den döda fru Craven, vars ande finns kvar i trädgården.<sup>2</sup> Men moderskapet och förmågan att vårda finns även hos några av männen i romanen, framför allt hos Marthas bror Dickon men även hos trädgårdsmästaren Ben Weatherstaff. Hit hör också den manlige rödhaken, som bygger bo och matar sina små fågelungar.

Enligt Bixler låter Burnett dessa moderliga krafter erövra och förvandla också Misselthwaite Manor, symbolen för manlig makt och kvinnligt bero-

ende. Scenen där trädgårdsporten slängs upp och Colin kastar sig i armarna på sin far tolkas som en metaforisk förlossning. Trädgården representerar således även moderns kropp. Vad boken ytterst handlar om är, skriver Bixler, "the usually repressed desire to explore the secret mysteries of the mother's body as well as her soul".<sup>3</sup>

Bixlers tolkning är intressant. Men jag tycker inte hon går långt nog. Enligt min mening är boken inte bara en hyllning till de vårdande moderliga krafterna utan också till själva alstringen. Det handlar inte bara om att föda och vårda barn utan även om att sätta dem till världen. Trädgårdens magi representerar också de krafter som gör att växter, djur och människor förökar sig och skaffar barn. Boken handlar lika mycket om den sexuella drift som får allt levande att fortplanta sig som om den moderliga kärleken till avkomman. Bixler glömmer att barnen inte bara kastas ut ur trädgården i den förlossningsliknande slutscenen. De har också blivit till: genom att ta sig in i den förbjudna och igenbomrade lustgården får de nytt liv. Mary finner i romanens början nyckeln till trädgården och öppnar porten – karakteristiskt nog med hjälp av den manlige rödhakesångaren.

Vissa forskare har också snuddat vid romanens starka intresse för fortplantningen. Claudia Nelson har observerat att *The secret garden* bejakar den kvinnliga sexualiteten och att boken överhuvudtaget betraktar fysisk kraft och hälsa som något gott och positivt.<sup>4</sup> Och Judith Plotz har påvisat intressanta likheter mellan *The secret garden* och D H Lawrence's roman *Lady Chatterleys lover*.<sup>5</sup> Ingen har emellertid riktigt uppmärksammat att alstring och fortplantning faktiskt är ett av bokens huvudteman. Burnett har också sett till att sexualiteten inte ska sticka i ögonen. Den är maskerad och dold; författaren har inte velat utmana sina läsare.

Man kan också formulera det så att Burnetts skrivande har styrts av diskurser som gjorde det omöjligt att tala öppet om sexualitet. För det första var hon kvinna och måste som sådan rätta sig efter samtidens mer eller mindre uttalade normer för hur kvinnor skulle skriva – och vilka ämnen de borde välja. Ett ämne som vid denna tid ansågs definitivt olämpligt för kvinnliga författare var sexualitet.<sup>6</sup> För det andra skrev Burnett för barn och i den barnlitterära diskursen var som bl a Jaqueline Rose framhävt sexualitet lika otänkbar. Barnet borde representera oskuld och renhet – särskilt i sexuellt avseende.<sup>7</sup> Framför allt i böcker för flickor. En kvinnlig flickboksförfattare var i realiteten försedd med tredubbla kyskhetsbälten.

Likafullt är sexualiteten starkt närvarande i *The secret garden* – som ett slags avtryck av det bortträngda och förbjudna. Vi tycker oss höra den röst som inte fått göra sig hörd. Det talas påfallande mycket om blommors och fåglars fortplantning i denna bok – samtidigt som människornas likhet med växter och djur understryks. Burnetts text är full av gåtfulla luckor, tomrum och ofullbordade händelseförlopp. På ett indirekt sätt frammanas gång på gång just det som inte får nämnas.

Det finns ett dolt mönster i *The secret garden*, ett mönster som kan vara svårt att urskilja men som framträder klart i ljuset av en samtida intertext: den



franske författaren Émile Zolas numera bortglömda men på sin tid mycket populära roman *La Faute de l'abbé Mouret* (1875). Burnett bör ha observerat denna uppseendeväckande bok redan när den kom ut; vid denna tidpunkt var hon nämligen bosatt i Paris, sysselsatt med arbetarskildringen *That lass o'Lowries*. *La faute de l'abbé Mouret* hade många läsare i England vid skelskiftet. Den första översättningen 1886 följdes av två nya utgåvor 1900 och 1904.<sup>8</sup> Denna på en gång romantiska och naturalistiska roman, en utmanande lovsång till alstringen och den sexuella kärleken, visar sig, som vi strax ska se, ha överraskande stora likheter med *The secret garden*.

Det finns som många forskare betonat ett intressant men ofta förbisett samspel mellan vuxenlitteratur och barnlitteratur. Ofta har barnlitteraturen påverkat vuxenlitteraturen.<sup>9</sup> Men det finns också en rörelse i motsatt riktning. Vuxenlitteraturens intertexter kan få barnböcker att framstå i nya och oväntade belysningar. Forskarna har redan visat att det finns spår av Charlotte Brontës passionerade kärleksroman *Jane Eyre* i *The secret garden*.<sup>10</sup> *La faute de l'abbé Mouret* spelar en ännu viktigare roll. Denna roman fungerar som en sorts framkallningsvätska: den uppenbarar bokens dolda mönster och låter oss samtidigt ana att *The secret garden* en gång kanske var mera utmanande än vi numera föreställer oss.

## Två paradiserättelser

*La faute de l'abbé Mouret* handlar om en asketisk katolsk präst, Serge Mouret, vars motstånd mot livets krafter får honom att insjukna i en svår febersjukdom. Han tillfrisknar sedan en ung flicka vid namn Albine om våren fört ut honom i en förvildad och för längesedan igenbommad park, Paradou. Denna park har den föräldralösa Albine gjort till sin egen; hon lever i en slottspaviljong i dess utkant, omhändertagen av en manlig släkting. Serge och den blott sextonåriga Albine blir kära i varandra och deras förhållande kulminerar i ett kärleksmöte under ett jättelikt träd i parken. Men kärlekshistorien slutar tragiskt. Den unge prästen ångrar sitt syndafall och överger Albine, som tar sitt liv. På romanens sista sidor sänks Albine ned i sin grav – med Serge Mouret som begravningsförrättare.

Zolas roman är alltså en paradiserättelse; bakom Serge och Albine skymtar vi Adam och Eva och skapelseberättelsens Eden. Jungfru Maria spelar också en viktig roll. Alltsedan barndomen har Mouret älskat den heliga jungfrun mer än både Gud och Jesus. Den kristna traditionen har också lärt honom att förbinda henne med paradiset jordiska lustgård. Zola låter Albine smälta samman med den av Mouret dyrkade Maria.<sup>11</sup> Som forskarna påpekat står även Burnetts trädgård i förbindelse med Bibelns Eden. Man har också noterat att Marys namn pekar mot jungfru Maria och att Maria traditionellt brukar symboliseras just av paradiset tillslutna trädgård.<sup>12</sup>

Men även om både *The secret garden* och *La faute de l'abbé Mouret*

således bygger på paradisberättelsen finns det en rad specifika likheter mellan dem. I båda romanerna står en förvildad och övergiven trädgård i centrum. En ung föräldralös flicka har gjort parken till sin. Samtidigt lever i parkens närhet en ung man som drabbats av en psykisk sjukdom, orsakad av att man inom den kultur där han lever försöker lägga hinder i vägen för det som är sunt och naturligt. Serge Mourets motsvarighet, Colin, har inte drabbats av en asketisk kristendom men väl av en för naturens krafter lika främmande överklassomgivning som tvingat honom att ligga till sängs hela sitt liv. Han är egentligen inte fysiskt sjuk utan lider av "hysteri" (s. 177 ff).<sup>13</sup>

Den unge mannen förs tillbaka till livet och hälsan av den unga flickan, som står i förbund med naturens livgivande krafter. Hon slår (i båda romanerna) en solig vårdag upp fönstren i den unge mannens rum, släpper in den friska luften och för ut den unge mannen i parken, där allt är liv, växande och alstring. Trädgården gör honom frisk och stark igen, men tillfrisknandet sker på flickans bekostnad. I Zolas roman överges Albine av Serge och begår självmord; på ett liknande sätt överges faktiskt Mary av Colin i slutet av *The secret garden*. När Colin vid sin faders sida återvänder från trädgården för att ta Misselthwaite Manor i besittning finns inte Mary längre vid hans sida. Ingen nämner ens hennes namn. Hon är totalt bortglömd – trots att det egentligen är hennes förtjänst att Colin blivit frisk. Skeendet ackompanjeras i båda böckerna av årstidernas växlingar. När Mary överges av Colin har det blivit höst – precis som när den övergivna Albine tar sitt liv i Zolas roman. Höstfärgerna signalerar död och förgängelse. I båda böckerna får de gulnande löven understryka tragiken i det som sker. Vårens och sommarens lycka är oåterkal-leligen slut.

### Det tvetydiga slutet

*La faute de l'abbé Mouret* kastar onekligen ett nytt ljus över slutet i *The secret garden*. Att Mary förs åt sidan behöver inte, som Keyser tror, betyda att Burnett ställer sig på Colins sida och försvarar "patriarchal authority". Slutet är i själva verket djupt tvetydigt. Å ena sidan framstår Mary som ett tragiskt offer: hon blir faktiskt övergiven och bortglömd av den som hon hjälpt tillbaka till livet. Å andra sidan är tragiken inte entydig; slutet innehåller också positiva signaler. Det är dessa inslag som får oss att tro att boken tar Colins parti. Även om det är sorgligt att Mary (liksom för den delen vännen Dickon) glömts bort så finns skrattet, livsglädjen och magin obestridligen kvar även i bokens sista rader: "Master Colin" går "with his head up in the air and his eyes full of laughter" (s. 306). Inte bara trädgården utan också Misselthwaite Manor har fått nytt liv och vaknat upp ur sin törnrosasömn. Livet och alstringen fortsätter även sedan Mary förts åt sidan. Modersgestalten fru Sowerby har karakteristiskt nog just givit sig iväg för att hjälpa en kvinna att föda barn. De muntra krafter som för livet vidare åtföljs emellertid av en mörk skugga: livets

grymma kretslopp bryr sig inte om att de enskilda individerna offras och försvinner.

Likadant är det i Zolas roman. Begravningen av Albine avbryts av att Mourets efterblivna syster, Désirée, ”med ett klingande skratt” utropar: ”Kon har fått en kalf!”<sup>14</sup> Detta är romanens sista ord. Livet går vidare; födandets och alstringens krafter upphör inte för att Albine sänkts ned i jorden. ”Den ena kommer, den andra går!” säger Désirée när slaktaren kort dessförinnan sticker hennes gris.<sup>15</sup> Sorg och glädje, liv och död är oupplösligt förenade med varandra; nytt liv alstras ur mull och förruttelse samtidigt som livet ofrånkomligen leder till död och utplåning. Sådan är den på en gång glädjefyllda och grymma livsprocessen.

I båda romanerna är trädgården förknippad också med en annan berättelse, som fungerar som bakgrund till den första. I parken levde nämligen för länge sedan en man tillsammans med en älskad kvinna i paradisk lycka. När lyckan krossades av kvinnans plötsliga död bommade mannen igen parken och lät den förvildas. I Zolas roman skedde detta för ungefär hundra år sedan, i Burnetts har det bara gått tio år sedan parken stängdes. I båda berättelserna är kvinnans död förbunden med ett visst träd i parken – i bakgrunden finns förstås det paradiska träd som brukar förknippas med Adam och Evas förlorade lycka. Hos Burnett brukade Mrs Craven sitta på en gren i detta träd, men grenen gick av och hon föll så illa att hon avled av skadorna. Referenserna till det bibliska syndafallet är tydliga.

I *La faute de l'abbé Mouret* är kopplingen mellan kvinnans död och trädet mera abstrakt. ”Det var glädjen att få sitta där, som tog lifvet av henne”, tror Albine. ”Trädet har en skugga, vars tjusning blir ens död.”<sup>16</sup> I båda romanerna lever kvinnans ande kvar i parken. Hennes sorgliga död kan sägas förebåda det tragiska slutet för romanernas kvinnliga huvudpersoner. I Zolas roman blir kvinnans öde en antydning om hur det kommer att gå för Albine, medan Mrs Cravens ödesdiga fall från trädet pekar mot Marys gåtfulla försvinnande på de sista sidorna av *The secret garden*.

## Den magiska fortplantningen

Också i synen på naturen, fortplantningen och avkomman finns det stora likheter mellan böckerna. Trädgården står hos båda författarna för liv, växande och alstring. Båda romanerna kan sägas vara hyllningar till de krafter i naturen som får allt levande, både människor, djur och växter, att föröka sig och sätta barn till världen. Naturalisten Zolas djärva och utmanande skildringar av de mänskliga drifterna är välkända. För Zola är människan bara en del av naturen – män och kvinnor dras till varandra av samma drift som får också allt annat levande att föröka sig. Därför skildrar han gärna växter och djur som levande väsen samtidigt som han framhäver det naturbestämda och djuriska hos människorna.

Den på en gång naturalistiska och sagoaktigt romantiska *La faute de l'abbé Mouret* är ett av hans främsta glansnummer i detta avseende. Här är skillnaderna mellan människor och djur så minimala att tidelaget ligger nära. I denna bok förökar sig allt med en våldsam intensitet, växterna, djuren, människorna. Hela landskapet vältrar sig i lidelse och trånad. Naturens krafter är så starka att de hotar att erövra själva den kyrkobyggnad där Abbé Mouret verkar. Inte bara den livgivande solen utan också växterna tränger in genom fönstren och sparvarna flyger kors och tvärs under valven. Det som i romanen kallas "naturens stora kärleksarbete"<sup>17</sup> har sitt centrum i den vildvuxna park där Albine presiderar. Här är allt brunst, fortplantning och födande; varje levande väsen längtar efter att sätta nytt liv till världen. Avlandet kulminerar i den scen då Albine och Mouret möter varandra under "livets träd":

Allt detta vimlande liv skälvde av begär att föda. Under varje löv avlade en insekt, i varje grästuva växte en familj upp, flugor parade sig i luften. De osynliga livspartiklar, som uppfylla materien, ja, materiens själva atomer älskade, parade sig, försatte marken i skälvnig, gjorde parken till en enda stor kärleksbädd.<sup>18</sup>

Det är detta parkens intensiva "parningsarbete" ("accouplement") som till sist förför Albine och Serge. "Fortplantningens tvångsmakt omgav dem. De lydde parkens befallning."<sup>19</sup>

I själva verket står alstringen i centrum också i Burnetts bok, även om hon inte uttrycker sig lika öppet och utmanande som Zola. En kvinnlig författare som till på köpet skrev för unga flickor kunde som redan påpekats inte använda samma sexuella diskurs som den ryktbare franske naturalisten. Burnett talar inte om fortplantning, lidelse och brunst. I stället talar hon om "magi". Det är magin som får allting att föröka sig. "Everything is made out of Magic, leaves and trees, flowers and birds, badgers and foxes and squirrels and people." (s. 243 f) Det är den som får fröna att svälla, de gröna skotten att skjuta upp ur jorden och fåglarna att bilda familj (s. 162, 284).

Samtidigt finns det tydliga likheter mellan Zolas och Burnetts diskurser. Båda hyllar jorden. Det är ur fet och fruktbar jord som det nya livet föds. Albine, parkens härskarinna, väcker hos Mouret "en passion för jorden": "Han lärde sig älska den, då han såg på hur växterna älskade varandra [...]".<sup>20</sup> Också Mourets syster Desirée, som liknas vid modergudinnan Kybele, står i nära förbindelse med jorden. Det sägs rent av att det var "jorden som tillfredsställde Desirées begär"<sup>21</sup>

I *The secret garden* står den "th' good rich earth" (s. 64) och dess livgivande kraft ännu mera i centrum. Mary börjar plantera växter redan i Indien och i den hemliga trädgården sysslar hon framför allt med att gräva i jorden. Jordens betydelse framhävs särskilt i det kapitel som heter "Might I have a bit of earth?". Här ber Mary Mr Craven om en bit jord: "To plant seeds in – to make things grow – to see them come alive, Mary faltered." (s. 121) Det är karakteristiskt att även Colins mor, Mrs Craven, trädgårdens ande, "loved the earth and everything that grows" (s. 121). I båda böckerna besjålas dessutom

jorden; medan Zola talar om jordens "andedräkt"<sup>22</sup> skriver Burnett om markens "warmed springtime breathing" (s. 161).

Men också solen spelar en central roll för båda författarna. I *La faute de l'abbé Mouret* är solen (som så ofta hos Zola) själva den (manliga) livgivande principen i tillvaron; solen famnar den nakna jorden och sätter därmed nytt liv till världen.<sup>23</sup> Redan i inledningskapitlet framstår solen som den livsfientliga kristendomens huvudmotståndare. När den i kapitlets slut tränger in i kyrkan skälver t o m Kristusbilden "af livets saf, som om döden besegrats av den alstrande jordens eviga ungdom".<sup>24</sup> Det är ytterst den uppgående solen som en vårmorgon gör Mouret frisk och väcker honom till nytt liv: "Han föddes i detta solsken, i detta rena ljusbad, som öfversvämmade honom."<sup>25</sup>

En liknande roll spelar solen i *The secret garden*. Även här hyllas "the strange unchanging majesty of the rising of the sun" (s. 217). Kan man bara få Colin "just soaked through wi' sunshine" så blir han frisk, tror Dickon (s. 188). Solen förändrar allting med sin värme, även den till en början så sorgsna och aviga Mary (s. 63). Liksom Zola personifierar Burnett solen och ger den manliga drag. Det är när "han" gått upp om morgonen som allting vaknar till liv och världen föds på nytt (s. 159). Men medan Zola i första hand hyllar solens sexuella mannakraft lovprisar Burnett främst dess moderligt livgivande värme. Solens strålar värmer upp jorden så att "things will be stirrin' down below in the dark" (s. 64). Det är värmen som får "the green points" att "push up and up and up" (s. 157). Samtidigt understryker Burnett mera än Zola att solen inte är ensam om att skapa liv – i hennes feminina diskurs får den hjälp av regnet. I *The secret garden* tycks det handla om en mera kvinnlig sexualitet. Det är när "th' sun shines on th' rain an' th' rain falls on th' sunshine" som våren sätter igång och allting börjar växa där nere under jorden (s. 95).

Hos båda är solen och fortplantningen förbunden med munterhet och livsglädje. Zolas roman porlar av skratt. Allt som lever och förökar sig skrattar – växterna, djuren, de kättjefulla flickorna i byn Artaud, ja, hela den paradissiska parken.<sup>26</sup> Den djuriska Desirée upphäver ideligen klingande skratt och ett av den lekfulla Albines utmärkande drag är just att hon skrattar så mycket. Det gör därmot inte den livsförnekande allvarsmannen Mouret – förrän Albine en vårmorgon hjälper honom ut i parkens solsken. Albines kvittrande skratt får då hela Paradou att stämma in:

Det var ett ändlöst skratt, ett kvittrande i strupen, en klingande, triumferande musik, som förhärligade uppvaknandets sällhet. Allt instämde i detta skratt från den unga kvinnan, som föddes till skönhet och kärlek, rosorna, den doftande skogen, hela Paradiset.<sup>27</sup>

En liknande roll spelar livsglädjen i *The secret garden*. Mrs Craven, trädgårdens ande, hade ögon som "was always laughin'" (s. 164). Även här är munterheten och glädjen förbundna med de livgivande krafterna och med alstringen. Jorden blir på gott humör när solen värmer den (s. 64). Den sura

Mary reagerar likadant när hon börjar rensa i trädgården – "without knowing it she was smiling down on to the grass and the pale green points all the time" (s. 81). Även den bortskämde Colins tillfrisknande ackompanjeras av uppslupna skratt. Mary får honom att skratta redan genom att berätta om trädgården (s. 150) och ju friskare han blir desto mera skrattar han och de andra. Det oemotståndliga skrattandet kulminerar i bokens sista kapitel och ekar som vi sett ännu i de allra sista raderna.

Den kanske allra intensivaste skildringen av den med solen och växandet förbundna livsglädjen finns emellertid i det kapitel där Mary en tidig vårmorgon ensam beger sig ut i den hemliga trädgården. Kapitlet heter "Bygga bo". Solskenet, dofterna och fåglarnas kvitter gör Mary nästan extatisk:

She clasped her hands for pure joy and looked up in the sky and it was so blue and pink and pearly and white and flooded with springtime light that she felt as if she must flute and sing aloud herself and knew that thrushes and robins and skylarks could not possibly help it. (s. 158)

Dickon och den av liv surrande heden har reagerat likadant: "When th' sun did jump up, th' moor went mad for joy, an' I was in the midst of th' heather, an' I run like mad myself, shoutin' an' singin'." (s. 160) Snart skrattar de båda två högt av förtjusning när de varma och rufsiga och med röda kinder hjälper de gröna skotten att skjuta upp ur jorden.

Återigen knyts glädjen mycket tydligt till fortplantningen. Bland alla de jordiska fröjderna i trädgården denna morgon fanns det, fortsätter berättaren, "a delight more delightful than all", nämligen att söka sig en maka och bygga bo. Detta är vad rödhakehannen sägs vara i färd med att göra. Efter att ha varit på jakt efter en maka har han nu funnit en hona. Då får man inte störa honom. Han är i färd med att bygga bo och "settin' up housekeepin' " (s. 161f).

Men Burnett uttrycker sig inte lika tydligt som Zola. I *The secret garden* förekommer det inga brunstiga tjuvar, flaxande tuppar eller kättjefulla getter. Här är det i stället blommor och fåglar som fortplantar sig. Trädgårdens olika växter ställs i förgrunden: det handlar om iris, aklejer och blåklockor men också om påskliljor, vallmo och snödroppar – och först och främst om rosor. Den döda Mrs Craven älskade rosor och det är i första hand hennes gamla rosenträd som Mary och Dickon hjälper till nytt liv. Det är också till dessa rosor som de båda hjälper ut den sjuke Colin; hans tillfrisknande kulminerar karakteristiskt nog med att han själv planterar en egen ros. Försiktigtvis undviker Burnett att nämna färgen på Mrs Cravens rosor; den röda rosen är ju en välkänd symbol för den passionerade sexuella kärleken. De viktorianska författarna använde den ofta för att i förtäckta ordalag tala om den tabubelagda kvinnliga sexualiteten.<sup>28</sup>

Det kan tilläggas att rosor faktiskt också förekommer i Zolas roman. Liksom Mary hjälper den svage Colin ut till den hemliga trädgårdens rosor leder Albine en dag den sjuke Mouret till Paradous förvildade rosenträdgård, som får en utförlig beskrivning. I detta sammanhang liknas Albine själv vid

en en stor ros; på ett liknande sätt har Mouret tidigare betraktat jungfru Maria som den kristna traditionens rosa mystica.<sup>29</sup>

Även om Burnett således i första hand håller sig till rosor och rödhakar skildrar hon fortplantningsarbetet med en intensitet som inte står Zolas långt efter. Det talas om frön som man lägger i fet jord, om "swelling leaf-buds" (s. 161) och om gröna spetsar som i tiotusental skjuter "up and up and up" (s. 157). Med stor sensualism skildras hur rosorna klättrar uppför trädgårdens murar och breder ut sig över dem med långa girlander

falling in cascades – they came alive day by day, hour by hour. Fair fresh leaves, and buds – and buds – tiny at first but swelling and working Magic until they burst and uncurled into cups of scent delicately spilling themselves over their brims and filling the garden air. (s. 240)

På samma sätt som Zola arbetar Burnett med hyperboler och metaforer – observera t ex hur övernaturligt snabbt knopparna slår ut i det citerade avsnittet. Hon vill också på samma sätt som den franske författaren ge ett intryck av något gigantiskt och kolossalt:

Iris and white lilies rose out of the grass in sheaves, and the green alcoves filled themselves with amazing armies of the blue and white flower lances of tall delphiniums or columbines or campanulas. (s. 240)

### "Vi är närpå djur själva"

Men Burnett låter inte bara växterna föröka sig utan också djuren. Som så många andra barnlitteraturförfattare förmänskligar hon dem och ger dem namn. Dickon har bl a en en råka som heter Sot, två ekorrar som heter Nöt och Skal och en ponny som heter Hopp.

Naturalisten Zola gör emellertid likadant. Dickons motsvarighet i *La faute de l'abbé Mouret*, Desirée, har en tupp som heter Alexandre, en gris som heter Mathieu och en ko som heter Lisa. Men Burnetts djur är som redan antytts betydligt mera idylliska än Zolas; här finns inga illaluktande kaniner och inga grymma hönor som hackar inälvorna ur varandra.

I *The secret garden* är det värfåglarna som får representera djurens fortplantning. Fåglarna förmänskligas samtidigt på ett så markerat sätt att det blir uppenbart att Burnett inte bara tänker på djur utan också på människor. Den manlige rödhaken som först beger sig på friarstråt och sedan sätter barn till världen ställs i fokus. I skildringen av honom framträder emellertid Burnetts starka bejakande av fortplantningsdriften mycket tydligt. Med sin "röda väst" är rödhaken i realiteten en av de manliga huvudpersonerna i romanen. Han återkommer boken igenom – alltifrån det att han hjälper Mary att hitta nyckeln till trädgården till dess att vi (med hans ögon) får se Colin lära sig gå.

Rödhaken skildras från första stund som en människa. Han är mycket intresserad av Mary. "Dang me if he hasn't took a fancy in thee", säger trädgårdsmästaren Ben Weatherstaff, parkens väktare (s. 41). Mary å sin sida pratar genast med honom "just as if she were speaking to a person" (Ibid.). Rödhakehannen uppvaktar alltså även Mary – ungefär på samma sätt som tuppen Alexandre uppvaktar Desirée i Zolas roman. "Makin' up to th' women folk just for vanity an' flightines", kommenterar den sure Ben lite längre fram i romanen (s. 92). Men snart hittar fågeln en hona av sin egen sort att "bilda familj" med och i fortsättningen får dessa fåglars fortplantningsarbete ackompanjera barnens verksamhet i trädgården.

Burnett framhäver således på samma sätt som Zola likheten mellan människor och djur. Att även barnen är djur framhävs så starkt att den barnlitterära diskursen nästan rämnar. Den sjuke Colin får redan medan han ligger i sängen kalla sig själv "a boy animal" (s. 157). Och när han senare åter får slå fast att "a boy is an animal" låter författaren honom dessutom tillägga: "I am sure there is Magic in everything [...]" (s. 243) Magin står som vi sett även för alstring och fortplantning. De krafter som får allt att föröka sig finns således också i honom .

Dickon, som utövar en stark dragningskraft på både Mary och Colin, kallas en "animal charmer" (s. 157). Även han skildras emellertid som ett djur. Han är som redan påpekats en direkt motsvarighet till Desirée i Zolas roman. Liksom Mourets oskuldsfullt djuriska syster är han ett slags naturväsen; medan Desirée liknas vid modergudinnan Kybele har den flöjtspelande "skogsalfen" Dickon likheter med guden Pan.<sup>30</sup> Båda omges också som redan framskymtat av ett helt menageri av tama djur som de ömt vårdar.

Dickons nästipp rör sig på samma sätt som nosen på en kanin och han kan tala fåglarnas språk. Han tror själv att han kanske är "a bird, or a fox, or a rabbit, or a squirrel, or even a beetle, an' I don't know it" (s. 101). Han får också på samma sätt som Colin understryka likheten mellan människorna och de bobyggande djuren. "Us is near bein' wild things ourselves", säger han till rödhakehannen (s. 167). Även djur som uttrar, grävlingar och vattenråttor känner han frändskap med. "They're same as us", understryker han, "only they have to build their homes every year." (s. 207)

Och rödhaken som har byggt bo och fått barn förstår å sin sida när han betraktar barnen i trädgården "that in the garden there was nothing which was not quite like themselves – nothing which did not understand the wonderfulness of what was happening to them – the immense, tender, terrible, heartbreaking beauty and solemnity of Eggs" (s. 267). Framhävandet av det djuriska hos barnen blir i detta sammanhang mycket tvetydigt. Bobygandet handlar ju inte bara om att skaffa sig tak över huvudet utan också om att sätta barn till världen.



## Att bygga bo

Som redan framskyntat låter berättaren redan från början Mary vara besläktad med rödhaken. Hon liknas dessutom gång på gång vid en dubbeltrast och den hemliga trädgården sägs vara "dubbeltrastens bo". Snart delar hon sitt bo med Dickon. Att det är deras gemensamma näste framgår klart av den pappersslapp där han ritat en bild av en dubbeltrast i sitt fågelbo och skrivit: "I will cum back." (s. 123) Mot bakgrund av fåglarnas fortplantningsarbete får de båda barnens bobyggande en innebörd som går utöver etablerandet av en egen trygg och fredad zon. Särskilt som det gång på gång framhävs att Mary tycker Dickon är "beautiful" (s. 114). I synnerhet älskar hon "his wide, red, curving mouth" (s. 98, jfr 115) och hans körsbärsröda kinder (s. 150). Hennes känslor är också besvarade. "I likes thee wonderful, an' so does th' robin, I do beleive!" säger Dickon (s. 112). Man kan tillägga att namnet Dickon dessutom har sexuella konnotationer.<sup>31</sup>

Senare föreslår Mary att även hon och Colin ska leka dubbeltrastar i trädgården. Tänk om vi smet in dit tillsammans, säger hon, "and pretended that – that we were missel thrushes and it was our nest, and if we played there almost every day and dug and planted seeds and made it all come alive –" (s. 134). Mot bakgrund av *La faute de l'abbé Mouret*, där Albine på ett liknande sätt lockar ut den sjuke unge prästen i trädgården, blir Marys osäkerhet när det gäller att finna en lämplig låtsaslek innebördsrik och tvetydig. Albine och Mouret lekte ju inte precis dubbeltrastar som satte bo utan snarare Adam och Eva i paradiset. Marys tvekan skapar ett tomrum där för ett ögonblick också denna möjlighet skymtar fram.

Bobyggandets sexuella undertoner framhävs även på andra sätt. Det är ju uttryckligen förbundet med den magi som får allting att föröka sig. Särskilt märklig är den scen som inleds med att Dickon och Mary diskuterar om man kan kyssa människor på samma sätt som man kysser blommor. Mary kysser en klunga lysande krokusar om och om igen (s. 160). På ett liknande sätt har Mrs Craven kysst sina rosor (s. 94). I Zolas roman får för övrigt Desirée kyssa sina små kycklingar med en liknande intensitet (s. 41).

Burnett låter emellertid överraskande nog Mary kommentera kyssarna. "You never kiss a person in that way", säger hon. "Flowers are so different." (s. 160) Detta ger Dickon anledning att mycket bestämt förneka skillnaden: "I've kissed my mother many a time that way [...]" (s. 161). Blommor och människor är inte så olika när allt kommer omkring. Inte heller djur och människor. Karakteristiskt nog får Dickons ponny Hopp i en annan scen kyssa Mary "with his velvet muzzle" (s. 191).

Diskussionen äger rum samtidigt som de båda ivrigt springer runt i trädgården och tittar på alla de underverk som äger rum när blad vecklar ut sig och nya skott skjuter upp:

He showed her swelling leaf-buds on rose branches which had seemed dead. He showed her ten thousand new green points pushing through the mould. They put their eager young noses close to the earth and sniffed its warmed springtime breathing; they dug and pulled and laughed low with rapture until Mistress Mary's hair was as tumbled as Dickon's and her cheeks were almost as poppy red as his. (s. 161)

Grävandet och deltagandet i trädgårdens stora fortplantningsarbete gör dem glada, varma och upphetsade; de upplever själva all den "joy of earth" som finns i trädgården denna ljuvliga vårmorgon. Sammanhanget gör att inte bara den fysiska upphetsningen utan också de svällande knopparna och skotten som skjuter upp ur marken får sexuella övertoner. Nyss diskuterade man kyssar. Efter det citerade stycket följer den tidigare nämnda hyllningen till den fröjd som sägs vara ännu ljuvligare än alla andra, nämligen fåglarnas arbete med att bygga bo och sätta barn till världen. Samtidigt understryks ännu en gång barnens likhet med djuren och växterna: Dickon talar fågelspråk och Mary undrar om det inte är möjligt för honom att också "quietly turn green and put out branches and leaves" (s. 162). Scenen avslutas med att Dickon får understryka det på en gång eviga och naturgivna i fåglarnas fortplantningsarbete: "It's a part o' th' springtime, this nest-buildin' is", säger han. "I warrant it's been goin' on in th' same way every year since th' world was begun." (s. 162). Här kulminerar Burnetts bejakande av fortplantningsdriften. Tydligare kunde hon knappast uttrycka sig inom ramen för sin litterära barndiskurs.

Det kan tilläggas att vårfåglar ackompanjerar skeendet även i Zolas roman. Albine liknas upprepade gånger vid en fågel; hon ger dessutom i bokens början Desirée ett trastbo med levande ungar. Den moderliga Desirée tar hand om fågelungarna och pratar förtroligt med dem på ett språk, som de tycks förstå – alldeles som Dickon i *The secret garden*.<sup>32</sup> I slutet av romanen är de likafullt döda.<sup>33</sup> Deras död förebådar Albines.

Hos både Burnett och Zola har hyllningen till fortplantningen religiösa övertoner. Barnen sjunger tacksägelsepsalmer till "Th' Big Good Thing" – den som "set th' seeds swellin' an' th' sun shinin' " (s. 284). Det understryks att det inte handlar om den kristne guden utan om en livgivande kraft som kan ha många namn. Colin talar om "magi"; fru Sowerby kallar den "Joy Maker" (s. 285). Trädgården skildras samtidigt som en helgedom. Barnen samlas under ett träd som omtalas som "a sort of temple" (s. 246); där håller Colin, som får fungera som den lilla församlingens präst, en mässande hyllningsspredikan till magin. När Colins far i slutkapitlet går in i trädgården tycker sig även han stå "in an embowered temple of gold" (s. 303).

När Albine och Mouret i Zolas roman utforskar den vildvuxna parken grips de på ett likande sätt av religiösa känslor. De vandrar in under träden "andäktigt, nästan med en känsla af helig skräck, som då man inträder under en kyrkas valf".<sup>34</sup> Träden bildar en ofantlig helgedom med mittskepp, sidoskepp, pelare och spetsbågar. En andäktig tystnad råder och strimmorna från den nedgående solen liknas vid "en procession av unga brudar, som tågade in

i kyrkan för att vigas vid orgelns dofva brus”.<sup>35</sup> När de slår sig ned under det hemlighetsfulla trädet återkommer de religiösa associationerna. ”Lifvets träd” reser sig i ”ett tabernakel af tystnad och halfdager; allt var grönska, utan en enda bit himmel, utan någon utsikt till synranden, ett rundtempel draperadt öfverallt med löfvens mjuka silke och med marken bonad med mossans lena sammet”.<sup>36</sup> Det är här som Albines och Mourets ”syndafall” äger rum.

## De vårdande krafterna

Men romanen handlar inte bara om alstring och fortplantning. Burnett ställer barnen och omsorgen om det uppväxande släktet i centrum. Skildringen av rödhakarnas fortplantningsarbete utmynnar i en engagerad hyllning till avkomman. Det talas, som vi redan sett, om ”the immense, tender, terrible, heart-breaking beauty and solemnity of Eggs”. (s. 207f). Alla i hela trädgården vet ”that if an Egg were taken away or hurt the whole world would whirl round and crash through space and come to an end” (s. 267).

I Burnetts barnlitterära diskurs blir magin därför också en moralisk kraft. När först Mary och sedan Colin dragits in i trädgårdens återfödelsearbete förvandlas de: de blir inte bara starkare och gladare utan också mindre själviska, mindre bortskämda, mera benägna att bry sig om andra. De blir också mera viljestarka och benägna för ”positivt tänkande”.<sup>37</sup> Framför allt väcks deras omhändertagande instinkter till liv. Kärleksfullt hjälper barnen de nya skotten fram ur jorden och lär sig av Dickon att ta hand om de övergivna djuren och ge det lilla lammet mat.

Bokens budskap är att man ska älska och vårda allt som givits liv och håller på att växa upp. Inte minst därför sticker det i ögonen när Colin och hans far på slutet överger Mary. Ändå har även den olycklige Mr Craven faktiskt förvandlats. Liksom Marys mor kritiserar han i romanens början för att han är självupptagen och inte bryr sig om sitt eget barn. ”He cares about nobody”, säger Mrs Medlock (s. 16). Han har glömt sitt hem och sina plikter och låtit sin själ ”fill itself with blackness and had refused obstinately to allow any rift of light to pierce through” (s. 290). Men när trädgården förvandlas får också Mr Craven nytt liv – och kan äntligen börja älska sin övergivne son.

Här skiljer sig Burnett starkt från Zola. Hos denne gör inte bejakandet av livets alstrande krafter människorna godare – de blir bara gladare, starkare, livskraftigare och bättre rustade i kampen för tillvaron. Efter att ha älskat med Albine känner sig Serge äntligen som en riktig man:

I ägandet af Albine hade Serge ändtligen funnit sin manlighet, sin muskelkraft, sitt hjärtas mod, den sista hälsa, som hans långa ynglingatid hittills saknat. Nu kände han sig fullständig. Han hade skarpare sinnen, kraftigare intelligens. Det var som om han plötsligt vaknat och känt sig som ett lejon, slättens konung, med fri utsikt öfver rymden.<sup>38</sup>

I *La faute de l'abbé Mouret* finns heller inte samma kärleksfulla omsorg om avkomman som i *The secret garden*. I Zolas roman gör det inte så mycket om några fågelungar dör – det kommer ju hela tiden nya. ”Den ena kommer, den andre går!” Zola bejakar inte bara naturens obönhörliga kretslopp utan också kampen för tillvaron. Utan att moralisera skildrar han den grymma kampen mellan Desirées glupska hönor. Desirée själv är en mästare när det gäller slakt:

Ingen kunde som hon hugga halsen af en gås med ett enda yxhugg och öppna kräfvan på en höna med en sax. Trots sin kärlek till djuren fann hon sig lätt i detta blodbad. Det var nödvändigt, sade hon, därigenom blef det plats för ungarna, som växte upp. Hon var riktigt uppspelt.<sup>39</sup>

Någonting sådant är förstås otänkbart i Burnetts roman. Intressant nog framskyntar emellertid även hos Burnett en positiv inställning till striden och kampen. Även om boken i hög grad handlar om de vårdande krafterna och kärleken till avkomman tycker hon att barn ska lära sig att klara sig själva. Det är just det som Mary tvingas lära sig när hon kommer till Misselthwaite Manor och inte ens kan sätta på sig kläderna själv. Att fåglarna kastar ut sina barn ur boet och tvingar dem att flyga skildras som något positivt (s. 39). May blir på ett liknande sätt starkare ”by fighting with the wind which swept down from the moor” när hon springer längs trädgårdens gångar (s. 44). När hon senare är brutal mot den bortskämda Colin och säger åt honom att sluta skrika kommenterar berättaren att detta ”was the best possible thing for this hysterical boy whom no one had ever dared to restrain or contradict” (s. 179). Det är helt enkelt hälsosamt för Colin att tvingas utkämpa en strid med någon.

Because she was the stronger of the two she was beginning to get the better of him. The truth was that he had never had a fight with anyone like himself in his life, and, upon the whole, it was rather good for him, though neither he nor Mary knew anything about that (s. 172)

Här kommer Burnett nära Zolas darwinistiska tankegångar. Det är också karakteristiskt att boken (alldeles som *La faute de l'abbé Mouret*) hyllar den förvildade trädgården, inte den kultiverade och tuktade. Barnen vill inte göra trädgården till ”gardener's garden, all clipped an' spick an' span”: ”It's nicer like this with things runnin' wild, an' swingin' an' catchin' hold of each other.” (s.109) Dickon får samtidigt konstatera att de starkaste rosorna bara har trivts med förvildningen. ”The delicatest ones has died out, but th' others has growed an' growed, an' spread, till they's a wonder.” (s. 106)

Samtidigt kan det tilläggas att även om den franske naturalisten i första hand intresserar sig för sexualiteten, fortplantningen och barnalstrandet spelar barnafödandet, moderskapet och de vårdande krafterna en viktig roll även i *La faute de l'abbé Mouret*. Romanen slutar som vi sett med att ett nytt barn kommer till världen: Desirées ko föder en kalv. Det är också till Desirée som barnafödandet och omsorgen om avkomman är knutna i Zolas roman. Desirée

är som redan påpekats skildrad som en modergudinna. Hon sköter sina djur "med moderlig ömhet" och förstår deras språk bättre än människornas. Hon till och med sover överhöljd av sina djur och det ger henne "en ständig tillfredsställelse att känna sig omgiven af ett vimlande, sig oupphörligt förökande lif".<sup>40</sup>

Något inom henne fick sitt nöje af hönsens värpning; hon bar sina kaninhonor till hanen, lycklig som en kvinna, hvars begär blivit stilladt, och det var med en havande kvinnas lyckliga känsla hon mjölkade sin get. Ingenting kunde vara sundare. [...] Hon bevarade sitt orubbliga lugn, sin klara, tanketomma blick, glad öfver att få se sin lilla värld föröka sig, det var som om hennes egen kropp växt, befruktats, och hon uppgick så helt i alla dessa mödrar, att hon var liksom den gemensamma, den naturliga modern för dem alla.<sup>41</sup>

I *The secret garden* är det som redan berörts den med naturen lika förbunde Dickon som spelar Desirées roll. Också han är omgiven av djur som han ömt vårdar. Det understryks vid flera tillfällen att djuren är moderlösa. Burnett är, som Phyllis Bixler påpekat, fördomsfri nog att låta även männen representera de vårdande, moderliga krafterna.<sup>42</sup> Inte bara Mary utan även Colin får lära sig att ge Dickons lilla lamm mat ur en diflaska.

Dickon har inte bara samma vårdande och omhändertagande läggning som Desirée; han lever också liksom hon ett liv fjärran från allt vad bildning och civilisation heter. Om Mourets syster sägs det att det var "hennes klena själsgåvor, som gjorde, att hon slöt sig till djuren".<sup>43</sup> Dickon skildras inte som efterbliven; hans närhet till naturen markeras i stället av hans klasstillhörighet och hans breda yorkshiredialekt. Liksom Zola förbinder Burnett sundhet och naturlighet med de lägre (och mindre civiliserade) samhällsklasserna. Lantbefolkningen tycks stå närmare djuren och växterna. När Mary och Colin väcks till nytt liv och blir friska och starka börjar de använda samma grova dialekt som Dickon. Dialekten blir själva tecknet för deras förvandling.

Men det finns också en kvinna i *The secret garden* som påminner om den moderliga Desirée, nämligen Dickons (och Marthas) mor, fru Sowerby. Med sina tolv barn finns hon hela tiden i bakgrunden som en kärleksfull och omtänksam allmoder. När hon plötsligt dyker upp i trädgården i det näst sista kapitlet är det som om ett övernaturligt väsen uppenbarat sig. Fru Sowerby anländer just när barnen sjungit en tacksägelsepsalm. Hon har något emblematiskt över sig; det sägs att hon nästan liknar "a softly coloured illustration in one of Colin's books" (s. 281). "She had wonderful affectionate eyes which seemed to take everything in – all of them, even Ben Weatherstaff and the 'creatures' and every flower that was in bloom." (Ibid.) Dickons reaktion får understryka det mytiska i hennes framtoning: "It's Mother – that's who it is!"

Mary och Colin, båda moderlösa, söker sig omedelbart till henne:

Each of them kept looking up at her comfortable rosy face, secretly curious about the delightful feeling she gave them – a sort of warm, supported feeling. It seemed as if she understood them as Dickon understood his 'creatures'. She stooped over the flowers and talked to them as if they were children. (s. 284)

Denna urmoder undervisar sedan barnen om den makt som får fröna att svälla och solen att lysa och som fortsätter "makin' worlds by th' million – worlds like us" (s. 284). Hon är besläktad med Colins egen mor, den döda Mrs Craven, som ju också "loved the earth and things that grow" (s. 121). Karakteristiskt nog slutar kapitlet med att fru Sowerby säger till Colin att hans egen mor finns i trädgården. Ytterst är det Mrs Cravens moderlighet som väcks till liv när barnen får trädgården att blomstra – samtidigt som det ju faktiskt också är trädgården och dess moderliga magi som får barnen att återfödas.

Också det faktum att huvudpersonerna i Burnetts flickboksklassiker är ett par övergivna barn gör naturligtvis att barnen och kärleken till avkomman ställs i centrum på ett annat sätt än i Zolas roman. Men det är värt att notera att även om *La faute de l'abbé Mouret* främst handlar om den tjugofemåriga Serge Mourets kamp mot sin sexualitet så spelar barn en viktig roll även här. Till att börja med är Albine blott 16 år – endast sex år äldre än Mary och Colin. Dessutom skildras den oerfarne Serge som ett slags barn. Han vill inte bli vuxen. "Låt mig få vara fem år", ber han den heliga jungfrun.<sup>44</sup>

När han tillfrisknar från sin sjukdom återföds han dessutom i nästan bokstavlig mening: han förvandlas "till en stackars nyfödd varelse, som endast lefde ett vegetativt lif".<sup>45</sup> Han liknas vid en växt om våren; det sägs att Albine genom sin omvårdnad fått honom att skjuta upp ur jorden.<sup>46</sup> Som ett litet barn får han så småningom lära sig gå. Vad som sedan följer är en skildring av hur han utvecklas till full mannakraft; processen fullbordas av kärleksmötet under trädet. Men dessförinnan handlar det i hög grad om "en förmiddag under barnlig lek och ystra upptåg av två ungdomar, lössläppta i Paradiset".<sup>47</sup>

### Barnlitterär modernism

Albines och Mourets strövtåg i parken påminner i hög grad om Marys och Dickons utforskande av den hemliga trädgården. Burnetts starka framhävande av att även barnen är djur och att alstringens magiska krafter finns även i dem skapar förväntningar om att även Mary och Dickon ska drabbas av den sexuella kärlekens oemotståndliga makt. Så sker emellertid inte. Även om Mary tycker att Dickon är vacker och de uppenbarligen attraheras av varandra låter Burnett inte deras förbindelse bli en kärleksrelation. Inte heller talas det om kärlek mellan Mary och Colin, när de två i sin tur leker dubbeltrastar som bygger bo. Även de dras till varandra men vi får ingenting veta om hur relationen utvecklas – bara en antydning om att Mary i slutkapitlet blir övergiven och sviken av Colin.

*The secret garden* är således full av tvetydigheter, tomrum och ofullbordade händelseförlopp. Gåtfullheterna tycks mig i hög grad ha att göra med bokens dialogiska relation till *La faute de l'abbé Mouret*. *The secret garden* kan ses som resultatet av möte mellan två olika diskurser, Zolas manligt naturalistiska och Burnetts kvinnligt barnlitterära. *The secret garden* har hämtat viktig näring från Zolas roman. Men för att kunna införlivas som en produktiv kraft i Burnetts flickbok måste den franske författarens diskurs förvandlas och omformas. Att bejaka sexualiteten på det öppna och provocerande sätt som Zola hade gjort var otänkbart inom de diskurser som styrde Burnetts skrivande. Den kärlekshistoria som stod i centrum hos Zola måste göras om till en berättelse om vänskap mellan barn. Den barnlitterära diskursen krävde också att det brutalt djuriska tonades ned och idylliserades. Men märkena efter det som skurits bort eller hyvlats av finns kvar i Burnetts text. De blir synliga i ljuset av Zolas roman.

Ändå har Burnett vidgat diskursens gränser. Till att börja med har hon som man ofta påpekat utmanat den traditionella föreställningen om hur hjältinnan i en barnbok borde bete sig.<sup>48</sup> Mary är stark och trotsig och lyder inte alltid de vuxna, men skildras trots detta med den största sympati. Även flera av de manliga huvudpersonerna är okonventionellt skildrade med sina vårdande och omhändertagande egenskaper. Dessutom är boken starkt antikolonialistisk och riktar skarp kritik mot det auktoritära förakt för både de infödda och de lägre samhällsklasserna som till en början finns hos Mary och som också Colin i rikt mått uppvisar. Solidariteten med de lägre samhällsskikten markeras av huvudpersonernas försök att lära sig tala deras språk, som, enligt Mary, liknar "a native dialect in India" (s. 97). Det finns hos Burnett en tendens att identifiera sig med de förtryckta ("going native"), som förekommer även i samtida kvinnliga reseberättelser om koloniserade folk.<sup>49</sup>

Med Zolas hjälp bröt Burnett också mot regeln att en barnbok skulle ha ett entydigt lyckligt slut. Även om Colin har "his eyes full of laughter" (s. 306) så förstår vi att Mary faktiskt övergivits på samma grymma sätt som Albine i Zolas roman. Och inte nog med detta: genom att låta Zolas roman skymta fram i textens sprickor kunde Burnett bryta också mot ett annat och ännu strängare förbud: det som förbjöd att man talade om sexualitet i barnböcker. Allra mest förbjudet var det förstås att som här bejaka sexualiteten. I ljuset av *La faute de l'abbé Mouret* ser vi hur fortplantningen spelar en huvudroll i *The secret garden*. Romanen prisar faktiskt inte bara moderligheten och de vårdande krafterna utan också sexualitetens och barnalstrandets lycka och glädje.

Läst på detta sätt framstår Burnetts bok till sist som en barnbok med modernistiska tendenser. Det var säkert inte en slump att D H Lawrence knöt an till *The secret garden* när han i sin tur lovsjöng den sexuella kärleken i *Lady Chatterley's lover*. Han insåg uppenbarligen romanens subversiva potential. Burnetts roman utmanar till att börja med som vi sett på ett modernistiskt vis diverse barnlitterära tabun. Det bör tilläggas att texten var provocerande även på det språkligt-stilistiska planet; att överklassbarnen tillägnade sig underklas-

sens grova dialekt störde säkert vuxna med pedagogiska ambitioner. Liksom många modernistiska författare komplicerar och fördjupar Burnett dessutom sin roman med hjälp av en mängd olika intertexter. Vi har sett hur mycket hon hämtade från Zolas chockerande moderna roman. Men texten får också näring från en rad klassiska myter och sagor, alltifrån Askungen och Törnrosa till Riquet med tofsen och Skönheten och odjuret – samt, som sagt, den bibliska paradisberättelsen.<sup>50</sup> Resultatet har blivit en sammansatt, mångtydig och mycket öppen barnlitterär text. Burnetts allusionsteknik har faktiskt likheter med den mytiska metod som de modernistiska pionjörerna Eliot och Joyce just stod i begrepp att utveckla.



## NOTER

- 1 Elizabeth Lennox Keyser, "‘Quite contrary’: Frances Hodgson Burnett’s *The Secret Garden*", *Children’s Literature* 11 (1983), s. 12.
- 2 Phyllis Bixler, "Gardens, houses, and nurturant power", James Holt McGavran (Ed.), *Romanticism and children’s literature in nineteenth-century England*, Athens & London 1991, s. 210, 212.
- 3 Bixler 1991, s. 223. Inte heller Adrian Gunther uppfattar *The secret garden* som ett försvar av vad Keyser kallar "patriarchal authority". Han menar att den i stället hyllar ett kvinnligt värdesystem, "one in which the real power may lie in standing aside and letting someone else win" (Adrian Gunther, "The Secret Garden revisited", *Children’s Literature in Education* 25 [1994: 3], s. 160). Gunther betraktar Colin som en i grunden osympatisk gestalt: "Colin, however, in true masculine mode, remains intrinsically self-centered up to the very last line." (Ibid. s. 160)
- 4 Claudia Nelson, *Boys will be girls. The feminine ethic and british children’s fiction 1857–1917*, New Brunswick & London 1991, s. 27f.
- 5 Judith Plotz, "Secret Garden II; or *Lady Chatterleys’s lover* as palimpsest", *Children’s Literature Association Quarterly*, 19 (1994: 1).
- 6 Sara Mills, *Discourses of difference. An analysis of women’s travel writing and colonialism*, London & New York 1993 [1991], s. 22.
- 7 Jaqueline Rose, *The case of Peter Pan or the impossibility of children’s fiction*, Houndmills & London 1984, s. 8f.
- 8 Ann Thwaite, *Waiting for the party. The life of Frances Hodgson Burnett 1849–1924*, London 1974, s. 46ff. Uppgifterna om de engelska utgåvorna från *The British Library General Catalogue*.
- 9 Setex Plotz 1994 och Juliet Dusinberre, *Alice to the lighthouse: children’s books and radical experiments in art*, London 1987.
- 10 Thwaite 1974, s. 220f.
- 11 Émile Zola, *La faute de l’abbé Mouret*. Notes et commentaires de Maurice Le Blond. Texte de l’édition Eugène Fasquelle (Œuvres complètes 6), Paris 1927 [1875], s. 103ff, 105f, 320, 346f.
- 12 Gunther 1994, s. 163, 166; Ilva Beretta, "The world’s a garden": garden poetry of the english renaissance, Uppsala 1993 (diss.), s. 28.
- 13 Sidhänvisningarna i den löpande texten gäller Frances Hodgson Burnett, *The secret garden*. Edited with an introduction by Dennis Butts, Oxford & New York 1987 [1911].
- 14 Citaten följer Tom Wilsons översättning från 1911 (Zola 1911, s. 240). Zola skriver "un grand rire sonnait" och "la vache a fait une veau!" (Zola 1927, s. 405f).
- 15 Zola 1911, s. 236. Den franska originaltexten lyder: "Un s’en va, un autre arrive!" (Zola 1927, s. 400).
- 16 Zola 1911, s. 110. "C’est la joie de s’être assise là qui l’a tuée. L’arbre a une ombre dont le charme fait mourir..." (Zola 1927, s. 193).
- 17 Zola 1911, s. 21. Zola skriver "grand labeur d’amour" (Zola 1927, s. 42)
- 18 Zola 1911, s. 149. "Toute cette vie pullulante avait un frisson d’enfantement. Sous chaque feuille, un insecte concevait: des mouches volantes, collées l’une à l’autre, n’attendaient pas de s’être posées pour se féconder. Les parcelles de vie invisibles qui peuplent la matière, les atomes de la matière eux-mêmes, aimaient, s’accouplaient, donnaient au sol un branle voluptueux, faisaient du parc une grande fornication." (Zola 1927, s. 255).

- 19 Zola 1911, s. 149. "La fatalité de la génération les entourait. Ils cédèrent aux exigences du jardin." (Zola 1927, s. 255).
- 20 Zola 1911, s. 206. "Elle lui donnait la passion de la terre. Il l'apprenait à l'aimer, en regardant comment s'aiment les herbes; [...]" (Zola 1927, s. 349)
- 21 Zola 1911, s. 190. "C'était la terre qui assouvissait Désirée [...]" (Zola 1927, s. 324)
- 22 Zola 1911, s. 198. "La respiration même de la terre[...]" (Zola 1927, s. 338)
- 23 Zola 1927, s. 231.
- 24 Zola 1911, s. 10. På franska: "[...] prenait un frisson de sève, comme si la mort était vaincue par l'éternelle jeunesse de la terre." (Zola 1927, s. 22)
- 25 Zola 1911, s. 93. "Il naissait dans le soleil, dans ce bain pur de lumière qui l'inondait." (Zola 1927, s. 165)
- 26 Zola 1927, s. 242.
- 27 Zola 1911, s. 99. "C'était un rire sans fin, un recoulement de gorge, une musique sonnante, triomphante, célébrant la volupté du réveil. Tout riait, dans ce rire de femme naissant à la beauté et à l'amour, les roses, le bois odorant, le Paradou entier." (Zola 1927, s. 174)
- 28 Michael Waters, *The garden in Victorian literature*, Aldershot 1988, s. 136ff.
- 29 Zola 1927, s. 169ff, 110.
- 30 Zola 1927, s. 71; Dennis Butts, "Introduction", Frances Hodgson Burnett, *The secret garden*, Oxford & New York 1987, s. xxv.
- 31 Dick är inte bara en kortform för Richard; ordet kan också betyda "pick" (*Stora engelsk-svenska ordboken*, Stockholm 1980).
- 32 Zola 1927, s. 90.
- 33 Zola 1927, s. 318.
- 34 Zola 1911, s. 126. "[...] religieusement, avec une pointe de terre sacré, comme on entre sous la voûte d'une église." (Zola 1927, s. 218)
- 35 Zola 1911, s. 129. "[...] un défilé de filles en robes blanches, entrant dans l'église, pour des fiançailles, au sourd ronflement des orgues" (Zola 1927, s. 222).
- 36 Zola 1911, s. 146. "[...] un tabernacle de silence et de demi-jour; il n'y avait là qu'une verdure, sans un coin de ciel, sans une échappée d'horizon, qu'une rotonde, drapée partout de la soie attendrie des feuilles, tendue à la terre velours satiné des mousses." (Zola 1927, s. 251)
- 37 Jerry Griswold, *Audacious kids. Coming of age in America's classic children's books*. New York & Oxford 1992, s. 200 ff.
- 38 Zola 1911, s. 150. "Serge venait, dans la possession d'Albine, de trouver enfin son sexe d'homme, l'énergie de ses muscles, le courage de son cœur; la santé dernière qui avait jusque-là manqué à sa longue adolescence. Maintenant, il se sentait complet. Il avait des sens plus nets, une intelligence plus large. C'était comme si, tout d'un coup, il se fût réveillé lion, avec sa royauté de la plaine, la vue du ciel libre." (Zola 1927, s. 258)
- 39 Zola 1911, s. 235. "Personne comme elle ne tranchait la tête d'une oie d'un seul coup de hachette, ou n'ouvrait le gosier d'une poule avec une paire de ciseaux. Son amour des bêtes acceptait très gaillardement ce massacre. C'était nécessaire, disait-elle; ça faisait de la place aux petits qui poussaient. Et elle était très gaie." (Zola 1927, s. 399)
- 40 Zola 1911, s. 38. "[...] avec des attendrissements maternels" [...]. (Zola 1927, s. 74)  
"Elle trouva une satisfaction continue à sentir autour d'elle un pullulement." (a.a., s. 75)

41 Zola 1911, s. 39. "Quelque chose d'elle se contentait dans la ponte des poules; elle portait ses lapines au mâle, avec des rires de belle fille calmée; elle éprouvait des bonheurs de femme grosse à traire sa chèvre. Rien n'était plus sain. [...]. Elle gardait sa tranquillité de belle bête, son regard clair, vide de pensées, heureuse de voir son petit monde se multiplier, ressentent un agrandissement de son propre corps, fécondée, identifiée à ce point avec toutes ces mères, qu'elle était comme la mère commune, la mère naturelle, laissant tomber de ses doigts, sans un frisson, une sueur d'engendrement." (Zola 1927, s. 75) Observera att den svenske översättaren hoppat över den avslutande meningens sista ord.

42 Bixler 1991, s. 213.

43 Zola 1911, s. 38. "[...] sa pauvreté d'esprit qui la rapprocha des animaux." (Zola 1927, s. 74)

44 Zola 1911, s. 77. "Faites que j'aie cinq ans." (Zola 1927, s. 136)

45 Zola 1911, s. 90. "[...] à la vie végétative d'un pauvre être né de la veille." (Zola 1927, s. 160)

46 Zola 1927, s. 177.

47 Zola 1911, s. 117. "Matinée d'enfance, polissonnerie de galopins lâchés dans le Paradou." (Zola 1927, s. 204)

48 Shirley Foster & Judy Simons, *What Katy read. Feminist re-readings of 'classic stories' for girls*, Houndmills & London 1995, s. 180ff.

49 Mills 1993, s. 98f.

50 Se Butts introduktion samt de förklarande noterna till 1987 års utgåva av *The secret garden*.



LENA KÅRELAND

## Musiken, postmodernismen och ungdomsromanen

Exemplet Bernt Danielssons *Steff*

Det som vi djupast känner har inga ord". Så uttrycker sig den svenske poeten Gunnar Ekelöf och formulerar därmed insikten om musikens förmåga att tala till känslan, till drömlivet och det undermedvetna.<sup>1</sup> Samspelet musik och dikt har en lång tradition. I den grekiska litteraturen var den tidigaste lyriken intimt förbunden med musiken. Sång och dikt, musik och lyrik hade ännu inte skilts åt. Den grekiska lyran, gudainstrumentet, blev tidigt en symbol för diktkonsten. Aristoteles betraktar i sin *Poetik* den antika tragedin som ett samkonstverk, där musiken är ett av flera element i den sceniska framställningen.<sup>2</sup> Litteraturhistoriens utveckling kan ses som ett kontinuerligt växelspel mellan de olika konstarterna, mellan ord, måleri, musik och även dans. Konstarnas inbördes förhållande har också varit ett centralt ämne i olika tiders konstteorier. Under romantiken sågs musiken som den förmämsta av de sköna konsterna. Den musikaliska konsten framför andra var poesin, själsrörelsernas medium och känslans språk eller "Musik der Seele" som Herder uttryckte det 1769. Den romantiska perioden utmärktes också av spekulationer om konstarnas totala integration. Det s k allkonstverket, en större universalkonstnärlig enhet, var idealet.

Under 1800-talets lopp utvecklades musikestetiken alltmer. Det resonades åtskilligt kring konstarnas gränsöverskridande tendenser. Den engelska författaren Walter Pater framhöll att "alla konstarter syftar gemensamt till musikens idé, därför att musiken är den representativa eller absolut fulländade konsten... All konst inriktar sig oupphörligt på musikens villkor."<sup>3</sup> Under 1800-talets senare del är det framförallt symbolismens ordmusik som tilldrar sig intresse. Symbolisternas strävan var att få ordkonsten att fungera som tonkonst. En slags programförklaring finner man i Paul Verlaines välkända dikt "Art poétique" som deklarerar att dikten bör vara som musik:

De la musique avant toute chose

---  
de la musique encore et toujours...<sup>4</sup>

Också vad gäller romankonsten finns ett samband med musiken, dock av annan art än symbolismens. Musiken kan vara ämnet eller motivet i romanen. Det finns t. ex. åtskilliga konstnärsromaner som handlar om musik och musiker. Men det finns också romaner som har en musikalisk kompositionsform och som söker organisera det litterära verket efter principer som utmärker musiken. I Thomas Manns roman *Doktor Faustus* och i Herman Hesses *Glaspärlespelet* förenas båda aspekterna. Dessa två verk inte bara handlar om musik, författarna försöker också skriva som musik, det vill säga de använder musikaliska kompositionsformer och söker stilistiskt efterlikna musiken. Under 1900-talet debatterades livligt relationen mellan dikt och musik. T S Eliot t ex har både i sin poesi experimenterat med musikaliska former och skrivit teoretiska artiklar i ämnet.<sup>5</sup> Under de senare decennierna har framförallt den internationella forskningen i fråga om relationerna mellan konstarterna, *Interart Studies*, varit med om en intensiv utveckling.<sup>6</sup>

Mer än vuxenlitteraturen präglas barnlitteraturen av gränsöverskridande och av ett möte mellan olika konstarter. Barnlitteraturforskningen borde därför i långt högre grad än som hittills skett kunna hämta inspiration från interartiella metoder och teorier. Bilderboken t ex framstår som en egen konstform, en litterär produkt där text och bild gemensamt skapar handlingen. Den hör till de flerdubbla medier som bygger på ord och bilder, på ljus, färg och rörelse.<sup>7</sup> Barnramsan och barnkammarrimmen representerar en annan barnlitterär genre med rötter i romantiken och med en tydlig koppling till det musikaliskt rytmiska. Denna tradition har alltsedan 1800-talets början varit livaktig och avsatt många förnämliga resultat framförallt i den litteratur som vänder sig till de små barnen.

Ungdomslitteraturen, ämnet för denna undersökning, har en något annan bakgrund. Det är allmänt omvittnat och välkänt i dag vilken stor betydelse musiken har i de flesta ungdomars liv. Därför är det värt att något fundera över musikens roll i modern svensk ungdomsbok. Att musiken är betydligt viktigare än litteraturen i de ungas liv framgår av en undersökning utförd 1988 av Ulf Lindberg. Nio av tio svenskar i åldersgruppen 15–25 år nämnde pop och rockartister som sina främsta favoriter.<sup>8</sup> Nästan 90 procent av dagens unga lyssnar dagligen till grammofonskivor eller kassetband. I åldern 16–24 år lyssnar man cirka 4 timmar per dag. Musiken har utan tvivel en viktig roll för den unga människans identitet och personlighet. Unga människor kan bygga upp hela sin självbild kring smaken för en viss musik och avsmaken för en annan.<sup>9</sup> Det rör sig förstås främst om rock- och popmusik, inte om klassisk musik. Detta fenomen hänger givetvis också samman med marknadens expansion under den senmoderna perioden och med framväxten av en särskild tonårsindustri, vilket i Sverige började så smått redan under 1950-talet. En alltmer kommersiell ungdomskultur har sedan dess utvecklats där huvud-

ingredienserna är rock och mode.<sup>10</sup>

Många ungdomsförfattare inspireras i sitt skrivande av rockmusiken. Dess estetik utnyttjas och avspeglar sig i språk, stil och komposition. En del nutida ungdomsförfattare som bidragit till ungdomsbokens förnyelse är verksamma även som textförfattare inom rock- och popmusiken.<sup>11</sup> Värld att uppmärksamma i detta sammanhang är ungdomsromanen *Genombrottet*, 1986, skriven av den engelska författarinnan Gillian Cross. Denna bok ger en fascinerande inblick i rockmusikens värld. Även kompositionsmässigt använder författaren rockmusikens formspråk i skildringen av en upprorisk skol flickas förvandling till en framgångsrik och omskriven rockstjärna. Den unga flickan berättar i jagform om sitt liv på ett språk som utmärks av hetta, tvära stämningkast och ett uttrycksfullt och ovanligt bildspråk.

Den svenske ungdomsforskaren Ulf Lindberg, som ägnat sig åt populärkultur- och ungdomsforskning, diskuterar i sin avhandling *Rockens text. Ord, musik och mening*, 1995, mer övergripande musikens betydelse för dagens ungdomar. Han hävdar bl a att musiken på ett annat sätt än orden kan knyta an till förspråkliga upplevelser. Talet om musik som känslornas språk kan hänföras till de psykiska primärprocessernas nivå, menar han, och framhåller vidare att människors relationer till musik ofta liknar objektrelationer i psykoanalysens mening.<sup>12</sup> Lindberg anknyter i dessa sammanhang både till Jacques Lacans och Julia Kristevas teorier. Lyssnaren finner njutning och stärker sin jag-känsla, när han tolkar och tar till sig verbala, melodiska och rytmiska strukturer. När han uppfattar text och musik fantiserar han om relationer mellan sig själv och musikerna eller textens fiktiva personer.

Jag vill å ena sidan uppmärksamma ungdomsromanen och musiken utifrån ett ovan skisserat perspektiv. Å andra sidan vill jag också se musikens roll i litteraturen för de unga i relation till berättandets utveckling i vårt postmoderna samhälle. Det moderna masssamhället tillhandahåller inte narrativt material på samma sätt som tidigare.<sup>13</sup> Det skrivs mer sällan breda episka skildringar som låter läsaren följa personernas liv och utveckling under ett längre skede. Från 1960-talet och framåt kan man se exempel på en ny estetik, präglad av ett splittrat och fragmentärt berättande med en ofta starkt koncentrerad handling vad gäller tidsförloppet som omfattar bara någon dag. Den nya estetiken uppvisar även öppenhet mot icke-konst, dvs genrer som den traditionella estetiken ringaktat och sett ned på: rockmusik, B-filmer, tecknade serier.<sup>14</sup> Framförallt i postmodernismen är tendensen att suddas ut gränsen mellan högkultur och masskultur framträdande. Man närmar sig gärna reklamvärlden och paralitteraturen.<sup>15</sup>

Enligt Julia Kristeva står den postmoderna litteraturen för en "gränsutforskning", där t ex språkets gränser som kommunikativt system utmanas.<sup>16</sup> Dagens författare försöker i sitt skrivande uttrycka det orepresenterbara, det som visserligen förmedlas via språket men inte tillhör något särskilt språk: rytm, musik, instinktiv tröst.<sup>17</sup> Blandningen av stilar och genrer, en långt driven allusionsteknik och en dragning åt pastischen utmärker det postmoderna berättandet liksom det parodiska och ironiska, självreflektion och

lekfullhet.<sup>18</sup> Här menar jag kommer också det musikaliska in som exempel på gränsöverskridande och genreblandning och som ett medel att uttrycka det som ligger bortom språket. I detta sammanhang kan linjen även dras tillbaka till romantiken med dess föreställningar om tonerna som minnen från förut-tillvaron.<sup>19</sup>

Hur förhåller sig då modern svensk ungdomslitteratur till musiken? Man skulle kunna vänta sig att musicerandet hade en relativt framträdande roll med tanke på ungdomars stora musikintresse. Ett närmare studium visar dock att musiken både som motiv och kompositionsprincip förekommer ganska sällan och främst som bimotoiv. Visst kan man finna böcker som handlar om ungdomar som aktivt ägnar sig åt musikutövning eller är hängivna lyssnare. Det framgår att såväl det aktiva som det passiva musikintresset ofta har en identitetsförstärkande funktion. Musiken blir en källa till tröst, en tillflykt som bidrar till att ge perspektiv på vardagens problem och konflikter.<sup>20</sup> Mer ovanligt är böcker där musikinslagen har betydelse för komposition och berättarteknik.

Den svenska ungdomsroman på temat musik, Bernt Danielssons *Steff*, publicerad 1992, som jag här vill presentera skiljer sig markant från den traditionella svenska ungdomsromanen och följer t ex inte utvecklings- eller bildningsromanens mönster. Läsaren får i stort sett inte någon information om huvudpersonernas bakgrund och uppväxtvillkor utan kastas rakt in i ett godtyckligt nu. Romanen har en utpräglad modernistisk komposition och är ett belysande exempel på ett postmodernt berättande, karakteriserat bl a av mötet mellan olika genrer. De musikaliska inslagen har en viktig roll både vad gäller motiv och komposition. Det är emellertid inte lätt att etikettera en så mångsidig bok som *Steff*. Den kan beskrivas som en nutidsskildring i storstadsmiljö med deckarinslag. Men den är också en kärlekshistoria som rymmer en hel del samhällskritik. Samtidigt bygger den mycket på komik och fars och belyser existentiella frågor om livets mening.

Bokens titel *Steff* är en förkortning av flicknamnet Stéphanie som namnet på bokens kvinnliga huvudperson lyder. Danielsson debuterade 1979 med en diktsamling utgiven i England. Utöver *Steff* har han publicerat fem ungdomsromaner samt skrivit radiodramatik.<sup>21</sup> Han är även konstnär (har haft utställningar i Stockholm och Bryssel) och arbetar dessutom som redaktör och grafisk formgivare. Ungdomsromanen *Steff* fick ett förvånansvärt svalt mottagande av kritiken. Bibliotekstjänsts recensioner var huvudsakligen negativa, vilket fick till följd att boken 1992 inköptes i endast 17 exemplar till biblioteken. (Normalt ligger biblioteksinköpen på c:a 1000 ex. för en ungdomsbok). *Steff* har därför varit mycket svåråtkomlig och sedan första upplagan sålts slut är det numera så gott som omöjligt att få tillgång till denna bok, som verkligen förtjänat ett bättre öde. Den hör till de svenska ungdomsböcker från de senare decennierna som genom sina formexperiment i många avseenden närmat sig vuxenlitteraturen.<sup>22</sup> Till de postmoderna dragen hör inte minst de intertextuella inslagen eller dialogiciteten, de musikaliska anspel-



ningarna och den collage-liknande språk- och stilblandningen.

Boken består av tjugonio korta kapitel av vilka inte mindre än femton har titlar av onomatopoetisk karaktär som Ritsch!, Tss..., Phjuitt, Klickelidonk osv. Ett genomgående drag är de många anspelningarna på ljud av olika slag och hörselintryckens betydelse. Den musikaliska anknytningen framhävs av två kapitelrubriker som lyder "F-dur till F-moll" och "Gymnopedie No 1". Av den senare kapitelrubriken framgår kopplingen till den franske tonsättaren Erik Satie (1866–1925) vilken har en väsentlig roll i skildringen och fungerar som ett slags ledmotiv. Det hänsyftas både till Satie som person och till hans musik. Saties musikaliska produktion består av några baletter och sånger, ett oratorium, *Socrate*, och den långa raden av småstycken för piano för vilka han är mest känd. Under 1890-talet var han en av de centrala musikpersonligheterna i den franska rosencreutzorden. Han försörjde sig också som kafépiantist och kabarékompositör. Tillsammans med Jean Cocteau, som var mycket förtjust i Saties musik, satte han 1917 upp baletten *Parade* vars skandalpremiär är välkänd. Saties musik har en unik och säregen prägel och den har utövat ett stort inflytande på senare musiker, bl a Debussy och Ravel samt John Cage. Satie var i mycket före sin tid och brukar betecknas som den förste minimalisten. Under sin livstid betraktades han främst som en exentrisk rabulist och var knappast känd utanför Frankrikes gränser. I musikböcker och uppslagsverk från 1900-talets tidigare del behandlas han närmast nedsättande och avfärdas som en originell enstöring. Det är först under senare decennier som Satie har uppmärksammats och kommit i ropet. Inställningen till hans musik är ett tydligt exempel på en omvärderingsprocess i musikhistorien.<sup>23</sup> Satierenässansen startade i USA där John Cage ordnade en Satie-festival redan 1948.

Danielsson diskuterar gärna sin text i musikaliska termer. Ett av bokens kapitel karakteriseras på detta ironiskt lekfulla sätt:

"*Förvirring* är styckets själva grundtonart, om man nu ska göra en musikalisk allusion, som det så fint heter... Denna *Förvirring* bestämmer både tempo och takt och inverkar menligt på eventuella harmonier och resultatet är en inte bara kontrapunkterad, utan fullständigt sönderpunkterad röra utan lika. Erik Satie skulle säkert kunna göra något mycket intressant stycke av det om han inte vore så död". (s 276)

Citatet är också ett exempel på den distanserade och självreflekterande attityd som utmärker Danielssons författarhållning, till vilket jag återkommer. Vad som är värt att lägga märke till är att vi i Steff alltså *inte* rör oss i rockmusikens värld. På denna punkt går författaren tydligt mot det vanliga mönstret i ungdomslitteraturen som ju framförallt speglar ungdomskulturen och strävar efter att återge unga människors livsstil. Som ett brott mot det gängse mönstret i ungdomsboken framstår även det faktum att den ene av bokens två huvudpersoner är en man i 40-årsåldern. Han lystrar till det musikaliskt klingande

namnet Theodor Bach. Denne Bach är en musikkunnig och musikintresserad person som gnolar på Bachs Brandenburgkonserter eller Saties pianostycken. Han intar en starkt kritisk hållning till den pop- och schlagermusik som förmedlas av massmedia. Han talar vid ett tillfälle om radions "fördommande skvalmusik" (s 95):

"Han fattade inte hur folk på fullt allvar kunde stå vid en mikrofon och med konstlat djup, grodkvåkande tondöv röst sluddra 'kom och håll om mej igen' och sedan i så kallade intervjuer med djupaste tungsinne hävda att det var viktigt att 'kunna stå för sina texter och mena det man sjunger'. Att de egentligen var omusikaliska och inte ens kunde stava och saknade både sångröst och talang verkade mer vara en förutsättning för framgång – även om det onekligen också var till stor hjälp om de samtidigt var uringade tjejer." (s 93f)

Theodor Bach, i mycket författarens alter ego, är ungarl och bor ensam i ett stort hus i en Stockholmsförort. Han är alltid iförd en otroligt ful keps och framstår som en ganska komplicerad och egocentrisk person, lika självupptagen som unga människor vanligen är. Under berättelsens gång visar det sig dock att han bl a har en god förmåga att lyssna. Bach är vidare utrustad med inte mindre än sex olika förnamn, sex telefoner och sex olika yrken. Det gäller skilda konsultuppdrag som döljs under olika snitsiga titlar: designkonsult, gestaltkonsult men också den mer traditionella titeln privatdetektiv. Beskrivningen av Bach har åtskilliga parodiska inslag. Han blir en representant för en modern yrkestyp, konsulten med egen firma. Samtidigt kan man i skildringen av Bach se exempel på en splittrad personlighet, en illustration av postmodernismens tes om subjektets död och ifrågasättandet av förekomsten av ett enhetligt, stabilt jag. Bach pendlar mellan sina olika jag. Han pendlar också mellan verklighetens värld och fiktionens värld. "Jag har alltid känt mej som klippt och skuren för att vara huvudperson i en bok eller film" reflekterar han (s 84) och belyser därmed den för postmodernismen centrala frågan om relationen mellan världen och den litterära texten.

Danielsson driver med många företeelser i det moderna livet som modeindustrin och betydelsen av att bära de rätta kläderna med de rätta märkena. Genomgående anges mycket noga märket på personernas kläder. Den kvinnliga huvudpersonen Steff har inköpt ett par ytterst moderna (och dyra) jodphurs som hon är mycket stolt över: "Det var de snyggaste jodphurs hon någonsin sett, gjorda i mocka som hade en urläcker svagt brun-khakisandaktig färg." (s 34) Theodor Bach är inte bara iförd sin fula keps. Ute på stan har han sin eleganta italienska rock av märket Oliver Strelli slängd över axlarna och han har bytt ut sina slitna Kinatofflor mot ett par välputsade Timberland Tractor-skor med grova gummisulor. Även vad gäller produkter som mat och datorer ges noggranna informationer om tillverkare, varans namn och övriga karakteristika. Läsaren får exempelvis veta att Theodor Bach har en Thoshiba PC-terminal, ett IBM-tangentbord, två Goldstar bildskärmar

och en skrivare av märket Mac-Orange Laser-Writer IX PQ, utrustad med åtskilliga finesser som ” ’fyrtitvå fonter, sexhundra punkters extra-extrem högupplösning per tum och ett internminne på 45 K’, som den unge försäljaren påpekat för Theodor med ett överlägset flin.” (s 68) Och Steffs pappa värderar högt sin mobiltelefon av märket Motorola Micro Tac. (s 43)

Berättelsen som utspelar sig under en enda dag i Stockholmsmiljö börjar med att Theodor Bach söks upp av den 16-åriga Steff, som önskar hans hjälp. Hennes pojkväns far har försvunnit under mystiska omständigheter och Steff misstänker att någon form av brottslighet ligger bakom försvinnandet. En rad otäcka terrorbombdåd med invandraranknytning har inträffat under den senare tiden. Om dem står det att läsa på alla löpsedlar. Finns det ett samband mellan dessa bombdåd och det som hänt pojkvännens far? På ett yttre plan rör det sig alltså om en detektivhistoria, som inte saknar spänning eller dramatik. Men thrillermotivet blir ändå aldrig riktigt fångslande. Danielssons starka sida är inte att bygga upp en intrig. Snarare roar han sig med att parodiera den traditionella deckaren. Berättelsen är inte handlingssinriktad eller episk i traditionell mening. Den saknar huvudsakligen logisk utveckling och mynner inte ut i någon sammanfattande avrundning. Romanens slut är i hög grad öppet, något som ofta kännetecknar det postmoderna berättandet. Det väsentligaste utspelas på ett inre plan och handlar om psykologiska förlopp och processer samt om ett möte mellan generationerna.

Vad som framförallt tilldrar sig intresset är berättartekniken och det musikaliska temat. Romanen rymmer dessutom åtskilliga metafikativa inslag och uppvisar den för postmodernismen utmärkande blandningen av texttyper och stilar. Den är fragmentariskt uppbyggd och har inslag från reklamens och popens värld. En mängd slapsticksinslag leder tankarna till farsen och ett filmiskt berättande. Också slow motion-tekniken utnyttjas flitigt. Det inträffar vid upprepade tillfällen att personerna faller, svimmar, snubblar och drar ned saker och ting med buller och bång. Då och då bryter Danielsson det episka berättandet och diskuterar hur bokens händelser skulle gestaltas vid en filminspelning och framhåller då betydelsen av rätt filmmusik:

När det är dags för filmversionen blir det nödvändigt att anställa en kompetent kompositör av Morricone-klass som hittar på en romantisk, men samtidigt otäckt thrillerdramatisk trudelutt till den här scenen, så att Theodors promenad upp till sin Södercykel vid Slussen inte blir så trist som den i själva verket är. Det händer absolut ingenting – i alla fall inte ytligt sett, men med rätt musik kan den händelselösa promenaden ges en mer djuplodande dimension. (s 184)

Romanens öppningsscen är signifikant för Bernt Danielssons berättarstil. På ett sätt som påminner om den nya romanens berättarmetod registreras och observeras ytterst detaljerat och med stor utförlighet Theodor Bachs alla förnimmelser vid uppvaknandet. Han väcks av något odefinierbart ljud. Med nerver och muskler på spänn inregisterar hans hörsel allt:

väckarklockan på byrån tickade trött, hans hjärta pumpade i häftigt tempo - - - kylskåpet brummade som vanligt i köket, frysen hostade till och stämde in - - - ett flygplan fräste förbi på ovanligt låg höjd ovanför huset - - - i badrummet kluckade kran- och duschomkopplaren, handfatets kallvattenkran droppade glatt och toalettens defekta flottör väste oavbrutet. (s 6f)

Theodor Bach har vaknat därför att någon knackat på dörren. När han äntligen öppnar står han öga mot öga med Steff, denna förtjusande tonårstjej med "stora, vackra ögon som skulle platsa i vilken Walt Disney-film som helst". (s 11) Vid en gemensam frukost berättar Steff om sina bekymmer och sin önskan om att pojkvännen Rickys pappa skall komma tillbaka. Efter faderns försvinnande har Ricky blivit helt förändrad och enligt Steff börjat umgås med "konstiga typer". Bach åtar sig uppdraget att leta reda på Rickys far mot att Steff lovar att städa upp i Bachs synnerligen nedsmutsade hem.

Genom inre monolog får vi inblick i personernas reaktioner och tankar. Vi får följa deras "stream of consciousness", ett berättargrepp som alltsedan James Joyce's *Ulysses* präglat romanskrivandet i vårt sekel. En mängd trivialiteter, vardagliga tankar och associationer fyller sidorna. Berättarperspektivet växlar kontinuerligt och läsaren upplever skeendet än utifrån Steffs horisont, än utifrån Bachs. På ett för det postmodernistiska berättandet typiskt sätt ifrågasätts hela tiden personernas upplevelser och känslor. Författaren bryter gärna det fiktiva flödet, drar in läsaren i en dialog med protagonisterna och gör honom delaktig i författarens uppbyggande av texten. Danielssons roman får därigenom en klart anti-mimetisk karaktär, vilket är ett av de viktigare kännetecknen på postmodernism, där just synen på konst och fiktion som konstruktion och lek är framträdande. Textens verklighetsillusion löses gång på gång upp i *Steff*.

Som exempel kan nämnas kapitlet "F-dur till F-moll" där författaren visar sin medvetenhet om berättelsens tillblivelseprocess. Han drar in läsaren i en beskrivning av hur han själv ser på detta avsnitt: "Kapitlet kännetecknas också av en viss omständlighet och en mängd missuppfattningar och ett förvirrande samtal där tre personer deltar i en ytterst svamlig dialog (som alltså borde kallas triolog)." (s 276) Sedan följer en uppställning av det som sker i punktform på ett sätt som leder tankarna till ett filmscenario. Både Steff och Bach för vidare ständiga samtal med sig själva. Självreflekterandet eller självmedvetandet spelar en viktig roll och kan ses i samband med de många metafiktiva inslagen.<sup>24</sup> Författaren kommenterar vid ett tillfälle Steffs funderingar rörande Bach. Det är som om hon känt honom i flera år, tänker Steff. Hon känner sig trygg tillsammans med honom. Danielsson utvecklar i detta sammanhang ett teoretiskt resonemang om människans sätt att formulera sina tankar:

Hon tyckte överhuvudtaget inte att hon *tänkte* saker och ting, i alla fall aldrig några längre sådana där funderingar som man hittar på när man skriver uppsats. Och kanske är det så att inte någon av oss *tänker* på det viset – tankarnas innehåll bara *finns där* inuti oss ändå på något underligt sätt.

Men *om* Stephanie skulle ha tänkt allt det hon ibland på en miljondels sekund bara kände och anade, så hade tankarna möjligen blivit någonting åt det här hållet. (s 77)

Danielsson låter också romanprotagonisten få fundera över sin egen roll i texten. I en ironiskt distanserad scen, när Theodor Bach är starkt medveten om sin erotiska dragning till Steff, vilket får honom att känna sig skamsen, funderar han i följande banor:

Inte en rad till! I så fall går jag genast ut härifrån, lämnar den här snaskiga boken och ser om jag inte kan klämma in mej själv i nån trivsamt gammal deckare eller en pedagogiskt upplagd, sedesamt äventyrshistoria för barn och ungdom där jag kan få vara en aldeles könlös snäll farbror med vitt skägg istället. (s 217)

Det är i samband med Bachs insikt om de uppenbara inslagen av sexualitet i hans känslor för Steff, trots den stora ålderskillnaden dem emellan, som det för första gången hänvisas till Erik Satie. ”Det kan ju vara som så att jag är född ung i en gammal tid, för att nu citera Erik”, funderar Bach vid tanke på sin ålder. (s 82) Han känner ett hemligt samförstånd med Satie och är ”overtygad om att han skulle känt den sällsynta själarnas sympati ... med kompositören Erik Satie – men han var ju död. Sedan 1925 närmare bestämt”. (s 141f) Det är framförallt upplevelsen av säringskap och ensamhet och av att vara missförstådd som Bach tycker sig ha gemensamt med Erik Satie, vilken ju blivit nästan lika uppmärksam för sitt excentriska leverne som för sin musik. Både Bach och Satie kan ses som exempel på den alienerade människan som så ofta förekommer i den postmoderna litteraturen. Dragningen åt svart galghumor är likaså ett drag som förenar Bach och Satie. I romanen finns insprängt citat ur Saties dagböcker, som ger prov på kompositörens bisarra och absurda humor.

Också Steff, som hellre lyssnar på klassisk musik än på rock och pop, har en personlig relation till Saties musik. Hon upptäckte den av en slump en kväll, när hon tittade på TV:

Spröda, stillsamma pianotoner blandade sig med alla hennes irrande och yvigt spretande tankar och smekte dem lugnande över håret och kliade dem under hakan. - - - Ett bomullsmjukt lugn lindade sig runt henne. (s 127)

Saties musik ingjuter livsmod. ”För Stephanie var Saties musik en räddning och framförallt gav den henne ett slags ro och hoppfullhet, och sådant behövde hon ofta.” (s 155) Lyssnandet på Saties musik beskrivs som ”att stå i en rulltrappa på ett varuhus och sakta glida upp mot översta våningens lugna

cafeteria medan allt stirrigt stök nere bland montrarna dämpades.” (s 128) Danielssons roman har således det gemensamt med andra ungdomsböcker på temat musik, att musiken främst får en viktig känslomässig funktion. Den förmedlar tröst och hopp.

Det är Erik Satie och hans musik som ger den viktigaste nyckeln till förståelsen och tolkningen av denna ovanliga svenska ungdomsroman. De kontinuerliga hänsyftningarna till Saties musik understryker romanens rebeliska tendens. Liksom Satie på sin tid i mycket stod i opposition mot både det etablerade musiklivet och musiksmaken och mot samhället i stort, döljer sig i Danielssons berättelse en civilisationskritik som riktar sig såväl mot populärkulturens avarter som mot mer allmänna tendenser i det svenska samhället, särskilt då främlings- och invandrarfientlighet. Hos både Satie och Danielsson finns vidare en väl utvecklad känsla för tillvarons absurditeter.

Danielsson utmanar det traditionella berättandet precis som Satie drev med sin samtids musketablissemang. Författarens sätt att ge lekfullt bisarra rubriker på de olika kapitlen påminner om de originella titlar Satie gärna gav sina musikstycken. Saties utnyttjande av ovanliga ljudeffekter (t ex ljud av dynamo och flygplansmotorer) liksom hans sätt att också använda tystnaden i sina kompositioner tycks ha inspirerat Danielsson att litterärt arbeta med ljudeffekter. Vardagliga ljud uppmärksammas och beskrivs som visats ingående i Steff. Saties musik spänner över å ena sidan komik, lekfullhet och humor och å den andra melankoli och svärmod. Dessa ingredienser återfinns även i Danielssons roman som rör sig mellan glad uppsluppenhet och stilla vemod. Satie utnyttjade gärna sin tids populärmusik på ett sätt som kan jämföras med Danielssons lekfulla parafraaser på deckargenren och annan trivallitteratur. Saties musik beskrivs ofta som statisk och stillastående. Han arbetade inte med kontrapunktik eller med kontrasterande teman för att enligt samtidens musikestetik skapa dynamik och omväxling. Istället rör sig hans musik mer i cirkel och oupplösta ackord flyttas runt, till synes nyckfullt, i olika lägen. Torsten Ekbohm framhåller att Erik Satie är den förste västerländske tonsättaren som upptäcker och bejakar monotonin. ”Tråkigheten är djup och mysteriös”, hävdade Satie.<sup>25</sup> Danielssons kompositionsteknik i Steff uppvisar flera beröringspunkter med de musikaliska strukturer som Satie arbetade med. Även i Danielssons berättande finns ett stillastående och en långsamhet som accentueras av bl a slow-motiontekniken och de ingående detaljbeskrivningarna av föremål och ljud. Danielsson använder dessutom på ett mycket medvetet sätt upprepningar och omtagningar. Saties kompositioner med dess dragning både till den gregorianska och till den asiatiska, meditativt inriktade musiken har vidare karakteriserats som en musik där jaget abdikerat.<sup>26</sup> På den punkten kan man se en parallell till postmodernismens jagupplösning.

På det individuellt personliga planet blir Saties musik ett föreningsband mellan Bach och Steff. Den bidrar till att sudda ut betydelsen av yttre faktorer som åldersskillnader för att istället lyfta fram det djupast mänskliga, attityder inför livet som vi alla har gemensamt oavsett kön och ålder och som rör

existentiella frågor om tillvarons mening. Bach får ge uttryck åt sådana stämningar, när han ensam vandrar omkring på Stockholm gator:

en stor övergivenhet, en känsla av min och människans ensamhet mitt i vimlet, av den ödslighet som ibland skär igenom oss alla, gammal som ung, en insikt om hur kort vår stund på jorden är, att vi endast befinner oss på genomresa, att vi inte väljer vår tid, att vi i själva verket är *lost in the space of time*. (s 186)

Att Bernt Danielssons *Steff* tydligt exemplifierar postmodernismens tendens att blanda stilelement, att förena hög- och lågkultur och flitigt göra bruk av metafiction och självreflektion torde ha framgått av denna presentation. Också det musikaliska ledmotivet kan fogas in i ett postmodernt mönster. Som jag försökt visa skiljer sig Danielssons roman vad gäller komposition och stil från majoriteten av svenska ungdomsböcker. Avslutningsvis är det intressant att fästa uppmärksamheten på det faktum att Danielsson, trots att han flitigt använder modernistiska berättarmönster, ändå är uttalat kritisk till mycket i det moderna samhället. Stilistiskt och formellt är Danielsson modernist, medan han däremot tar avstånd från moderniteten som livsform.

## NOTER

- 1 Ekelöf, Gunnar (1963): "Slutklämning", i *Promenader*, Stockholm: Aldus/Bonniers, s 121. Ekelöf som ursprungligen ville bli musiker intresserade sig mycket för förhållandet mellan dikt och musik. Det kan påpekas att hans första teoretiska essä, publicerad i *Spektrums* decembernummer 1932, hade rubriken "Dikt och musik". Han framhåller där att orden kan användas "som toner av olika färg, höjd och intensitet och med associationerna som emotionell kontrapunkt".
- 2 Aristoteles (1961): *Om diktkonsten*, Stockholm: Natur och kulturs klassikerserie, s 31. Se också Palm, Anders (1985): *Möten mellan konstarter*, Stockholm: Norstedts, s 13.
- 3 Pater, Walter (1928): *The Renaissance. Studies in art and poetry*, London: Jonathan Cape, s 199ff. Pater för här en diskussion om relationen mellan konstarna.
- 4 Verlaine, Paul (1948): *Œuvres poétiques complètes*, Bruges: Bibliothèques de la Pléiade, s 206f.
- 5 Fehrman, Carl (1969): *Musiken i dikten. En antologi*, Stockholm: Pan/Norstedts, s 5ff och s 9ff. Inledningens allmänna resonemang bygger huvudsakligen på de två första uppsatserna i denna antologi, Carl Fehrman: "Musiken i dikten. En inledning" och Ulla-Britta Lagerroth: "Ut musica poesis".
- 6 Palm (1985), s 12.
- 7 Rhedin, Ulla (1992): *Bilderboken på väg mot en teori*, Stockholm: Alfabet, diss (Skrifter utgivna av Svenska barnboksintitutet, 45), s 12.
- 8 Lindberg, Ulf (1995): *Rockens text. Ord, musik och mening*, Stockholm: Symposion, diss, s 12.
- Se också Filipson, Leni och Nordberg, Jan (1992): "Barns och ungdomars medie- och kulturvanor", i: *Unga stilar och uttrycksformer*, Stockholm: Symposion, s 279ff.
- 9 Reimer, Bo (1992): "Inte som alla andra. Ungdom och livsstil i det moderna", i *Unga stilar och uttrycksformer*, s 185 och Filipson/Nordberg (1992), s 292. Se även Lindberg (1995) s 19.
- 10 Fornäs, Johan (1994): "Senmoderna dimensioner", i: *Ungdom och kulturell modernisering*, Stockholm: Symposion, s. 35.
- 11 Hansson, Jan (1995): "Du blir hva du leser", i *Barnboken. Svenska barnboks-institutets tidskrift*, 1995:1, s 45. Hansson ger här exempel på tre norska ungdomsförfattare som också skriver texter till popmusik.
- 12 Lindberg (1995), s 18f.
- 13 Löfgren, Mikael/Molander, Anders, red. (1986): *Postmoderna tider?*, Stockholm: Norstedts, s 22.
- 14 Ibidem, s 23.
- 15 Jameson, Fredric (1986): "Postmodernismen eller Senkapitalismens kulturella logik", i: Löfgren/Molander, red. *Postmoderna tider*, s. 263.
- 16 Kristeva, Julia (1986): "Postmodernism?", i: Löfgren/Molander, red. *Postmoderna tider*, s. 364.
- 17 Ibidem, s. 369.
- 18 Waugh, Patricia (1992): *Practising Postmodernism Reading Modernism*, New York: Hodder & Stoughton, s 45. Se också Hassan, Ihab (1987): *The Postmodern Turn. Essays in postmodern theory and culture*, Ohio State University Press, s 8ff
- 19 Nilsson, Albert (1916): *Svensk romantik. Den platoniska strömningen*, Lund: Gleerups, s. 146.
- 20 Bland modernare svenska ungdomsböcker med musiken som tema kan nämnas: Berggren, Mats (1987): *Orent ackord*. Stockholm: Rabén & Sjögren. Boken handlar



om en ung man som arbetar på en bilfabrik. En motvikt till det monotona arbetet är musiken. Den manlige jagberättaren talar om sina svårigheter att i ord uttrycka vad musiken betyder för honom. "Jag tror att det beror på att musiken för mig är känslans språk medan orden är intellektets." (s. 17)

Casta, Stefan (1990): *Spela högre, Martin!* Stockholm: Opal. Martin spelar gitarr och kommer med i ett rockband. Musikens betydelse för unga människor belyses i denna berättelse, där repetitioner och träning är viktiga inslag.

Lundqvist, Ulla (1991): *Rondo amoroso*. Stockholm: Rabén & Sjögren. I denna kärleksroman är den manlige huvudpersonen ett musikaliskt underbarn som spelar fiol.

Möller, Cannie (1993): *Liv och lusten*. Stockholm: Rabén & Sjögren. Musiken finns med som bakgrund i denna kärlekshistoria. Den bidrar till att förhöja livskänslan, vilket bokens femtonåriga jagberättare uttrycker på följande sätt: "Musiken får alla ens inre organ att vibrera, benen sliter sig lösa, måste få dansa". (s. 27)

Meilgren, Olof (1995): *Kom lite närmare*. Stockholm: Bonnier Carlsen. En blyg tonårspojkes utveckling står i centrum i denna berättelse. Han spelar med i ett band och förälskar sig i den kvinnliga basisten. Spelandet och gemenskapen i bandet bidrar i hög grad till att stärka pojkens jag-känsla.

21 Bernt Danielsson har utöver *Steff* gett ut följande ungdomsromaner: *Härifrån till Kim* (1988), *Michelle* (1990), *Kevin & Schröder* (1991), *Kevin och Schröder 2. Disketten* och *Booze* (1994).

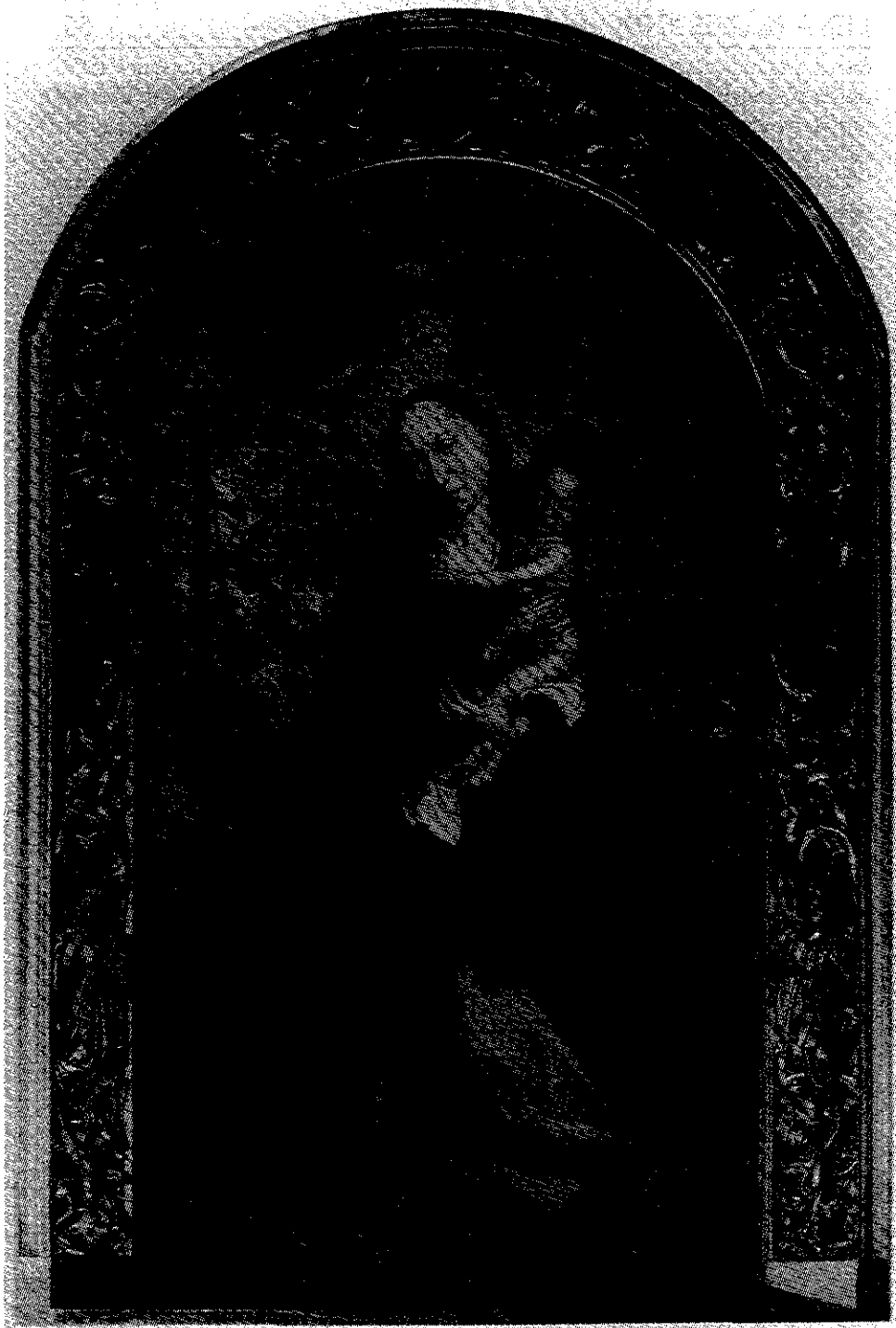
22 Svensson, Sonja (1994): "Den moderna ungdomsboken", i: *Ungdomslitteraturen*, red Lars Furuland, Mary ørving, Sonja Svensson, Stockholm: Rabén & Sjögren, s. 296.

23 Ekbohm, Torsten (1995): *Bildstorm*. Stockholm: Bonniers, s. 41ff.

24 Lagerroth, Ulla-Britta (1994): "Modernism och interartiell självreflexion. Skiss till ett forskningsfält", i *I diktens spegel. Nitton essäer tillägnade Bernt Olsson*, red Elleström/Luthersson/Mortensen, Lund: University Press, s. 247ff.

25 Ekbohm (1995), s. 46.

26 Ibidem, s. 49.



Rosor har alltid hört till jungfru Marias främsta attribut. Här en altarmålning av Maria i rosengård utförd c:a 1470 av Martin Schongauer i Colmar. Från G. Heinz-Mohr & V. Sommer, *Die Rose. Entfaltung eines Symbols*, München 1988. Foto i Nordiska Museets arkiv.

Staffan Bergsten

## Den sönderplockade rosen

Ett tema i modern svensk lyrik

Den moderna poesin blir bara svårare och svårare. Medan de notoriskt dunkla 40-talisdiktarna i allmänhet var män, är det nu kvinnornas tur att gå i spetsen för en ny obegriplighet.

Så sägs det, och så kan det tyckas. Det vore synd om detta rykte skulle utestänga läsare som annars älskar lyrik, och det finns vägar som leder igenom svårigheterna till en stark och gripande mening. Örat och ögat anar den för resten långt innan förståndet hunnit ifatt: rytmerna, klangerna och bilderna når oss omedelbart.

Men den intuitiva upplevelsen av poesi fördjupas och befästs om tanken och förståndet får komma med. Genom att följa ett tema, som inte är mer än ett språkligt fragment, i några av våra samtida kvinnliga lyrikers verk ska jag försöka öppna en väg till förståelse av deras poetiska teknik. Temat, fragmentet, är välbekant: inledningsorden till den gamla adventspsalmen "Det är en ros utsprungen".

Inom loppet av några få år i början av 1990-talet dyker ekon av denna fras upp hos tre ungefärligen jämnåriga lyriker. "Det är en ros så skön dess blad är som fanfaren" läser vi i Ann Jäderlunds *Snart går jag i sommaren ut* (1990), och lite längre fram i samma diktsamling: "Jag är den rena Ros Herren Eder sänder". Anslaget "Det är en ros..." räcker för att vi ska identifiera citatets ursprung. Diktrader som börjar "Det är en..." förekommer rikligt även i Jäderlunds nästa diktsamling *Rundkyrka och sjukhuslängor vid vattnet* (1992), och en strof där slutar med ytterligare ett fragment ur samma psalm, vars rytm också går igen:

*Det är en kupad yta guldgul över kinden  
En slipad avgrund att vända bort från Gud  
Det är en skenbild mot den svarta blindade duken  
Där böljan länge skiftat kring din stam och rot*

Jämför "Det är en ros utsprungen av Jesse rot och stam"! Det senare leddet i psalmraden dyker året därpå upp i Marie Lundquists *Brev till de sovande*

(1993), där man bland annat kan läsa: "Vi är av samma rot och stam". Något tidigare i boken genljuder psalmradens början, om också något beslöjad: "vi var sprungna ur samma regn". Sprungen ur – rot och stam: tillsammans utgör dessa indicier ett klart ursprungsbevis.

Lundquist gör ganska lite av allusionerna, de skymtar mest i förbigående, men hos Katarina Frostenson får psalmfragmenten en mera framträdande plats. I samlingen *Joner* (1991) genljuder de i dikt efter dikt. "Han är utsprungen" börjar en, och en annan inleds med de två orden "stå fram", vilka hör hemma i psalmens fjärde rad: "den står i tiden fram". Ett stycke vidare i *Joner* möter vi frasen "och slår ut / mitt i vintern", som motsvarar psalmraden "mitt i den kalla vinter". Den närmast följande dikten börjar: "rosen ska slå ut", och i ytterligare ett par förekommer orden ros och rot på ett sätt som mera vagt ekar psalmen. I Katarina Frostensons senaste diktsamling *Tankarna* (1994) slutligen återkommer motivet med den utsprungna rosen i förening med ekon från ytterligare två kända adventspsalmer. Mer om det längre fram.<sup>1</sup>

Hur ska man då förklara alla dessa anspelningar och ekon? Psalmen kan visserligen sägas tillhöra det kulturella allmängodset, men det är ändå anmärkningsvärt att tre annars helt sekulariserade poeter vid ungefär samma tidpunkt så tydligt demonstrerar sin förtrogenhet med denna centralt kristna text. Någon blasfemisk avsikt kan man knappast misstänka, snarare ett slags dialektiskt förhållningssätt till de advents- och jultraditioner som alltjämt lever kvar i vårt samhälle. Sannolikt har psalmorden och deras rytm fastnat hos de tre lyrikerna redan under barndomen. Särskilt Frostensons diktning överflödar av fragment från gamla sånger, ramsor och visor som halvt omärkligt flätas in i den poetiska väven.

Men det räcker inte att stanna där om man vill gå till den rot och stam från vilka de tre svenska lyrikernas rosor sprungit ut. Psalmen är från början tysk, av en okänd författare från 1500-talets slut och översatt till svenska 1867 av Thekla Knös. Några mellanled mellan hennes tolkning och de moderna svenska lyrikerna tillkommer. Ett är Hjalmar Gullbergs "Rosen och den obotfärdige rövaren" i samlingen *Dödsmask och lustgård* (1952), en komposition som börjar med en psalmparafra på vers och fortsätter med en monolog på prosa. Här inledningen:

Det är en ros utsprungen  
i blodig pupurståt,  
av spikar genomstungen,  
vattnad av kvinnors gråt,  
en blomma skär och blid,  
som damerna sjunger så känsligt nere till höger, för inte står ett enda jävla  
fruntimmer och tjuter under en annans kors inte...

Det är inte enda gången som Gullberg vinklar en evangelieberättelse på ett sätt som kommer händelsen nära, medan ironin i själva verket tjänar till att dölja ett djupt engagemang. "Damerna" kan fattas som en dubbelexponering av

kvinnorna vid foten av Kristi kors och de kvinnliga körmedlemmarna vid en modern advents- eller julgudstjänst. Kombinationen av födelsepsalm och passionsblod föregriper Frostensons sätt att förena gammal psalmtun med modern vålds- och blodstematik.

Huruvida Frostenson och de andra kvinnliga lyrikerna haft Gullbergs dikt aktuell är ovisst. En poet som säkert nås av deras referensradie är däremot den tyskspråkige rumänsk-judiske poeten Paul Celan, vars uppbrutna, fragmentariska, av ekon och anspelningar genomkorsade diktning utgör urtypen för det slags lyrik som Jäderlund och framför allt Frostenson skriver. I vad mån de gått i hans lära, direkt eller via svenska översättningar, är svårt att avgöra. Frågan om påverkan eller ej är mindre viktig och ska lämnas därhän. Poetiska motivkomplex kan leva ett slags egenliv och vandra från en text till en annan utan att förbindelsevägarna alltid går att klargöra.

Rosen som symbol spelar en central roll i Celans poesi. En av hans diktsamlingar bär den egenartade titeln *Die Niemandrose* (1963). I analogi med ordparet Niemandland/Ingenmansland bör Celans nybildning väl närmast översättas med Ingenmansrosen, och denna i såväl tyskan som svenskan annars okända blomma besjungs i en dikt som heter "Psalm".

Niemand knetet uns wieder aus Erde und Lehm,  
niemand bespricht unsern staub.  
Niemand.

Gelobt seist du, Niemand.  
Dir zulieb wollen  
wir blühen.  
Dir  
entgegen.

Ein Nichts  
waren wir, sind wir, werden  
wir bleiben, blühend:  
die Nichts-, die  
Niemandrose.

Mit  
dem Griffel seelenhell,  
dem Staubfaden himmelswüst,  
der Krone rot  
vom Purpurwort, das wir sangen  
über, o über  
dem Dorn.

Dikten har översatts till svenska en gång tidigare men återges här i en nytolkning som tar fasta på just psalmparallellen.<sup>2</sup>

Ingen knådar oss åter av lera och jord,  
ingen besvärjer vårt stoft.  
Ingen.

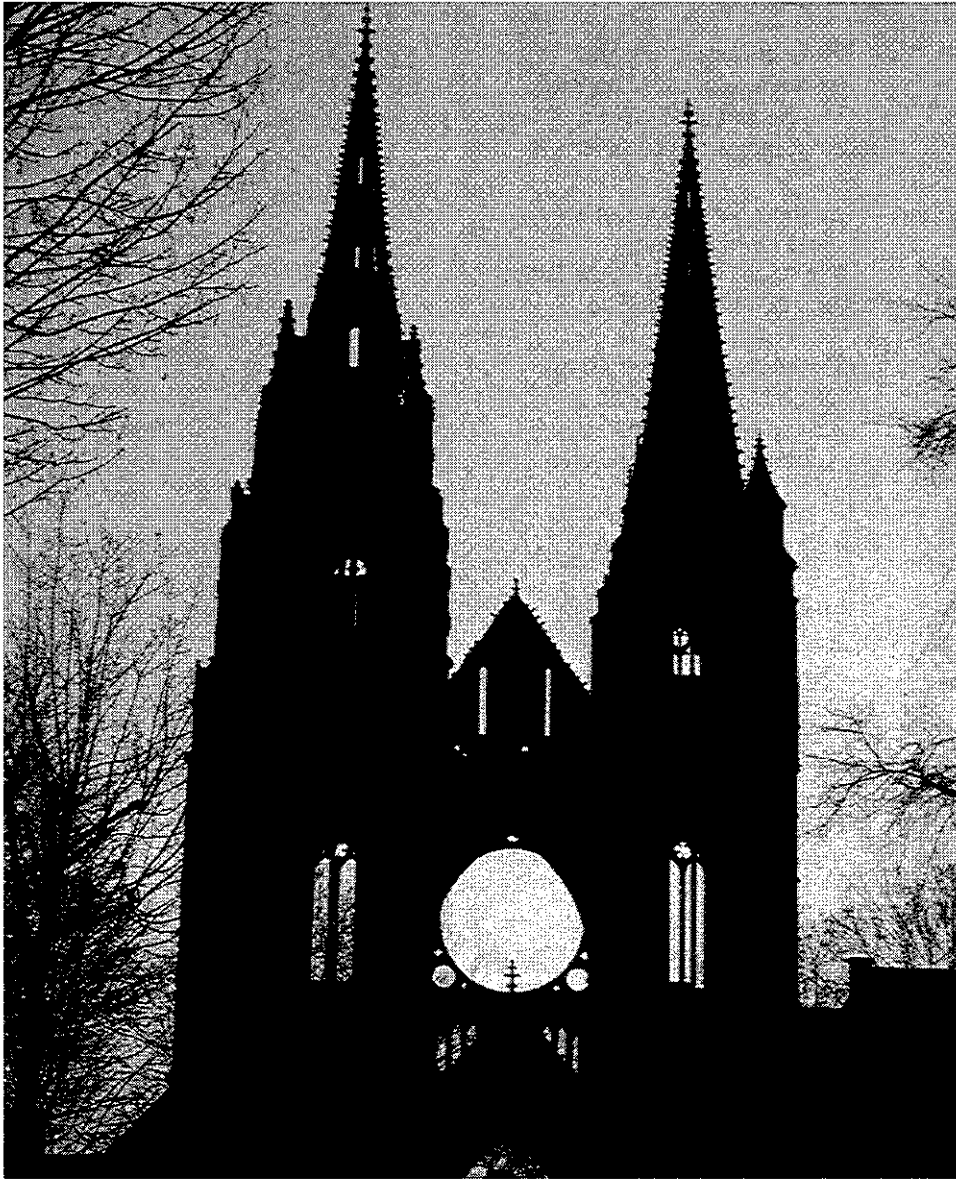
Lovad vare du, Ingen.  
Dig till behag vill vi  
blomstra.  
Hän  
emot dig

Ett intet  
var vi, är vi, förblir  
vi, i blomning:  
intighets-,  
ingenmansrosen.

Med  
stiftet själaljust,  
ståndaren himmelsvild,  
kronan röd  
av purpurordet som vi sjöng  
över, o över  
tömet.

I den omfattande litteraturen om Celan har det diskuterats huruvida denna så att säga negativa ros avser ett förnekande av adventspsalmens utsprungna ros, som ju står för den nyfödde frälsaren, eller om den utgör en bild för mystikens helt egenskapslösa och därför formellt negativa gudsbild.<sup>3</sup> Själ sprungen ur en judisk familj vars övriga medlemmar omkom i nazisternas förintelseläger hade Celan svårt att ta löftet om den frälsande Messias för gott men kunde heller inte frigöra sig från sin tidiga skolning i judisk teologi och mystik. Han var självklart också förtrogen med den kristna tradition där psalmen hör hemma. Hur man än tolkar hans förhållande till denna tradition och dess judiska rötter, står det klart att hans "Psalm" – bland annat – utgör en replik på den kända adventspsalmen.

Denna går igen även på andra ställen i hans poesi, vid ett tillfälle på ett sätt som tekniskt starkt erinrar om Jäderlund och Frostenson. I sin tidiga diktning prövar Celan ett slags pastisch-parodi på gammal andlig visa där han behåller den traditionella formen med rim och meter, och i det aktuella fallet börjar han med exakt samma fras "Det är ett" som "Det är en ros utsprungnen". "Is Eden" är titeln på denna "psalm", som lyder så här i en översättning som anpassats till den fasta metern och därför på några ställen förhåller sig fritt till originalet. Lägg märke till att versmåttet och rimflätningen noga följer schemat från "Det är en ros utsprungnen".



Ingenmansrosen: som en konkret illustration till denna negativa blomma kan man se den av krig och skövling bokstavligen utslagna rosen i kyrkan Saint-Jean-des-Vignes i Soisson i norra Frankrike: ett gapande hål ovanför västportalen. Ur P. Cowen, *Rose Windows*, London 1979.

## EIS, EDEN

Es ist ein Land Verloren,  
da wächst ein Mond im Ried,  
und das mit uns erfroren,  
es glüht umher und sieht.

Es sieht, denn es hat Augen,  
die helle Erden sind.  
Die Nacht, die Nacht, die Laugen.  
Es sieht, das Augenkind.

Es sieht, es sieht, wir sehen,  
ich sehe dich, du siehst,  
das Eis wird auferstehen,  
eh sich die Stunde schliesst.

## IS EDEN

Det är ett land förlorat,  
där månen har gått ner,  
i frostig tjärn förstorad.  
Det glöder och det ser.

Det ser, ty det har ögon,  
som jordens rena lut.  
Och genom nattens ögon  
ett ögonbarn ser ut.

Det ser, det ser och I sen,  
jag ser på dig, du ser.  
Uppstånden varder isen  
när tid ej gives mer.

Här liksom i Ingenmansrospsalmen utgör anspelningen på "Det är en ros..." ett slags negation av förlagan. Skottet på Jesse rot och stam, Messias, ska föra mänskligheten till det förlovade landet Eden, som nämns i titeln, men hos Celan är det inte ett förlovat utan ett förlorat land försänkt i mörker, köld och is. "Mitt i den kalla vinter, / I midnatts mörka tid" heter det i Thekla Knös översättning av den gamla psalmen, vilket hos Celan motsvaras av titelns Is samt uttrycken "där månen har gått ner", "frostig tjärn" och "nattens ögon". Mot den gamla psalmens löfte om "besegrad dunkelhet" och "frälsning från synd och död" står diktens gåtfulla profetia om isens uppståndelse i en apokalyps där "ingen tid skall mer givas", för att citera den traditionella översättningen av Uppenbarelseboken (10:6).



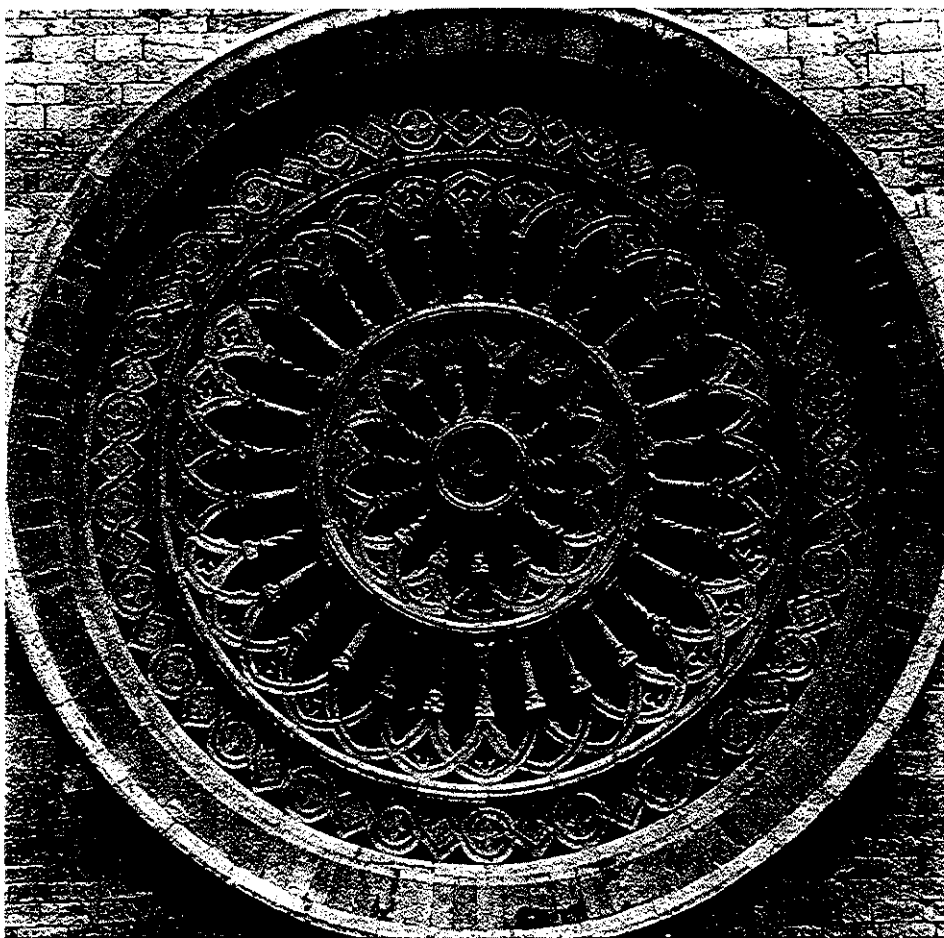
Det Jäderlund och i än högre grad Frostenson har gemensamt med Celan är alltså inte bara den ibland uppbrutna och andra gånger pastischartat bundna formen utan också de samtidigt direkta och fragmentariserade anspelningarna på "Det är en ros utsprungen" och bildspråket i den. Än är det orden och bilderna enskilt som står för sammanlänkningen, än rytmen och den grammatiska strukturen.

Gemensamt för alla de här anförda dikterna är sönderstyckandet och förvrängningarna av psalmens ord. Jämmt så mycket återstår att man känner igen deras ursprung, men syftet med omdiktningarna är sällan uppenbart. Ironi, förnekelse av centrala kristna trosföreställningar, rent av hädelse eller bara ett neutralt spel med traditionens allmängods? Inslag av allt detta förekommer men det är omöjligt att i det enskilda fallet ange en specifik avsikt från författarens sida. Psalmen står heller inte bara för det religiösa arvet i allmänhet, den är också fast förknippad med traditionellt, även tämligen sekulariserat julfirande och därmed också med barndomsstämningar. Den har sannolikt glidit in i de olika poetersnas lyrik halvt omedvetet lika mycket genom rytmen och melodin som genom textens semantiska innehåll. En fras som "Jesse rot och stam" låter som en barnramsa eller besvärjelseformel; vad den egentligen betyder är det nog få som gör sig besväret att ta reda på.

I den mån det är barndomsminnen som psalmen väcker till liv blir den också till en påminnelse om ett förlorat rike, eller tillstånd – "Det är ett land förlorat", som Celan skriver – ett Eden som kanske inte saknade sina giftormar men ändå i kraft av att vara individens första hemland behållit ett nostalgiskt skimmer. Psykoanalytiskt skolade som alla de aktuella poetererna är tillåter de sig inget enkelt romantiserande av barndomen men kan ändå inte förneka den emotionella dragningskraft som utgår därifrån. Barndomens förlorade paradiset ingår vidare förening med nedärvda religiösa paradisetföreställningar, vilka avvisas med förnuftet men trots det fortsätter att utöva känslomässig lockelse. Ytterligare en komponent i detta sammansatta känslöskomplex utgör rosen som symbol för den fullkomliga kärleken, vilken mera hör hemma i ett romantiskt paradiset än i det verkliga livet.

Drömmen om paradiset rymmer också längtan efter uppgåendet i helheten. Psykoanalytikererna kallar – det i vuxenlivet onåbara – målet för denna längtan symbiosen mellan det lilla barnet och modern, känslomässigt sett ur bilden för all senare kärlek. I den kristna bildvärlden representeras det av Jesusbarnet på jungfru Marias knä, och rosen är ett av de vanligaste emblemen för Maria; otaliga katoliker genom tiderna har bett sina Ave Maria med hjälp av en rosenkrans.

Enhetslängtan kan också anta kosmiska proportioner, och även där kommer rosen till symbolisk användning. Världshjulet, himlasfärerna som kretsar kring en gemensam medelpunkt, liknades under medeltiden vid rosen med kronbladen ordnade runt livsfröets och livsfruktens centrum. Uppförstorade och stiliserade och utförda i färgskimrande glas placerades dessa strålande världsrosor i de gotiska katedralernas stora cirkelrunda fasadfönster. Att stå på golvet i en sådan kyrka och se upp mot de solbelysta rosettfönstren ger en



Världsrosen. Ett blomliknande rosettfönster sett från utsidan: Santa Chiara, Assisi.  
Ur P Cowen, *Rose Windows*, London 1979.

särskild mening åt orden "Det är en ros utsprungen". Men den skapelsens enhet som världsrosen uttrycker är numera hopplöst splittrad.

Barndom, salighet, paradisisk lycka, kärlek och enhet med kosmos: alla dessa åtrådda och ouppnåliga mål för längtan och dagdrömsfantasier kan rymmas i bilden av den utsprungna rosen och väckas till liv av psalmen. Men eftersom poeterna omöjligen kan ge uttryck åt sådana barnsliga fantasier utan reservationer och ironi, fragmentariserar och förvränger de den text som bär upp dem. De både bejakar och förnekar psalmen i samma andetag. Längtans- och frälsningsrosen blir till en ingenmansros som man ostraffat kan bryta och plocka sönder.

Sönderslitandet och fragmentariserandet är över huvud taget ett utmärkande drag i den sorts modernistiska, för att inte säga postmodernistiska poesi som Jäderlund och Frostenson skriver, bl.a. i Celans efterföljd. Tekniken kan liknas vid ett fysiskt övergrepp med språket som offer. Men även om det är poeterna själva som misshandlar språket på detta vis, finner man de egentliga våldsvarkarna på annat håll. Poeterna registrerar och återger i symbolisk form ett kollektivt skeende av nedbrytande och sönderslitning. Det är det snart tilländalupna seklets alla i krig och koncentrationsläger brutalt torterade och våldtagna som får röst i den krossade syntaxen och de splittrade bilderna, tillsammans med det fredliga, civila vardagslivets många misshandlade, mest kvinnor och barn. Det är också de gamla traditionerna, det berömda kulturarvet och det förment frälsande kristna fridsbudskapet som faller i spillror inför diktläsarens ögon. Som en samlande symbol för både oskyldiga offer och vanmäktiga traditioner använder dessa poeter just den utsprungna rosen. Denna historiskt-politiska och kulturkritiska innebörd i rosensymboliken förenas i många dikter med helt privata känslor, ofta med en underton av sexuellt våld. Så i en kort fyrrading av Ann Jäderlund som via titeln, "Mariaros", även refererar till den kristna traditionen, där rosor som just nämnts utgör ett vanligt attribut till Madonnan. Inledningsradens "en ros... ursprung" kommer nära "en ros utsprungen".

Vi plågade en ros och rosens ursprung  
Jag pressade ditt knä mot rosens mitt  
Du reste dig mitt bröstblad föll ur sidan  
Över den andra rosen som blev stark och vit

En sammansatt och motsägelsefull hållning till den kristna jultraditionen, avspeglad i en av fragmentariserade citat späckad stil och ett bildspråk som talar om hot och latent våld, illustreras i en av dikterna i Katarina Frostensons *Tankarna* som rymmer anspelningar på ytterligare ett par advents- och julpsalmer utöver "Det är en ros utsprungen":

Nu, när allt är utsprunget  
ligger att tas med handen  
Berg sjunker inte  
djup står inte upp

I den släckta staden  
griper någon min arm  
bara stjärnorna lyser

fasan som jag inte känner  
leder den mig hem

hem, där land har sprungit ut,  
är handen

I raderna 3 och 4 hör vi ett klart eko från den kända adventspsalmen av Frans Mikael Franzén: "Bereden väg för Herran! / Berg, sjunken, djup stå opp! / Han kommer han som fjärran / var sedd av fädrens hopp". Här liksom i "Det är en ros" gäller saken den av Gamla Testamentets profeter förutsagde Messias, som nu kommer i Kristi gestalt. Vägen för hans intåg i Jerusalem ska jämnas och göras lättframkomlig, det är ordens bokstavliga mening. Överförda till ett andligt plan innebär de att människan invärtes ska undanröja alla hinder för Kristi intåg i själen. Men Frostenson avvisar kategoriskt denna profetia. Inga berg kommer att sjunka, inga avgrunder att fyllas ut.

I återstoden av dikten är det en tredje psalm som levererat klangbotten, ursprungligen en sång sjungen av Margit i Viktor Rydbergs roman *Vapensmeden*: "Gläns över sjö och strand". Kombinationen hos Frostenson av stjärnor som lyser i mörker och uttrycket "leder hem" för oundvikligen tankarna till ett radpar hos Rydberg: "stjärnan från Betlehem / leder ej bort men hem". Och har man väl fastnat för sambandet tycker man sig höra ytterligare ett eko från samma håll i raderna "I den släckta staden... bara stjärnorna lyser". Jämför "Natt över Judaland, / natt över Sion. / Borta vid västerrand / slocknar Orion". "Österland" tidigare hos Rydberg och här "Judaland" ljuder också med hos Frostenson i näst sista radens "land". I båda fallen avses det förlovade paradiset som, med Celans ord, nu är ett förlorat land.

Rydbergs dikt, som ju tagits upp i Den svenska psalmboken (nr 134), hör för Frostenson av allt att döma till samma tidigt, kanske redan i barndomen förvärvade förråd av rytmer, rim och klanger som "Det är en ros". I hennes *Berättelser från dom* (1992) dyker inledningsorden upp i denna lätt förvrängda gestalt: "Glans, sjö och damm".

Den aktuella dikten ur *Tankarna* utgör alltså ett formligt potpurri på kända adventspsalmer, alla bakochframvända, sönderstyckade och åter sammanfogade i den nya enhet som Frostenson skapat. Men vad är då meningen med den?

"Utsprunget", för att börja med detta nyckelord, syftar uppenbarligen inte på någon blomma. Det verkar snarare avse något som tidigare varit inneslutet och dolt och som nu ligger öppet men ändå svårgripbart, efterom handen trevar i blindo. "Utsprunget" kan samtidigt ha en mera modern vardaglig

betydelse: någon som sprungit ut ur ett hus, hemifrån. Ordet hem upprepas två gånger i betoningstung position mot slutet av dikten. Att vara utsprungen skulle då kunna översättas med att befinna sig i ett öppet, oskyddat tillstånd skilt från ursprungets trygghet, i ett nattmörkt land som inte kan överblickas.

I detta öppna, mörka land lurar okända faror. Där "griper någon min arm", en okänd, vän eller fiende? Avser greppet stöd och vägledning eller början till ett våldsamt närmande? Dikten ger inget annat besked än "fasan som jag inte känner". Återigen en tvetydig formulering. Ska den läsas liktydig med "fasan som jag inte förnimmer, inte är medveten om" eller "fasan som jag inte träffat förut"? Också en tredje läsart är tänkbar: diktjaget förhåller sig likgiltigt till de känslor som situationen annars borde uppväcka och spelar ett poetiskt spel med de i traditionen givna bilderna och symbolerna.

Även följande rad, "leder den mig hem", är svävande till sin innebörd. Ordföljden tyder på en fråga, men frågetecknen saknas. Eller ska vi tänka oss en mera obestämd syftning bakåt i dikten så att satsen blir ett konstaterande av att "den" – den någon som gripit om diktjagets arm, eller själva fasan – ledsagar jaget hem till den plats där landet ligger utslaget och där handen befinner sig, den trevande handen som försöker gripa det oåtkomliga? Hela tiden klingar de tre adventspsalmerna med som skärande dissonanser och påminner diktjaget om att vägen hem är avskuren för alltid.

"När allt är utsprunget": ännu en betydelse är värd att pröva. Kan det vara så att rosen och alla de heliga symbolerna ligger öppna för den moderna sekulariserade människan, berövade sin magi och känslomässiga laddning? Vi kan så att säga ta på dem med handen men de berör inte oss. Följden blir en stämning som varken är andakt eller fasa utan melankolins likgiltighet. Den religiösa traditionen med sina bilder sönderdelas förstrött som när man utan att tänka på det plockar loss kronbladen från en utslagen blomma. Är det vad som återstår av den kristna traditionen: en skål med torra, avplockade rosenblad?

## NOTER OCH KÄLLOR

1 Även Kristina Lugn har ett speciellt personligt förhållande till "Det är en ros utsprungen" enligt vad hon berättade i programmet "Tonträff" i Sveriges Radio P2 den 30.12.1992, som hon inledde med just den psalmen. När hon vid 13 års ålder började sin litterära bana var det till en början enbart psalmer hon skrev.

2 En tidigare översättning av "Psalm" har lagts fram av Carl-Henrik Wittrock i hans urval av Celans *Dikter*, FIB:s Lyrikklubb, 1972, s. 29 f.

3 Beträffande tolkningen av Ingenmansrosen och dess mystiskt teologiska innebörd se bl.a.:

Dietlind Meinecke, *Wort und Name bei Paul Celan*, Berlin/Zürich 1970 (= *Literatur und Reflexion*, band 2, hg Beda Alleman). S. 23 f, 37 f, 195 ff.

Arnold Stadler, *Das Buch der Psalmen und die deutschsprachige Lyrik des 20. Jahrhunderts. Zu den Psalmen im Werk Bertolt Brechts und Paul Celans*, Köln/Wien 1989, s. 155–160.

Gerd Heinz-Mohr und Volker Sommer, *Die Rose. Entfaltung eines Symbols*, München 1988, s. 201 f (med not).

Parallellerna mellan "Es ist ein Land Verloren" och "Es ist ein Ros entsprungen" utreds av Winfried Menninghaus, "Zum Problem des Zitats bei Celan und in der Celan-Philologie", i *Paul Celan*, hg von Werner Hamacher und Winfried Menninghaus, Frankfurt am Main, 1988, s. 188–190, not 9.

ARNE MELBERG

## Mimesis i tid: Auerbachs figura

Det svåröversatta grekiska ordet *mimesis* placerades med eftertryck i den moderna litteraturvetenskapen av Erich Auerbach i hans storslagna bok med samma namn från 1946; Auerbach översätter som bekant *mimesis* med *Darstellung der Wirklichkeit* och hans *mimesis* är således en representation eller framställning av verkligheten, som den erfarits av våra sinnen. Här skall jag inte granska begreppet *mimesis*, ej heller dess långa och svåröverskådliga historia, ej heller Auerbachs intressanta men problematiska förbindelse mellan stil och sinnlig erfarenhet. Istället skall jag ta upp hans syn på representationens temporalitet via begreppet "figura," som är flitigt i bruk i hans Dantekapitel, men som däremot inte förekommer i det kapitel, där jag helst ville se det: avsnittet om Cervantes' *Don Quijote*.

Auerbachs "figura" presenteras i stor skala i hans långa 30-talsessä med samma namn: han analyserar där begreppets historia fram till Dante. Dess ursprungligen grammatiska och retoriska betydelse – särskilt i Quintilianus' lära om troper och figurer – får med kyrkofäderna ett distinkt tillskott av tid. Gamla Testamentets förhållande till det Nya är konstruerat som en tidsaxel där det första ledet prefigurerar det andra eller är en "figur" för sitt eget förverkligande. Tanken aktualiseras i synnerhet av alla utläggningar om nattvardens betydelse. Auerbach citerar sålunda Tertullianus, som förklarar Jesu ord "Hoc est corpus meum," som betydande "figura corporis mei." Att nattvardsbrödet är en "figur" betyder inte att det är en "phantasma" men en fysisk realitet. Dock kan denna realitet s.a.s. bli ännu verkligare; figuren är nämligen sin egen prefiguration, vilket betyder att den tänks förverkligad i (fram)tiden. Figuren är en *påminnelse* (om Jesu lekamen) och ett löfte (om uppståndelse). Auerbach placerar därmed "figura"-tanken i en kristen tradition, där världen delas både vertikalt och horisontalt: *denna* värld är blott en skugga av en *annan* värld, som antingen är parallell eller framtida eller båda. I *denna* värld återfinns de meningsfulla tecken man kallade "figura." Dessa är verkliga men likväl blott *umbræe*, dvs skuggor av en *annan* värld, på en gång fysiska och andliga, "sålunda," skriver Auerbach, "egentliga, meningsfulla och existentiella"

(s. 73). "Figura" ligger tätt på det allegoriska tecknet liksom på symbolen men framställs som deras alternativ av Auerbach: "figura" är inte *enbart* ett tecken, som refererar tillbaka i tid (som det allegoriska tecknet), utan är samtidigt påtagligt och närvarande. Inte *enbart* fyllt av sin egen närvaro, som symbolen, utan samtidigt refererande i tid. "Figura" kan kanske utnännas till en hermeneutisk konstruktion, för att ta till en term som Auerbach inte använder; "figura" är nämligen tätt förbundet med tolkning. Det fenomen, som uppfattas som "figura," kan nämligen begripas först i sitt sammanhang med andra fenomen. Auerbach definierar den figurala tolkningen som att en förbindelse etableras mellan två fenomen som är åtskilda i tid men ändå befinner sig *inom* tid (s. 77). Figurala tolkningsmöjligheter är därmed lika outtömliga som tiden och världen (eller tiderna och världarna) och "figura"-tänkandet är därför dömt till evig tolkning. Auerbach insisterar på "figura"-tänkandets konkret empiriska karaktär samtidigt som den figurala tolkningen obevekligen gör den empiriska världen till text och historien till en oavslutad och oavslutbar process: uppståndelsens fulla verklighet ligger alltid bortom oss.

Auerbachs kardinal exempel på figuralt tänkande är Dante, en Dante som inte – eller inte enbart – kan läsas allegoriskt eller teologiskt men måste läsas som allegoriker *och* som realist. I den figurala tolkningen är Vergilius verklig men *också* en figurering av Dante, som är verklig men *också* en figurering av poeten etc. Dantes *Komedi* "är en vision som betraktar och förklarar den figurala sanningen som redan fullbordad," skriver Auerbach (s. 86). Tanken utvecklas i det *Mimesis*-kapitel, som tar upp Dante: det avsnitt som Auerbach kallar "Farinata och Cavalcante." Auerbach spårar där stiltbrott och stiltblandningar, som han härleder från poetens kontakt med verkligt liv – "sinneserfarenhet av liv på jorden" som Auerbach uttrycker saken<sup>2</sup> – men finner inordnad i en genomfört "upphöjd" stil. Dantes "realism" är en figuralt realism, där jordiska fenomen är verkliga, samtidigt som de får sin fulla mening först i det celesta perspektivet. Bortom-jordiska fenomen är fortfarande sinnliga fenomen, samtidigt som de är eviga; de har antagit en *forma perfectior*. Dantes figurer löder samman det eviga med det timliga och resultatet, skriver Auerbach, är en "överväldigande direkterfarenhet av liv" (s.193). Så överväldigande, faktiskt, att människan övertrumfar det gudomliga: i en förbluffande konklusion skriver Auerbach att Dantes figurer blir autonoma i sitt förverkligande, att han gjorde "människans kristligt figurala väsen till verklighet och förintade detta väsen med dess förverkligande" (s.193).

Det figurala tänkandets konsekvens och fullbordan var också dess upplösning – när Dante närmar sig Gud betyder det Guds död. Det skriver förstås inte Auerbach men det verkar som en rimlig slutsats av att Dante påstås på en gång förverkliga och förinta den "figura," som var en kristen tradition, bestämd av läran om *denna* värld som en skugga av en *annan* värld. Det figurala förverkligandet hos Dante innebär också slutet på den temporala spänning, som definierade Auerbachs "figura." Hans figurala *mimesis* var en *mimesis* i tid: representationen sammanställde det förgångna med det kommande som



nattvardsbrödet förmedlade mellan Jesu kropp och min kropp och den uppståndna kroppen. Att Dante både förverkligade och förintade sådana spänningar innebär i alla händelser att Auerbach betraktar det figurala tänkandet som avslutat och att han inte finner plats för någon figural tolkning i sina analyser av litteraturen efter Dante. Min framställning är en lamentation över detta. Som jag läser konst och litteratur finns nämligen temporala spänningar i *all* verklighetsrepresentation och *all mimesis*; det Auerbach kallar "figura" borde därför kunna tillmätas giltighet utöver den kristna traditionen som ett permanent alternativ till allegorin och symbolen.

\*

Jag går nu över till att presentera Auerbachs läsning av Cervantes och siktar till att visa hur denna kunde ha berikats av de temporala spänningar, som Auerbach fann i sin "figura" men begränsade till den kristna traditionen. Utgångspunkten är det tionde kapitlet i andra delen av *Don Quijote*, där Cervantes skildrar "Sanchos konstgrepp för att förtrolla fröken Dulcinea, jämte andra likaså löjligen som sannfärdiga händelser," som rubriken lyder i Lidforss' översättning. Det handlar om mötet mellan riddaren och hans hjärtas dam, ett möte som förstås var av central dramatik i de romanser, som vår riddare förhåller sig till. Sancho har skickats i förväg för att öppna förhandlingarna med Dulcinea; han löser sin uppgift genom att kalla till sig första bästa bondflickor, som han presenterar för sin herre som Dulcinea med uppvaktning. Don Quijote ser emellertid inte det han vill se; han ser "ingenting utom tre bondflickor på tre åsnor" – och det är med detta citat som Auerbach börjar sin analys. Riddaren gör ett lamt försök till knäfall och tillbedjan och Sancho försöker övertala honom att det verkligen är Dulcinea han ser men inget hjälper; hon som inte var Dulcinea bär sig verkligen inte åt som hans hjärtas dam och Don Quijote kan inte se dessa flickor som något annat än det som de är. Detta förklarar han för sig själv med de elaka förtrollningar, som hans Dulcinea har råkat ut för och när han inser att han inte kunnat tränga igenom trolleriet för att göra verkligheten till *sin* avslutas kapitlet med att riddaren utropar sig själv till "den olyckligaste bland människor."

Auerbach avslutar sitt citat före denna replik och tar spjörn i riddarens tro på Dulcineas förtrollning; han är "stolt över denna sublimes olycka," menar Auerbach (s. 327), den räddar situationen för honom: Don Quijote känner rentav triumf över att vara "ensam" och "utvald" till trolleriets offer. Scenen är "speciell" i den meningen att den förebådar riddarens slutliga insikt, när han på dödsbädden gör avbön från sina riddarambitioner. I övrigt är den, som boken i övrigt, "ren fars" och utan "tragiska förvecklingar och allvarliga konsekvenser" (s. 329). Scenens våldsamma kontraster och stilblandningar tjänar komiska syften och det lönar sig inte att försöka hitta någonting "seriöst" eller några dolda djup. Boken om Don Quijote är rätt och slätt en muntration.

När jag, som så många andra läsare (åtminstone från romantiken och framåt), har frestats att hitta något "seriöst" bland alla muntrationer i *Don Quijote* har just kapitlet om det misslyckade Dulcinea-mötet spelat stor roll.<sup>3</sup> Skälet förefaller enkelt: att riddaren kallar sig "olycklig," ja den "olyckligaste bland människor," kan inte uppfattas som att riddaren stoltserar med sin utvaldhet. Detta beror inte så mycket i scenen i sig själv (som gott kan läsas komiskt) ej heller på några dolda djup men det beror på att scenen ingår i ett sammanhang. Don Quijotes olycka fungerar i själva verket som den stora romanens vändpunkt: där manifesteras den *melankoli*, som hela tiden varit latent hos 'riddaren av den sorgliga skepnaden' men som nu raskt utvecklas till hans *profunda melancolía* (som det heter några kapitel senare). Melankoli blir faktiskt riddarens död, som slutkapitlets läkare konstaterar vid dödsbädden: "svärmod och förgelser (*melancolías y desabrimientos*) gjorde slut på honom."

Annorlunda uttryckt: sedd isolerad är förvisso den episod som Auerbach diskuterar komiskt; och hela boken *Don Quijote* kan säkert läsas som en serie uteslutande komiska episoder. Insatt i ett sammanhang faller sig inte detta lika lätt; ser man t.ex. sammanhanget mellan den Don Quijote, som blir olycklig av sitt icke-möte med Dulcinea, och den Don Quijote som dör, blandar sig genast något in i läsningen som väl får kallas "seriöst." Sammanhangets namn är *tid*: i boken om Don Quijote pågår en utveckling i tid, som det inte kräver något speciellt analytiskt djupsinne för att få ögonen på. Utvecklingen kan beskrivas som att inledningens fattige *hidalgo* prefigurerar första delens väderkvarnsstormare, som i sin tur prefigurerar andra delens melankoliker, som är en prefiguration av den Don Quijote, som till slut upphör att vara Don Quijote och dör. En sådan utveckling är förstås på intet sätt ovanlig i en roman; men så prefigurerar också *Don Quijote* en hel romantradition och utgör, enligt några läsare, modell för själva Romanen. Vår riddare är en romanfigur. Han saknar både den realitet och den transcendens, som Auerbach kräver för att figuren skall kvalificeras som "figura." Han är likväl definierad av två figurationer, som spänner mot varandra och som båda har med mimetisk representation att göra: en imitativ impuls och ett temporalt sammanhang. Jag skall försöka se närmare på båda.

Att *mimesis* har med imitation och likhet att göra ligger i begreppet som en viktig komponent i dess långa historia fram till romantiken. Att knapadelsmannen från La Mancha gör sig till Don Quijote är, som alla vet, en akt av komisk-patetisk imitation: han vill efterlikna de riddare han länge läst om, särskilt Amadís de Gaul. Begreppet "imitation" är dessutom i flitigt bruk i bokens återkommande estetiska diskussioner och man kan väl anta att ordet fungerade som översättning av Aristoteles' *mimesis* – vi befinner oss ju i *Poetikens* stora renässans. I bokens prolog är "imitationen" en estetisk lösen: "det enda man behöver hålla sig till vid skrivandet är imitationen," deklarerar den vän som uppmuntrande avbryter berättarens mödor, "och ju trognare denna är, desto bättre blir också det som skrivs." Och i slutet av första delen (kap. 47) utläggs den aristoteliska estetiken av en viss *canónigo*, som

meddelar att berättelsen både bör ”undervisa och roa” för att uppnå sin ”fullkomlighet,” som består av ”sannolikhet och imitation.”

Auerbachs *mimesis* var, som vi minns, framställning eller representation av den verklighet som erfarits av våra sinnen; Aristoteles' *mimesis* definierades i *Poetiken* som en imiterande eller representerande *mimesis* av den *praxis* (handling) som han avkrävde början, mitt och slut. Båda dessa storheter insisterar således på att mimetisk representation står i omedelbar relation till fenomenens och sinnenas värld. Så icke Cervantes: när han diskuterar *mimesis* i sin fiktion finns, märkvärdigt nog, ingen antydning om vare sig verklighet eller *praxis*. Ingen säger något som helst om vad det är som skall imiteras. Det Cervantes kallar *imitación* verkar som ett estetiskt recept utan relevans för eller referens till något annat än verkets internt litterära organisation.

Detta har sin motsvarighet i Don Quijotes imitation, som också är litterärt orienterad i den meningen att Alonso Quijano, som han visst heter i bokverkligheten, imiterar litteratur när han tar sig namnet Don Quijote; att han rentav vill göra sig till en litterär gestalt genom att döpa hästen till Rocinante och flickan från grannbyn till Dulcinea. Riddarens litterära strategi heter benämning och bokens komik uppstår rätt och slätt av konflikten mellan detta litterära projekt och den motsträviga verklighet, som inte vill bli litteratur. Väderkvarnarna uppför sig inte som lömska jättar, värdshusflickan är ingen fin dam och bondflickan känns förstås inte vid namnet Dulcinea.

Ovanpå denna komik har Cervantes emellertid lagt en komplicerande struktur, som man vill kalla ironisk. Den uppstår när riddaren, som vill göra världen litterär, hävdar litteraturens realitet. Han nöjer sig inte med att på lek kalla sig själv för Don Quijote och vapendragaren för Sancho Panza; nej, han insisterar på den litterära världen som verkligare än den verkliga. Den litterära värld han tagit på sig att framkalla kallar han ”guldålder,” och sin egen uppgift utropar han (i första delens 20:e kapitel) till att *återuppväcka* (*resucitar*) denna ”guldålder” i den befintliga ”järnåldern.” Alltså: förändra verkligheten litterärt, installera den sanna verkligheten (som var litterär) i den kvasiverklighet, där vi råkar leva.

Med hjälp av den klassiska guldåldersmyten kommer så *tiden* in i berättelsen om Don Quijote: hans egentliga verklighet är sen länge passerad och hans uppgift är att med hjälp av den passerade förvandla den befintliga verkligheten till en kommande. Riddaren placerar (eller placerar sig) i ett temporalt sammanhang av stor dramatik – något som ger en ironisk dimension åt bokens komik, som bygger på den oförbättrelige riddaren i ständigt samma konflikt med en oföränderlig verklighet. En sorts *figural tolkning* pågår redan i berättelsen om Don Quijote – riddaren förstår sig själv och sin verklighet i relation till ett mytiskt förflutet och en utopisk framtid – till trots för att Auerbach, som vi såg, ville läsa boken som en serie statistiska tablåer av ren komik. Den rena komiken befinner sig kanhända alltid utanför tiden; men Cervantes modifierar eller ironiserar sin komik genom att infiltrera den med temporalitet.

Det hör till bokens ironier, att Cervantes faktiskt låter riddaren i viss mening lyckas i sitt guldålders-upprättande litterära projekt. Att han t.ex. kallar sig själv för Don Quijote accepteras utan vidare av bokens samtliga aktörer liksom av oss läsare, som aldrig skulle komma på att referera till denna litterära gestalt som Alonso Quijano (eller vad han nu hette). Att han inte kan lyckas fullt ut ligger emellertid i korten: det skulle betyda tidens ände och romanens förvandling till pastoral. Hans misslyckande demonstreras slutgiltigt, också för honom själv, i det kapitel som var Auerbachs utgångspunkt: mötet med flickan som inte var Dulcinea.

Detta kapitel är i själva verket en diabolisk repetition av kapitel 31 i del I: Don Quijote har där skickat iväg Sancho med uppdrag att uppvakta Dulcinea och han kommer tillbaka för rapport. Sancho har inte varit i närheten av någon Dulcinea men han gissar sig till hur visiten skulle ha gestaltat sig om det hade varit ett besök hos den verkliga förlagan, dvs flickan Aldonza från grannbyn. Sancho fabulerar m.a.o. en slags realistisk fiktion, som Don Quijote parerar med att på varje punkt korrigerar realismen i enlighet med sina höglitterära exempel på hur besök hos älskad dam bör gå för sig i den ideala verkligheten.

I andra delens kap. 10 – Auerbachs och vårt exempel – är det istället Don Quijote som bara ser verklighet medan Sancho prövar sig på en höglitterär omtolkning av mötet. Sancho tvekar inte att presentera en tillfällig bondflicka som Dulcinea och varför skulle han tveka? – hans herre har i hela första delen och ytterligare några kapitel i den andra visat en eminent förmåga att tolka och benämna verkligheten i enlighet med sina litterära ideal: väderkvarnar har han gjort till jättar, krögaren har han gjort till slottsherre, krogflickan till fin dam. Det är ju inte verkligheten som intresserar vår riddare men den litterärt förvandlade verkligheten. När han i första delen (kap. 25) avslöjar för Sancho att Dulcinea har en förlaga i grannbyn påpekar han samtidigt att det inte är den verkliga Aldonza som intresserar honom men den idealiserade: "Jag målar henne i min inbillning sådan jag önskar henne vara, så i skönhet som i förnämhet."

Vid mötet med flickan som inte är Dulcinea är det emellertid färdigmålet. Don Quijote "ser ingenting" annat än rena rama järnåldersverkligheten: "tre bondflickor på tre åsnor."

Hade nu detta varit en rent komisk bok – som Auerbach menar att det är – hade denna verklighet inte hindrat riddaren från att benämna Dulcinea. Varken trollerier eller verklighet hindrade honom att kalla väderkvarnarna för jättar! Hans verklighet har faktiskt varit förtrollad från början, dvs från det ögonblick han bestämde sig för att göra den litterär utan att han visat minsta tecken på att vackla i sitt uppsåt. Men det är just det han gör nu: visserligen försöker han sig på en fin-dam-uppvaktning utan, märk väl, att nämna Dulcinea vid namn. Han låter sig emellertid avbrytas av bondflickans rappa svar men kan åter ta Dulcineas namn i sin mun först när flickorna ridit därifrån. Därmed tvingar sig konklusionen fram: det är just när den litterära Kvinnan skall göras verklig som riddaren första gången förlorar sin benämmande förmåga. Kvinnans verklighet förblir passerad guldålder, en litteratur som inte låter sig realiseras.

Don Quijote "ser ingenting" men han inser att Guldåldern inte låter sig "återuppväckas" eller aktualiseras och att den verkliga kvinnan inget annat är än en bondflicka.

Jag skall här inte ta upp den psykologiska spekulaton, som denna fatala situation inviterar till vad gäller spelet mellan man och kvinna i denna bok; istället konstatera att Don Quijote blir olycklig av sin kombinerade blindhet och insikt. Han blir "den olyckligaste bland människor." Jag kan inte dela Auerbachs uppfattning att riddaren därmed "stoltserar med sin sublimes olycka" (men finner det egendomligt att det på denna punkt smyger sig in en moraliserande ton i Auerbachs bedömning av en bok, som han utnämner till "ren fars"). Jag har istället redan utnämnt riddarens misär till det första akuta uttrycket för den melankoli, som raskt utvecklas i kommande kapitel för att till slut bli dödlig.

Det har förstås funnits ett melankoliskt drag över riddaren från första början utan att alla hans motgångar i försöken att aktualisera det litterära livet hindrat honom att försöka på nytt. Den plötsligt akuta melankolin kan dock *inte* förklaras av att mötet med Dulcinea blir en fars – sånt tillhörde riddarens rutin – men beror på att det aldrig ägde rum ("Jag ser ingenting"). I kombination, förstås, med den insikt som tvingar sig på: att mötet aldrig *kan* äga rum. Det quijotiska projektet – att aktualisera guldåldern, göra litteraturen verklig, upphäva tidens och verklighetens förbannelse – stötte på patrull i det avgörande ögonblicket. Därmed är riddarens guldålder för alltid förlorad och hans verklighet förblir som den är. Den melankoli som detta utlöser kan m.a.o. ses som resultat av tidens intervention i det quijotiska projektet. Melankolin består av sorg över en förlust. Det riddaren har förlorat är den tidlöst litterära verklighetens närvaro och förlusten utlöstes av icke-mötet med Kvinnan. Närmare bestämt installeras *avstånd* till idealet. Vår episod visar att Don Quijote kan benämna Dulcinea först i hennes frånvaro; att det således är avståndet i tid och rum som gör idealet till ideal. (Vi är nästan i hälar på Prousts berömda sentens: "De enda sanna paradisen är de förlorade paradisen.") Insikten lämnar heller inget utrymme för framtida förverkligande: när bondflickan som inte var Dulcinea rider iväg så finns det inget hopp om att hon skall komma tillbaka som Dulcinea. Den mimetiska impuls som fick Alonso att göra sig till Don Quijote har, till slut, visat sig demonstrera avstånd i tid i stället för att aktualisera guldålderns permanens.

\*

Den mimetiska impuls, som Cervantes utvecklar i *Don Quijote*, har jag därmed försökt avläsa på tre sätt. Först, som en litterär paroll, använd i bokens estetiska debatt. Vidare som modell för riddarens aktivitet: handlande och benämmande försöker han få verkligheten att imitera ett litterärt ideal. Slutligen som organisationsprincip: den episod som diskuterats är en omvänd imitation av en episod från bokens första del, som i sin tur parodiskt imiterar

litterära förlagor. Sammantaget verkar detta demonstrera att *mimesis* för Cervantes inte gäller verklighetsframställning efter Auerbachs formel. Verklighet är förvisso en viktig komponent i *Don Quijote* men inte som objekt för gestaltning, snarare som den litterära aktivitetens korrektiv och stötesten. Vidare kan det verka som om den litterära parollen *imitation* i praktiken betyder *repetition*: riddaren imiterar i mer eller mindre parodiska upprepningar och Cervantes gör detsamma under bokens gång. Med repetitionen nästlar sig tiden in i det mimetiska projektet: om imitationen är ett slags försök att upphäva distans kan dess repetitiva element understryka differens och tidsavstånd. "Gjentagelsens Dialektik er let," som Kierkegaard låter sin Constantin slå fast i *Gjentagelsen*: "thi det, der gjentages, har været, ellers kunde det ikke gjentages, men netop det, at det har været, gjør Gjentagelsen til det Nye."<sup>24</sup>

Den repetitiva imitationen har drag av den figuralitet, som Auerbach lokaliserade till den kristna traditionens temporala spänningar mellan denna värld och andra världar. I *Don Quijote* uppfattar riddaren den mytiska guldåldern som ett verkligt fenomen i tiden och han tolkar konsekvent nutid och framtid i förhållande till denna prefiguration. Han ägnar sig åt vad man efter Auerbach måste kalla figural tolkning, låt vara att riddarens fantasteri och Cervantes' radikala inomvärldslighet repeterar den kristet figurala tolkningen på parodiskt vis. Figuren Don Quijote påminner, som nattvardsbrödet, om det förgångna och utlovar det kommande; men hans roman är en komisk dementi av det kommande till förmån för det närvarande. När vi läser romanen som roman (och inte som t.ex. pastoral) läser vi figuralt: i riddaren själv korsar sig den komiskt oföränderlige figuren med den "figura" som förändras, utvecklas och dör. Don Quijote blir ju, som alla vet, prototyp för romanen: Hegel utnämnde Cervantes till skapare av *das Romanhafte* och i hans efterföljd läste den unge Lukács *Don Quijote* – boken och figuren – som modell för "transcendental hemlöshet" (*Obdachlosigkeit*) liksom för den ironiska kamp med tiden, som enligt honom konstituerar själva Romanen.

Skulle man försöka kombinera den närläsande filologen Auerbach med ett sådant storstilat kategoriskt tänkande föreslår jag figuraliteten som mötesplats. För att detta skall fungera måste vi förstås – mot Auerbach – modifiera den kristna flervärldsläran till att gälla t.ex. konflikten mellan det imaginära och det reella i kombination med den temporala spänning, som jag uppfattar som det figurala tänkandets dynamo och lokaliserar till gestaltningens förvandlande repetitioner. Låt mig illustrera detta med ett exempel som inte brukar associeras till någon som helst *mimesis*, nämligen Proust. Auerbach tar ju själv upp Proust i sitt avslutningskapitel i *Mimesis* och citerar ett stycke ur den berömda episod från första delen av *A la recherche*, där Marcel, som inte kan somna, oväntat får sällskap av sin mor på sitt rum; ett vackert stycke, där Marcel retrospektivt får sucka över att "många år har gått" sedan "min far kunde säga till min mor: 'Följ med pojken.'" Auerbach väljer med andra ord ut ett avsnitt, som betonar det temporala avståndet mellan Berättaren Proust och aktören Marcel. Auerbach kommenterar: "Genom tidsperspektivet skym-

tar något av den symboliska alltidigheten (*Jederzeitlichkeit*) hos den händelse, som fixerats i det medvetande som minns" (s. 506). Hela boken, vill väl Auerbach ha sagt, uttrycker den reflexiva aktiviteten hos just "ett medvetande som minns," vilket också skulle vara typiskt för den moderna romanen i Auerbachs tappning.

Läser vi vidare hos Proust lyder de närmaste följande meningarna efter Auerbachs citat:

Maman tillbringade den natten i mitt rum. Just då jag begått en så allvarlig försyndelse att jag väntade mig att bli skickad hemifrån, beviljade mig mina föräldrar en ynnest större än någon som kommit mig till del ens som belöning för en lovvärd handling.<sup>5</sup>

Som man kan se betonas inte längre tidens gång eller att "sådana stunder kan aldrig mer komma tillbaka," som det stod om Mamans nattliga besök i stycket innan. Istället krymper s.a.s. perspektivet så att det inte längre är möjligt att avgöra om "jag" är den berättare, som ser tillbaka på en avlägsen händelse eller den aktör, som själv upplever den unika händelsen. Som alla Proust-läsare vet är en sådan elastisk temporalitet något av en regel i *A la recherche*: huvudpersonen är en naiv ung man, som nyfiket men oförstående registrerar världen omkring sig, *samtidigt* som han i minnet vet allt, reflekterar, moraliserar och ser tillbaka. Berättare och aktör är skilda åt i tiden men en och densamma ner i grammatiken, de flyter samman i berättelsen samtidigt som de konstitueras av sin åtskillnad, som är bokens temporala spännvidd. Tiden hos Proust fixeras inte enbart av minnet, som Auerbachs korta kommentar verkar indikera, men lika mycket av nuet. Man kommer inte åt det elastiska-dynamiska förhållandet mellan nu och då, mellan nuet och minnet, mellan aktören och berättaren, med kategorierna allegori eller symbol. Berättaren är inget tillbakapekande allegoriskt tecken lika lite som aktören Marcel symboliserar sin berättande framtid. Däremot passar figuralitet: Proust som aktören Marcel prefigurerar den mogna berättaren, som är en förvandlad och förnyande repetition av sig själv, en slags konstens *forma perfectior* av sin egen historia i skuggornas dal. Båda positionerna är lika verkliga (inom bokens värld); ändå kan ingen av dem tänkas utan den andre, vilket Proust också ständigt påminner oss om genom att låta dem flyta samman – som i meningen "Maman tillbringade den natten i mitt rum," lika magiskt löftesrik för unge Marcel som nostalgisk för hans samtidigt närvarande berättare.

Proust radar i själva verket exempel på en slags modern, världslig, narrativt och estetiskt funktionell figuralitet i sin gestaltning av Marcel som samtidig aktör och berättare. Och inte bara Marcel: en rad sammanhang mellan romanens gestalter, t.ex. Marcells förhållande till Swann och till Charlus, kan bäst beskrivas som förvandlande repetitioner i den dynamiska temporalitet, som utmärker Auerbachs "figura." Det vackraste exemplet ger kanske Proust som en prefiguration av hela romanen, nämligen i avslutningen till *Contre Sainte-Beuve*, där han skriver om den "gosse" han bär inom sig, en *garçon* som

kännetecknas av en speciell sensibilitet för att hitta sammanhang mellan sinnesintryck och idéer. "Ingen annan än han skall komma att skriva mina böcker." "Den sensibla "gossen" ligger "före" den vuxne mannen i kraft av sin litenhet; han befinner sig "inom" i kraft av sin sensibilitet; och han prefigurerar den *forma perfectior* som hos Proust bara finns i skrift. "Gossen" är Prousts privata nattvardsbröd, hans "figura": en påminnelse och ett löfte om en förnyande och förvandlande *mimesis* i tiden.

\*

Prousts dynamiska temporalitet skymtar knappt hos Auerbach, som istället hittar en reflekterande minneskonstnär med symboliska böjelser i *A la recherche*. I *Don Quijote* ser han en ren muntration, medan jag (och inte bara jag) istället ser en ironisk temporalisering i melankolins tecken. I likhet med den sorgsne riddaren inför flickan som inte var Dulcinea ser Auerbach "ingenting" när han ställer sig inför dessa texter. Och vi måste fråga oss vad denna blindhet kan bero på hos en man, som verkar utrustad med så utomordentliga verktyg för insikt. Kan det vara en konflikt mellan inkongruenta storheter? Eller en demonstration av textverklighetens seger över textteorin? Komik eller melankoli? Är Auerbach kanhända litteraturvetenskapens *Don Quijote*, som utrustat sig med det litterära idealet "verklighet" och som därefter rider till storms mot den ena texten efter den andra utan att deras verklighet slutar att vara litterär.

Den allegoriska läsning av Auerbach som jag därmed antyder är förstås lika missvisande som orättvis. Det är ju ändå Auerbach själv som försett generationer av litteraturvetare med insikter, som de använt till att se annat än det som han ville se. Mig har han försett med den "figura," som jag därefter ser överallt, och inte minst i de texter där Auerbach inte ser någonting, eftersom hans "figura" är begränsad till den kristna traditionen. Om nu Auerbach är litteraturvetenskapens *Don Quijote* är jag (och inte bara jag) inget annat än den Sancho Panza, som låtit mig ryckas med på mästarsens vandringar genom världslitteraturen och som kommer dragande med det ena textexemplet efter det andra i hopp om att det skall kännas igen som den litterära Dulcinea; eller åtminstone som en repeterande imitation av Dulcinea. Men riddaren själv ser "ingenting" så länge han bara vill se verklighet.



## NOTER

1 Jag citerar "Figura" från *Gesammelte Aufsätze zur Romanischen Philologie*, Bern: Francke 1957, här s. 66.

2 *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Bern: Francke 1959, s. 183: "Nachahmung der Wirklichkeit ist Nachahmung der sinnlichen Erfahrung des irdischen Lebens."

3 Jag kommer i Cervantes-diskussionen låna mina egna synpunkter från *Theories of Mimesis*, Cambridge UP 1995, kapitlet "Cervantes' *imitación*." (På svenska 1992).

4 *Samlede Værker* V, s. 131.

5 *A la recherche du temps perdu*, Paris: Gallimard Pléiade I, 1991, s. 37.

6 *Contre Sainte-Beuve*, Gallimard 1954, s. 303.



## RECENSIONER

DAVID KORNHALL:

**Vers och tonaccent. Om den svenska tonala ordaccenten som poetiskt verk-ningsmedel**

(Studentlitteratur, Lund 1994)

KRISTIAN WÅHLIN:

**Allmän och svensk metrik**

(Studentlitteratur, Lund 1995)

S. BÄCKMAN, E. LILJA, B. LUND-  
BERG (red.):

**Rytmen i fokus**

(Göteborg 1995)

Lundanordisten David Kornhalls arbete är ett välkommet bidrag till den metriska litteraturen, då han ägnar en hel volym åt ett fält som i tidigare forskning blott uppmärksammats *en passant* hos Oldberg, Lie, Malmström, Bjerke och mer utförligt hos Jakobson och Sommerfelt i en uppsats med titeln "On the Role of the Word Pitch in Norwegian Verse" (*i Lingua* 1962). Den senare studien faller inte alls Kornhall på läppen och han ägnar ett (i ljuset av vad han senare gör av det hela i sin egen undersökning) anmärkningsvärt utrymme åt att vederlägga Jakobsons och Sommerfelts resonemang för att avsluta det hela med det ovanligt brutala "Jakobson-Sommerfelts uppgifter om tonal dissimilation inom raden i vissa texter av Ibsen och Welhaven är alltså värdelösa".

I sitt metodkapitel avhandlar Kornhall meter eller rytm som analytiska hållpunkter, läsrhythm, tonaccenter, notation inför analys, betonad första stavelse i jambisk vers, manliga och kvinnliga radslut, "den rätta läsningen", (akut eller grav accent, vad skall betonas) och personliga läsningar.

Nästa kapitel bär rubriken "Till tonaccenternas kvantitativa stilistik" och är uppbyggt kring precisare registreringar och räkningar av höjningspositionella akuta och grava accenter i några dikter av Bertil Malmberg respektive Erik Axel Karlfeldt (fem vardera). Kornhall summerar enligt följande: Malmberg har långt fler betonade ord med gravis än akut. Han har samma fördelning av akut och gravis på orden i radslut som på resten av de betonade orden, fastän alla radslut är kvinnliga, vilket gynnar gravis. Karlfeldt har något fler betonade ord med gravis än akut. Utanför radsluten har han litet fler betonade ord med akut än med gravis, ungefär samma fördelning som i prosakorpusen. Karlfeldt har vidare samvariation mellan andelen betonade ord med akut och andelen (slutbetonade ord och) enstavningar bland dessa ord med akut. Dessutom har han i radsluten långt fler ord med gravis än med akut, vilket är naturligt, eftersom radsluten är kvinnliga. Han uppvisar dessutom inte någon särskild stilvilja för själva tonaccenterna; hans benägenhet för akut tycks följa av en benägenhet för slutbetonade ord och enstaviga ord. Malmberg, däremot, har en tydlig stilvilja för sagda accenter. Hans siffror skiljer sig på ett avgörande vis från prosakorpusens och han håller samma relativa frekvens för tonaccenterna i radsluten som i resten av texten, i strid mot vad språkregler och metrik tillsammans ger oss skäl att vänta. Avslutningsvis konstaterar så Kornhall att det finns en kvantitativ poetisk stilistik på de tonala ordaccenternas område.

De ovan nämnda ordagrant refererade resultaten är naturligtvis i sig relevanta, men det är när Kornhall går vidare till

tonaccenternas kvalitativa stilistik som vi är framme vid det för litteraturvetaren avgjort mest relevanta kapitlet. Här kommenterar Kornhall samvariationen mellan tonaccent och innehåll i ett par dikter av Fröding ("Ströftåg i hembygden", "I bönhuset") samt Lindegrens "Pastoralsvit I". Sedan går han vidare till tonaccent, rytm och ljudhärming med stöd i tre dikter, "Arioso" (Lindegren), "En balfantasi" (Fröding), "Jarama" (Ekelöf). När det så blir dags för tonaccent, strofbyggnad, strofindelning, tar Kornhall avstamp i Frödings "Ströftåg i hembygden II", Karlfeldts "Sub luna" och Lindegrens "Scherzando". Kornhalls slutsats att "ett speciellt bruk av tonaccenterna kan ingå i den språkliga profilen i ett diktverk", både i 'basal' form och mer eller mindre strukturrelaterat, är naturligtvis inte omvälvande eller ny, men i mitt tycke visar han övertygande att tonaccenten är viktig för den strukturella diktanalysen, men han stannar i sina egna analytiska ansatser dessvärre alldeles för tidigt, vilket gör att en del resonemang om samvariationen mellan accent och innehåll ställvis blir trubbiga och faktiskt irriterande platta. De analytiska kommentarerna är helt enkelt för korta ("Sub luna" ägnas exempelvis styvt nio rader [!]) och Kornhall avstår från att sätta in sina resonemang i en strukturanalytisk kontext av exempelvis Lotmansk snitt, vilket i mina ögon avgjort hade tillfört framställningen åtskilligt matnyttigt. Som det nu är, finns förvisso åtskilligt att hämta hos Kornhall, men det förutsätter att hans metodik sätts in i en vidare kontext. Däri ligger framställningens främsta värde – och det är förvisso ingen liten sak.

Den i så tragisk förtid bortgångne Kristian Wählin, produktiv in i det sista, har ett helt annat syfte med sin bok. Hans ambition är främst pedagogisk, varför han i sitt förord betonar att det rör sig om en handbok tänkt för "var och en som har

intresse för lyrik och funderar över hur texten är gjord". Det senare leder tankarna till de ryska formalisterna och förvisso centrerar Wählin sin framställning på lyrisk *form*, men hans perspektiv är på samma gång diakroniskt och strukturanalytiskt (i generell bemärkelse). Han tar sig an metrik och dikttolkning, grunder och begrepp, antikens versfötter och versmått, långa och korta stavelser, rim, stavelseräknande versmått och strofer, allittererande och orimmad vers med fri versfyllning, accentuerad vers, blandad vers, isokroni och tempo, alternerande vers, kongruens och inkongruens, fri vers och prosadikt, vers och prosa.

Fältet är enormt och Wählin tar dessutom inte blott upp den i gängse metrisk handböcker givna standardrepertoaren utan snuddar även bl.a. vid fornkeltisk poesi och fornoccitansk (fornprovensalsk, om man så vill) trubadurlyrik. Detta är ytterst glädjande, eftersom dessa lyrikskatter på skilda men varandra kompletterande vis utgör fundamentet för västeuropeisk poesi – då naturligtvis i förening med latinsk sådan. Den moderna poesin föds ju knappast med Petrarca (en allmänt spridd, men enligt min mening föga korrekt, uppfattning) utan med de trubadurer som i så hög grad utgör hans fundament.

KW's bredd är imponerande och hans handlag är frapperande säkert, vilket gör att han förmår hålla samman sitt många gånger motspänstiga material. Även då han tar sig an stoff som ligger utanför hans egna forsknings- och primära intresseområden, mäktar han tukta materialet och foga in det i sin egen ram.

Det inledande kapitlet utgör en stabil grund för den fortsatta framställningen. Dock tycker jag inte att KW's från musiken inlånade term "kontrapunktisk" om bitytmiken, spänningen mellan meter och rytm, är särskilt lyckad, då den lockar till imprecis metaforik. Det finns helt enkelt ingen anledning att terminologiskt överskrida disciplinens gränser på detta vis.

Avsnitten om antik och romansk poesi (rim, stavelseäkning) är pregnant kortfattade och avgjort användbara inom ramen för det litteraturhistoriska studiet, exempelvis inom de litteraturvetenskapliga grundkurserna. Om man tar det område jag själv känner bäst, den fornooccitanska poesin (trubadurlyriken), så är rejäla kompletteringar av nöden, då exempelvis urvalet i *Litteraturens klassiker* dessvärre är otillfredsställande ur snart sagt alla synpunkter. Här kan KW's framställning göra god nytta.

När han så kommer fram till allittererande och slutrimmad vers med fri versfyllning (keltisk och /forn/germansk poesi och accentuerande vers, d.v.s. den för bl.a. svensk lyrik typiska) beträder KW sitt eget forskningsområde; något som märks särskilt tydligt, då han dryftar knittel och tyskt/svenskt 1600-tal. Här fångar han i ett fåtal pregnanta formuleringar det väsentliga i dessa komplexa frågor. *De facto* introducerar KW här i pedagogiskt lättsmält form viktiga resultat från sin egen forskning.

På lika stadig mark befinner sig KW faktiskt fortsättningsvis i sin framställning, då han diskuterar den moderna versens typologi. Igen utgår han från egen tidigare forskning (doktorsavhandling plus flera artiklar/upsatser) samt en egen tidigare handbok i metrik.

Naturligtvis vore det inte svårt att finna vissa diskutabla detaljer och en del inslag som inte är särskilt lyckade eller övertygande, men de skymms totalt av bokens mycket stora förtjänster och anslående användbarhet. Jag rekommenderar KW's bok varmt.

Den synnerligen livaktiga sammanslutningen CMS (Centrum för metriska studier) framlägger med *Rytmen i fokus* (utg. S. Bäckman, E. Lilja, B. Lundberg) sin fjärde kongressvolym. Konferensen hölls i Lund i november 1993 och dess tema var rytm och rytmupplevelser. Spännvidden var – i vanlig ordning, frestas man

säga – stor, vilket blir tydligt, när man ser vad som får plats i volymen. Metrik i mer eller mindre snäv mening samsas här med bidrag som diskuterar förhållandet mellan musik och vers och bidrag som blott perifert anknyter till vad man normalt menar med metrik får också plats, då i skepnad av en studie närmast i Riffaterres anda samt ett par studier med dramats retorik i fokus.

Jørgen Fafner – dansk metrikprofessor och metrikforskningsnestor – öppnar det hela med en diskussion kring rytmbegreppet sett i termer av fyra skilda rytmiska kategorier. Perspektivet är estetiskt/historiskt och fundamentet lingvistiskt. Fafners artikel är klar och pedagogisk och presenterar knappast något omvälvande eller ens nytt, men gör utmärkt tjänst som inledning både till volymen och till fältet i generell bemärkelse.

Marianne Nordman, finlandssvensk nordistikprofessor, tar sig an rytmen i prosan, här ett parti ur Jarl Hemmers roman *En man och hans samvete*. Nordman studerar variationer i styckelängd, temavariation (perspektivet är textlingvistiskt), växlingen mellan referent och icke-referent, variation i menings- och fraslängd, samt olika betoningsmönster. Studien är tveklöst ytterst kompetent utförd och utgör ett gott exempel på Nordmans stringens och analytiska skärpa, men kräver nog en vidare kontext för att bli verkligt användbar för en litteraturvetare. Detta är naturligtvis ingen tungt vägande kritik mot Nordman, eftersom hon fullt ut gör vad hon deklarerar vara sin avsikt. Som textlingvistisk studie är hennes uppsats förträfflig.

Högst litteraturvetenskaplig är i stället Jörgen Larsson i sin studie över semantisk rytm. Han vill utvidga rytmbegreppet även till den semantiska nivån och nyttjar några Diktoniustexter för att illustrera sina tankar på området. Rytm definierar Larsson i termer av upprepning (vad annars?) och därvid är ju konceptet väl inte

särskilt nytt – exempelvis arbetar ju både Lotman och Riffaterre med semantisk upprepning, inom ramen för semiotiskt anlagda modeller – men Larsson har tveklöst en hel del nytt och matnyttigt att tillföra den analytiska metodiken, då han talar om bildrytm, motivrytm, temarytm och montageytm.

Merete Onsberg tar sig an en intressant genre inom samtida rocklyrik, rap, och hon fokuserar intresset på både afro-amerikansk (ursprunget) och dansk rap-musik. Hon kommer fram till att rap väsentligen är att se som en fyrtaktig parrimad versform – i allt väsentligt knittel! Resultatet är anslående, då det väl mer än något annat visar traditionens makt; man kan ju verkligen fundera över hur starkt detta paradigm egentligen är i germansk vers.

Att slogans, motton och andra pregnant verbala uttryck är starkt rytmiskt anlagda är inget nytt (tänk bara på Roman Jakobsons "I like Ike!"), men Peder Skyum Nielsen presenterar i sin studie en intresseväckande och i allt väsentligt övertygande modell för ett mer ingående studium av "sloganets naturel". Med hjälp av en serie metriska begreppskategorier skapar han ett mönster för ett notations-system användbart för syftet och sammanhanget.

Musikvetaren Bengt Edlund bidrar med två studier över förhållandet musik-metrik. Han argumenterar i den första för att musikvetenskapens metriska metod skulle ha en del väsentligt att ge metrika, särskilt då om den senare gjorde sig av med sitt stelbenta versfotsbegrepp. Han argumenterar elegant för sin sak, men framställningen förlorar i mina ögon på att Edlund utgår från något föråldrade metrisk-teoretiska paradigm; det finns ju metriska teorier (bl.a. min egen) där begreppet versfot blott ses som en klassifikatorisk enhet på den metriska nivån. Edlunds andra text är mycket intressant i sig och utgörs av en studie över fyra kompositörers försök att ta sig an

Goethes "Nur wer die Sehnsucht kennt". Här är det musikvetenskapliga perspektivet helt dominerande, men Edlund förmedlar ändå en del tämligen litteraturvetenskapligt pregnanta iakttagelser *en passant*. Dock störs jag en del av hans metaforik som kan bli i överkant yvig med förlorad precision som resultat som exempelvis "den depressivt fallande linjen". Detta är i mitt tycke inte särskilt vetenskapligt.

Lundalitteraturvetaren Anders Palm närmar sig även han ovannämnda Goethedikt, men här är perspektivet mer renodlat textanalytiskt och det som intresserar Palm är hur meter, rytm och eufonik integreras i textens estetisk-hermeneutiska totalitet (för Palm är metrika en del av poetiken). Hans studie är en mycket säkert utförd strukturanalys. Den inleds med en snabb beskrivning av poemets metriska och syntaktiska strukturer. Därefter tar sig Palm raskt an "eufoniernas semantik" och en kontextuell inplacering av dikten (den står ju i *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, 1796). Diskussionen fortsätter sedan med diktens privata kontext och de bibliska intertexterna (Höga visan) för att avslutas med en helt kort referens till texten/musiken, där Palm särskilt uppmärksammar Mignons androgynitet, vilken givit upphov till en hel serie inspelningar med omväxlande manliga och kvinnliga sångare. Palms studie är enligt min mening volymens lödigaste.

Den svenska metrikens remarkabelt ungdomlige ålderman Augustin Mannerheim bidrar även till denn volym (denna gång med John Swedenmark, Uppsalalingsvist). Uppsatsen utgör ett mycket intressant försök till en "notation för språkljuden i svenska dikter" för att tala direkt med författarna. Notationen utgår från vokaltriangeln samt svenskans samlade fonetisk/fonologiska repertoar, representerad med hjälp av symboler (ett pedagogiskt lyckat grepp). Efter presentationen ger förf. textexempel

(Stagnelius, Sjöberg, Tranströmer). Studien är noggrann och ambitiös, men kan måhända verka avskräckande för den typiske litteraturvetaren genom sin lingvistisk-tekniska framtoning. Han bör dock fatta mod för här finns åtskilligt att hämta. Det senare gäller för volymen i dess helhet och jag rekommenderar den gärna till envar som känner sig hågad att stämna av samtida nordisk metrik en smula.

Ulf Malm

ROGER HOLMSTRÖM (red.):

**Från kulturvaktare till nightdrivers. Studier i finlandssvensk 1900-talslitteratur 2**

(Skrifter utgivna av Svenska litteratursällskapet i Finland nr 599. Helsingfors 1996.)

Tio år efter antologin *Från dagdrivare till feminister. Studier i finlandssvensk 1900-talslitteratur* har nu en andra volym 1900-talsstudier, *Från kulturvaktare till nightdrivers*, utkommit. Kontinuiteten från den första delen markeras genom titeln och underrubriken, genom tilläggen "Till minnet av Sven Linnér" (som redigerade del 1), och genom förordet av denna volyms redaktör, Roger Holmström. Projektet formligen tigger om en jämförelse med del 1 – den kommer framdeles. För en rikssvensk läsare kan det dessutom vara intressant att i detta punktnedslag iakta den finlandssvenska litteraturvetenskapen 1996: Kannya synsätt eller angreppspunkter skönjas? Omvärderas författarskap, verk, eller perioder? Har det nordiska 80-talets teori-medvetenhet smittat av sig?

Antologin innehåller sex uppsatser (skrivna av två kvinnor, fyra män) som alla behandlar litteraturen efter andra världskriget. Roger Holmström skriver i förordet att "samtliga bidrag är av övergripande karaktär", samt att de inte primärt fokuserar enskilda författarskap, utan att syftet varit "att punktbelysa några tidsskeden och strömningar i den finlandssvenska efterkrigslitteraturen". (9) Programförklaringen överensstämmer inte riktigt med innehållet. Michel Ekman utmärkta uppsats, "Dagen har en skugga: dig' Rabbe Enckell och den modernistiska naturdikten", konfronterar Enckells program för modernistisk naturdikt med densammes naturdikt. Ekman visar, i polemik med ett flertal tidigare kritiker och forskare som accepterat Enckells självsyn, hur dikterna bryter mot programmet, eller rättare: hur pro-

grammet innehåller självmötsägelser och en vacklan mellan impressionism och expressionism, och att Enckell "brotta- des med liknande problem genom hela författarskapet. Försöken att lösa dem utgör hans lyriska produktion". (47) Ek- mans uppsats kan sägas vara en ansats att omvärdera Rabbe Enckell som teoreti- ker, genom att inte lita på vad Enckell själv säger, även om Ekman i en not endast vill "sätta ett frågetecken vid Enckells grundmurat goda renommé som litteraturteoretiker". (73) Uppsatsen har som rubrik över texten (men ej i innehålls- förteckningen eller på baksidan) fått den (trots några avslutande jämförelser med Bo Carpelan och Peter Sandelin) något missvisande underrubriken "Perspektiv på modernismens naturdiktsestetik", kan- ske i ett halvt försök att transformera uppsatsen till en 'belysning av en ström- ning'. Antologins andra bidrag håller vad programförklaringen lovar.

Roger Holmström refererar och disku- terar i "Uppgivenhet och tillförsikt. Fin- landssvenska kulturväktare i slutet av fyrtioalet" finlandssvensk kulturdebatt under 1940-talets senare år, med särskild inriktning på den årtalsrubricerade tid- skrift med undertiteln "Litteratur – konst – teater" som 1945 till 1948 gavs ut av Schildts förlag. Holmström säger sig vilja "frilägga några huvudlinjer" i debatten, framförallt hur "motpolerna 'uppgiven- het' och 'tillförsikt' mentalitetsmässigt kommer till uttryck". (12) Nu blir det inte i första hand dessa begrepp som får styra Holmströms framställning, i stället foku- seras alltmer intresset på de debatter som förs i 1945–1948 och andra media. Den viktigaste debatten dessa år är den om "folksmakslitteratur" och "finsmakslit- teratur" eller "litteratursmakslitteratur" (sic) – begreppen myntades av folk- smaksförkämparna. De två tändande gnis- torna är å ena sidan framgångarna för *Förlaget BRO*, å andra sidan att Gunnar Björling för första gången får ett pris av Svenska litteratursällskapet i Finland.

1945–1948 och framför allt dess huvud- redaktör Ole Torvalds spelar i debatten rollen av kulturväktare och försvarare av litteratur med tuggmotstånd, och inhöstar Holmströms sympati, liksom en ung och hårdför Bengt Holmqvist. Holmqvist menar i 1947, nr 1, att den som framhål- ler att vilken läsning som helst är bra, då den framgent leder till bättre läsning, har fel:

[...] böcker av den här sorten ['folk- smakslitteratur'] ska man inte läsa om man vill bevara sin själ. En tids sysslande med Rut Forsblom-Sand- mans eller Gun Strandbergs roman- gestalter bör vara tillräckligt för att kväva en slumrande mottaglighet för konstnärliga kvaliteter. Ingen människas motståndsförmåga är obegränsad, allra minst om den inte härdats på något sätt förut. Mest fatalt blir det hela om läsningen i fråga basuneras ut som värdefull litteratur. (32)

Holmströms uppsats är ett viktigt bidrag till kartläggningen av efterkrigstidens litteraturdebatt, inte minst har den sitt värde som en början på en välkommen undersökning av Bengt Holmqvists kritikergärning. En liten invändning: Inte kan väl Otto Ville Kuusinen sägas vara en av Björlings "filosofiska lärofäder" (26), även om Björling citerar denne via Olof Enckells *Den unge Diktonius? Om Kuusinen spelat någon större roll för Björling tidigare, vore det en sensation.*

I bokens sista bidrag, "Det infantila rummet. Manssocialisation i nyare fin- landssvensk litteratur", ger Åsa Sten- wall-Albjerg en spännande och tycks det mig träffande framställning av mansbilder i texter skrivna av en generation fin- landssvenska män: Kjell Lindblad, Lars Sund, Kjell Westö, Joakim Groth, Hen- rik Jansson, samt delvis Kim Weckström och Martin Enckell. Stenwall-Albjerg ar- betar med utgångspunkt i Merete Mazza-



rellas *Det trånga rummet* (1989), Torsten Petterssons uppsats om dagdrivarlitteraturen i del 1, och "nyare ungdoms- och mansforskning". (165) Hon visar att författarna följer en väl etablerad tradition i finlandssvensk litteratur, från dagdrivarna över Henrik Tikkanen och Christer Kihlman, men att "melankolin och dekadensen i seklets början hade aristokratiska", hos de senare högborgerliga förtecken, och nu medelklasskaraktär. "Ytligt sett kan vissa stämningar och livshållningar se ut som 'gesunkenes Kulturgut'." Likheterna skall dock inte tolkas som litterära inflytanden, den "yngre generationens vuxenblivande har sina egna, historiskt sett nya kännetecken". (176) Förtjänstfullt och problematiserande an knyter Stenwall-Albjerg till studier av bl a Thomas Ziehe, Eeva Peltonen, J P Roos, Ulf Boëthius och Johan Fornäs, och den slutsats som avspeglas i uppsatsens titel är denna:

Den mansbild som träder fram hos de 50-talsfödda manliga finlandssvenska författare jag här läst, pekar framför allt på ett utdraget och svårt vuxenblivande. [...] Männen lever i nuet, i ett slags *förlängd adolescens* som de varken kan eller vill lämna. I stället för att bli vuxna dröjer de sig kvar i ett *infantilt rum*, hyllar eller tvingar sig till ständig eskapism. De är vuxna barn med ett stort självmedlidande och lust att ge upp. (188)

Texternas kvinnor skildras som "besvärliga morsor", när de väl anammats männens rop på hjälp. "Försvarsmekanismen mot vuxenblivandet heter regression", skriver Stenwall-Albjerg (189), som jag gärna såg undersöka 'manssocialisation' också i nyare svensk litteratur.

De resterande bidragen i antologin är Hasse Hägerfelth's "Tyst mörker gäspande genom dina ögon' Svartsyn, trots och leda – ett finlandssvenskt 70-tal", Janina

Orlovs "Den muminfierade texten. Frågan om barnlitteratur, i synnerhet finlandssvensk" och John Sundholms "Det här var riktigt skoj. Aldrig har så många unga vackra damer varit vänliga mot mig förr." – Om manliga utopier i finlandssvenska deckare". Hägerfelth ger i sin uppsats *en bild av litteraturen från 1973 till 1980*. Han menar att man genom "fusionen av de utvalda texterna" av främst Thomas Wulff, Larry Silván, Martin Enckell och Joakim Groth skapar "ett 70-talsetos", "en generation i koncentrat". Detta koncentrat innehåller "en protest mot den underkuvande makten, den rådande samhällsmentaliteten". (159) Protesten förändras något under den undersökta perioden, från att vara revolutionär till att bli mer lekfullt ironisk, cynisk eller provokativ, och i detta senare menar Hägerfelth att texternas estetiska värde ligger. Trots en påtaglig och smittande entusiasm inför de undersökta texterna leder det kollektiva angreppssättet – "fusionen" – emellanåt till att det blir svårt att följa resonemangen. Antologiläsaren lägger gärna Hägerfelth's uppsats bredvid Stenwall-Albjergs – två bilder av delvis samma *nightdriver*-generation framträder.

Janina Orlov skissar, efter nästan tio sidors preludium om barnlitteratur och barnlitteraturforskning i allmänhet, på en finlandssvensk barnlitteraturkarta, som i allt väsentligt överensstämmer med Tove Janssons "Karta över mumindalen" från *Trollkarlens hatt*. Orlov vill med detta visa hur "den komprimerade mumintexten uppvisar [...] alla de egenskaper som kännetecknar den finlandssvenska barnlitteraturen". Muminvärlden fungerar som mönster för barnlitteraturen, något som får Orlov att bekymra sig för återväxten – utan förnyelse av traditionen kommer muminvärlden allena att vara finlandssvensk barnlitteratur. "Det är den verkliga muminfieringen", avslutar Orlov. (97)

John Sundholm läser tre finlandssven-

ska deckare från 1955, 1967, 1992 och frilägger skickligt förändringar i samhällsklimat – och i manligt önsketänkande. Flykten från äktenskapet och vardagslunken sker på olika sätt. Det farliga, främmande, begärliga, flyttas från ett sommarställe med bikiniflickor i pseudonymen Peter Wings *Död åt Linda*; över ett tragiskt flyktförsök med hjälp av stulna pengar och en prostituerad i Lars Janssons *Femtusen pund*; till deklaserade och villiga östeuropeiska kvinnor i Staffan Bruuns *Club Domina*. De ”nya kvinnorollerna är enbart de finländska kvinnornas privilegium” och i stället blir de östeuropeiska kvinnorna råmaterial för männens drömmar: ”på så vis blir EU-Finland löftet om realiserandet av alla de manliga njutningar som det gamla socialdemokratiska Finland förnekade och förträngt.” (117) Uppsatsens styrka ligger i läsningarna, de inledande teoretiska resonemangen försöker eventuellt greppa för mycket på litet utrymme.

De sex uppsatserna i antologin ger inte intryck av att den finlandssvenska litteraturvetenskapen varken lyckligt eller olyckligt har smittats av teoriviruset. De flesta av bidragen skulle ha kunnat ingå i den tidigare volymen eller i festskriften till Olof Enckell 1971. Detta betyder inte att man simmar i en egen avskild ankdam, flera författare anknyter till teorier och teoretiker, men gör aldrig detta till huvudsak eller särskilt framträdande drag i texterna. Hägerfelth apostroferar Foucault, utan att riktigt utnyttja den kritiska potential som finns – kanske skulle det ha varit intressantare att låta ”Foucaults tankar om subjektet och makten” belysa ”Wulffs tematik” i stället för vice versa. (144) Orlovs idé att anknyta till Lotman för att förklara den finlandssvenska poesin och barnlitteraturens framgång, samt prosans och ungdomslitteraturens problem, är intressant, men den utvecklas inte nämnvärt. Stenwall-Albjerg lyckas bättre genom att diskutera och verkligen utnyttja de texter och

teorier hon anknyter till. Sundholm är kanske den som mest drabbats av teoriviruset, men förmår väl endast till tre fjärdedelar i sitt försök att göra reda för modernitet, estetik, populärlitteratur och deckare – trots detta bör ansatsen applåderas. Holmströms uppsats är allmänt redovisande diskuterande, ’så här kan man karaktärisera det inlägget, den debatten’, medan Ekman konfronterar en författares teoretiska/kritiska prosa med dennes lyrik. Det enkla och kanske ofina greppet ger nya insikter, delvis en omvärdering. Just de kritiska, misstänksamma och problemorienterade ansatserna i framför allt Ekman, Stenwall-Albjergs och Sundholms uppsatser har givit stimulerande resultat. Sålunda summerad kan man säga att antologin arbetar vidare i en finlandssvensk tradition, med vissa smygande försök till brytande av ny mark.

Hur utfaller jämförelsen mellan *Studier i finlandssvensk 1900-talslitteratur* del 1 och 2? Den av Sven Linnér redigerade volymen var 100 sidor tjockare och hade fler bidrag av mer namnkunniga forskare, men om denna bok blir anbefalld läsning vid de litteraturvetenskapliga institutionerna kommer vi kanske om tio år att självklart inränga också den bland standardverken. Tiden och praktiken får avgöra antologins värde, den bjuder i varje fall på överraskande spännande läsning.

Per Stam

CARIN FRANZÉN:  
Att översätta känslan.

Julia Kristeva

(Brutus Östlings Bokförlag Symposion,  
Stockholm/Stehag 1995. Diss.)

Julia Kristeva tillhör de framstående intellektuella i Frankrike, med verksamhet bland annat som psykoanalytiker och litteraturteoretiker. Kristeva framträdde i Paris i slutet av 1960-talet. Mellan 1974 och 1987 publicerade hon fyra av sina viktigaste verk. 1995 presenterades med Carin Franzéns avhandling *Att översätta känslan* den första större svenska framställningen av Kristevas teorier. Det är en snabbare introduktion på svenska än vad som kommit hennes betydelsefulla och omdiskuterade inspiratör Jacques Lacan till del. Redan 1984 använde Birgitta Holm Kristevas teorier vid studier i Selma Lagerlöfs romankonst. Förutom Holm och Franzén har framför allt Ebba Witt-Brattström men även bland andra Birgitta Svanberg bidragit till det tidiga införandet av Kristeva i Sverige. Förhållandet speglar i en skärva kvinnliga litteraturforskarens offensiva hållning det senaste decenniet. Trots att, som Franzén påpekar, Kristeva också kritiserats av feministiska forskare, så har nyfikenheten att förhålla sig till de nya teorierna varit påfallande.

Den feministiska kritiken diskuteras av Franzén speciellt på en punkt. Det gäller uppfattningen om den kvinnliga särartens förhållande till det semiotiska som essentiellt. Franzén menar att Kristeva här blivit oriktigt tolkad. Kritikerna har inte förstått hennes framställning av det semiotiska och det symboliska som förutsättningar för varandra i betydelseprocessen och alltså oskiljaktiga. Det är förståelsen av detta som Franzéns avhandling delvis handlar om. Ämnet för avhandlingen är Julia Kristevas psykoanalytiska poetik. Franzén koncentrerar sig på tre huvudaspekter. Den första rör centrala begrepp i Kristevas teori-

bildning. Den andra visar hennes förhållande till fransk fenomenologisk tolkningstradition. Den sista innebär analys av metafor- och katharsisbegreppen i Kristevas poetik.

Omfattningen på avhandlingens inledande del om begrepp visar att Franzén tillmäter detta stor vikt – med all rätt. Flera av dessa begrepp är nyskapade av Kristeva. Franzén framhåller som en strävan i hennes teoretiska projekt "att utvidga gränserna för vad vi kan veta och uppleva genom att skapa 'nya objekt för tanken'". Sådana objekt är *det semiotiska* och *choran*. Ett tredje är *abjektionen*. Franzén försöker inte att definiera. Istället ger hon en första föreställning om begreppen, som senare återkommer i användning och berikas på innebörd. Det är ett insiktsfullt förfarande, eftersom hos begreppen finns ett motstånd mot att låta sig definieras. Mångtydigheten och ambivalensen hos dem är det betydelsefulla. Kristevas teorier gäller ett heterogent subjekt som är språkligt strukturerat och hon nyskapar begrepp för att kunna tala om detta. Mångtydigheten innebär inte skiftande betydelse vid olika tillfällen utan flera innebörder samtidigt, som inverkar på varandra. Det gäller exempelvis *choran*. Det grekiska 'chora', rum, återfinns hos försokraterna som en rörlig, arkaisk behållare och återkommer hos Platon i en dialog om universums begynnelse och liknas vid en amma, en mor. Hos Kristeva betonas en driftstruktur med moderliga konnotationer, ett spel med röst och rörelse. Franzén väljer att tala om Kristevas begrepp som flerskiktade termer. Detta lyfter fram en annan aspekt än det gränsöverskridande som finns i mångtydigheten. Konnotationen är istället ett avgränsande. *Negativitet* är ett sådant begrepp. Det har rötter i ett driftmässigt bortstötande av modern, som sker för att det talande subjektet ska bli till. Det omfattar också en poetisk negativitet, ett poetiskt språk som tillåter det bortträngda att återvända

som rytm och form. Samtidigt som begreppet är skiktat, från den moderliga symbiosen till det symboliska, innehåller det en ambivalens i bortträngandet och motståndet mot bortträngandet. Ambivalens blir än mer framträdande i teorin om *abjektionen*. *Abjektionen* är i förhållande till det moderliga, ett bortstötande men också en attraktion. Det är det blivande subjektets första försök att avgränsa sig, men gränsen är ingen gräns, då detta som ska bli subjekt ännu inte existerar utanför moderligheten.

I sin andra huvudaspekt inriktar sig Franzén på hur Kristeva förhåller sig till Richards tematiska kritik och till Derridas kritik av denna, i sin tur, i dekonstruktionen. Kristeva skiljer sig från dessa i själva utgångspunkten. Hennes psykoanalytiska poetik har sin grund i en subjektuppfattning till skillnad från Derridas teorier. Subjektet är ett heterogent, kluvet subjekt till skillnad från Richards. I sin jämförande undersökning av Kristevas och Richards respektive Derridas teorier är Franzén noggrann. Hon utgår både från beskrivningar av viktiga drag i teorierna och från diktanalyser, där teorierna tillämpats. Likheter och skillnader friläggs men likheterna understryks. Så betonar Franzén att Kristevas tolkningsmetod – semanalysen – och den tematiska kritiken båda är subjektcenterade. Trots att subjektet i den tematiska kritiken är enhetligt, medan Kristeva i Freuds och senare Lacans fotspår utgår från ett kluvet subjekt, tolkar Franzén: "Kristevas subjekt i process kan förslagsvis ses som en psykoanalytisk vidareutveckling av den fenomenologiska kritikens syn på författarens närvaro i eller genom verket." Det kan ifrågasättas. Man kan reflektera över vad 'författaren' här bör representera i ett psykoanalytiskt perspektiv. Det följande ger en antydan. Franzén skriver att man hos såväl Richard som Kristeva återfinner ett dialektiskt förfaringsätt. Richard syftar till en syntes, då han ser en strävan

i skapandet att överbrygga motsättningar, medan dialektiken hos Kristeva, som återfinns mellan det semiotiska och det symboliska, är oförenlig med en harmoniprincip. Den syntetiska strävan i den tematiska kritiken får märkliga konsekvenser vid analysen. Franzén skriver om Richard, att han själv erkänner att den tematiska kritikens koherens uppnås på bekostnad av sidospår i texterna: "om man alltför nära följt kvistarna på varje gren skulle man ha förlorat de stora stigarna i skogen ur sikte." I strävan att finna en syntes, som skulle spegla författarens närvaro i verket sker, uppfattar jag, ett framhävande av identitet. Heterogeniteten, som Kristeva betonar, trängs bort för syntesen, författaren, identiteten. Och detta sker i den process där det kluvna subjektets allvarligaste försök att framträda sker – i sidospår, kvistar. Jag har därför svårt att i Franzéns anförda tolkning värja mig mot känslan av ett mildt våld.

Kristevas uppfattning om subjektet går närmast tillbaka på Lacans teorier om det talande subjektet. Hon skiljer sig dock i ett viktigt avseende från Lacan. Denna skillnad är, som jag förstår Franzén, avgörande för utformningen av Kristevas poetik. Medan för Lacan det talande subjektets instans är den symboliska ordningen, ser Kristeva även den preoidipala moderssymbiosens driftliv som ett språkligt register, men annorlunda. Hon benämner det *det semiotiska*. *Det semiotiska* är skilt och bortträngt från det symboliska, men det finns en möjlighet till transponering. Det är i det poetiska språket Kristeva finner *det semiotiska* överfört till det symboliska. I sin teori om metaforen ser hon en form för transponering. Franzén utgår i sin framställning av metafor teorin från de driftladdade processernas inverkan på det vanliga språkssystemet genom förskjutningar och förtätningar. Detta gör språket mångtydigt, fyllt av mening. Sitt mest koncentrerade uttryck får detta i metaforen en-

ligt Kristeva. Hon anknyter bland annat till Max Blacks interaktionsteori. Black betonar samspelet mellan associationsfälten i ett metaforiskt uttryck. Kristeva utvecklar perspektivet genom sin förståelse av det kluvna subjektet. Hon uppfattar att metaforens hemliga kraft finns i spelet mellan associationsfälten, där något händer, när spelet börjar. I det psykoanalytiska perspektivet innebär detta att gränsen mot det bortträngda ett ögonblick rubbas. Det semiotiskas driftmässiga energiflöde blir tillgängligt och laddar i sin tur metaforen med mening.

Franzén säger inledningsvis i sin framställning om Kristevas metaforsteori: "I det här kapitlet försöker jag visa att denna teori, trots dess särprägel, ingår i ett vidare språkfilosofiskt sammanhang." Franzén väljer här, på samma sätt som beträffande Kristevas förhållande till den franska forskningstraditionen, att betona likheten. Motsatsen vore tänkbar – att visa på särprägel trots att teorin också ingår i ett vidare språkfilosofiskt sammanhang. Ett av litteraturforskningens viktigaste incitament borde vara att söka nya sätt att förstå det litterära skapandets ständigt undflyende betydelse, i ordets dubbla mening. Därför vore särprägel hos Kristevas teori mest intressant att betona.

Om Franzén tidigare visat Kristevas hemmahörighet i en fransk och västerländsk tolkningstradition och betonat inslagen av likhet, så sker en förändring i det avslutande kapitlet, där Kristevas betydelse för att utveckla den psykoanalytiska teorin och litteraturtolkningen framhävs. Franzén vänder sig mot Toril Mois uppfattning om Kristeva som traditionell och mindre intressant för dagens litteraturforskare. Hon hävdar istället att Kristeva utvecklat den psykoanalytiska teorin genom att hon riktat uppmärksamhet på den preverbala tiden. Detta blir tydligt i hennes teori om katharsis. Även i frågan om förhållandet mellan psykoanalys och litteratur utgör Kristevas håll-

ning en förändring. Hon tar avstånd från tanken att göra psykoanalys på litteraturen. I Kristevas perspektiv är psykoanalys och skapande verksamhet uttryck för likartade processer. Franzén betonar att utvecklingen av Kristevas poetik skett i en ömsesidig påverkan mellan klinisk analys och studiet av den skapande verksamhetens sublimerande lösningar av subjektets kriser. Det litterära skapandet har för Kristeva utgjort både kunskapskälla och kunskapsobjekt. Mellan psykoanalys och skapande verksamhet finns dock viktiga skillnader enligt Kristeva. Psykoanalysen medvetandegör inter- och intrapsykiska orsaker till psykisk smärta. Den konstnärliga verksamheten omskapar en preverbal, oåtkomlig, subjektiv erfarenhet genom att översätta den till nyskapande språklig framställning. Den tidigare nämnda metaforiska dynamiken är här verksam. Den innebär en förändring av både psykiska och språkliga strukturer. Denna verkan kallar Kristeva katharsis.

Franzén säger i inledningen till sin avhandling att det litteraturteoretiska perspektivet kan ha lett till att Kristevas reflektioner gjorts mer koherenta än de är. Uppmärksammandet av detta är betydelsefullt. Grundläggande i teorin är frågan hur känslor och driftmässiga erfarenheter, i en delvis omedveten process, överförs till ett konstnärligt språk som är motsägelsefullt och mångtydigt. Kristevas poetik behandlar konstnärligt skapande. Franzén betonar i sitt förord att också teoretisk verksamhet – som framväxten av en poetik – kan vara en kreativ och delvis omedveten process. Den polysemi som Kristeva finner i den levande konsten genomströmmar hennes eget skrivande.

För Kristeva lämnas öppningar i tolkningen, dels genom Franzéns inledande ord om koherens, dels genom att hon på vissa punkter låter Kristeva få förbli motsägelsefull och dunkel. Franzéns avhandling är dock präglad av den vilja till

koherens, som man kan se som en del av hennes pedagogiska skrivsätt. Franzén skriver väl. Som i en spiral återkommer hon till bärande begrepp och centrala tankegångar i en rörelse från det enkla till det sammansatta, från det presenterande till det analyserande och diskuterande. Avhandlingen är spännande att läsa. Kristeva är en inspirerande teoretiker. Det perspektiv Franzén valt för att belysa hennes poetik ökar förståelsen, och det vidgar också diskussionen kring Kristevas betydelse och litteraturvetenskapens.

*AnnSofi Andersdotter*

VALBORG LINDGÄRDE:

**Jesu Christi Pijnos Historia Rijmwijs Betrachtad. Svenska passionsdikter under 1600- och 1700-talet.**

(Litteratur Teater Film. Nya serien 12. Lund 1996. Diss.)

Den som forskar i det svenska 1600-talets omfattande kristet-religiösa litteraturproduktion får inte sällan anledning att sucka över bristen på tidigare undersökningar. Även om viktiga insatser har gjorts på senare år, ligger fortfarande stora fält obearbetade, och man blir därför förvåntansfull, när man får Valborg Lindgärdes avhandling om svensk passionsdiktning i sin hand. Ämnet för avhandlingen är strategiskt valt, eftersom passionsdikten är en genre i vilken man kan förmoda att mönster från såväl predikokost och andaktslitteratur som från profan konstdiktning strålar samman och bryts mot varandra.

Passionsdiktningen var en på sin tid flitigt odlad genre, och Lindgärde har sparat upp ett ansevärt antal verk. Genrens rötter går ned i medeltiden och den tidiga kristna litteraturen, men Lindgärde koncentrerar sig på perioden efter reformationen. På svensk mark inföll genrens verkliga blomstringsperiod vid mitten av 1600-talet för att vara ungefär ett århundrade framåt, varefter intresset tycks ha avklingat. Den bibliska passionsberättelsen genererade konstnärlig verksamhet i en mängd konstarter och litterära genrer under denna period, och Lindgärde får ägna viss energi att avgränsa den episka passionsdikten från kortare dikter kring ämnet, liksom från predikningar, psalmer och andaktslitterära bearbetningar. Till grund för sin undersökning lägger Lindgärde fjorton diktverk tillkomna mellan 1641 och 1787, varibland inte mindre än hälften härrör från de tre första decennierna av 1700-talet. Inspirationen till detta slags diktning kom – liksom eljest – huvudsaklig-

en från Tyskland, och ett par av de analyserade verken kan närmast beskrivas som parafrafer på tyska förlagor.

Avhandlingen är indelad i sex kapitel. Efter en inledande bestämning av uppgiften och presentation av materialet samt en genrehistorisk bakgrundsteckning följer två omfångsrika kapitel om förhållandet mellan andaktslitteraturen och den klassiska retoriken respektive meditationen som hermeneutisk och poetisk metod. Därpå analyserar Lindgärde passionsdikterna ingående i tre kapitel. Kapitlen utgår från varsin bestämd aspekt av dikterna. I det första studeras dikternas strävan att skapa "meditativ evidentiä", dvs. en sådan åskådlighet och konkretion i dikterna att läsaren drogs in och engagerades i passionsdramats händelser, en strävan som Lindgärde vill sätta i samband med tidens förståelse av meditationen som fromhetsövning. Nästföljande kapitel ägnas åt meditationernas och passionsdikternas teknik att avvinnas den bibliska passionsberättelsen så rik betydelse som möjligt. Härvid utgjorde den figurala eller allegoriska tolkningen det viktigaste instrumentet. Genom denna tolkningsmetod relaterades passionsberättelsens händelser både till bibeln i dess helhet och till läsarnas egna livserfarenheter, och så gott som varje detalj kunde ges en djupare andlig innebörd. Kapitlet innehåller också en genomgång av dikternas skildring av passionsdramats huvudperson, delvis utifrån samtidens teologiska debatt. Avslutningsvis behandlas i ett kapitel hur författarna tillämpade passionsberättelsens andliga och moraliska lärdomar till "nytta och gagn" för sin egen samtid.

Lindgärdes avhandling är tjock – 429 sidor. Utvändigt pryds boken av ett tilltalande omslag, men tråkigt nog förtar ett onödigt stort antal tryckfel samt ett par terminologiska förväxlingar något av intrycket. Avhandlingen är tvivelsutan kunnigt och gediget skriven, men man

får som läsare ibland känslan att Lindgärde inte alltid är riktigt säker på vartåt hon syftar med analyserna. Med en mer bestämd problemfixering torde framställningen ha kunnat stramas åt och en del upprepningar undvikas.

Utgångspunkten för Lindgärdes analys är meditationen, och hon ansluter sig till den mångförgrenade forsknings-traditionen från Louis L. Martz *The Poetry of Meditation* (1954). Som Lindgärde understryker, står passionsdikterna i intim förbindelse med den dåtida fromhetsutövningen, och hon läser dem i första hand som uttryck för författarnas och läsarnas privata andaktspraxis. Utan tvekan erbjuder 1500- och 1600-talets meditationsteknik ett mycket fruktbart perspektiv på passionsdikterna, och Lindgärdes användning av det har också givit goda resultat. Likväl inställer sig ett par frågor med anledning av förhållandet mellan meditationen och avhandlingsförfattarens urval av de dikter som ligger till grund för undersökningen. Inledningsvis deklarerar Lindgärde att hennes ambition är att studera en "genretyp" snarare än de enskilda dikterna. Tillvägagångssättet får till följd att endast *en* del av den episka passionsdiktingen tas upp – den meditativa – liksom att man som läsare – vilket Lindgärde själv medger – får svårt att bilda sig en uppfattning om de enskilda dikternas karaktär. Avgränsningen av genretypen är inte heller alldeles invändningsfri. För att ingå i Lindgärdes primärmaterial skall dikten inte endast vara episk, begränsad till passionsdramats händelser samt av viss längd, utan också äga meditativ karaktär. Inslaget av meditation ingår alltså bland urvalskriterierna. Granskar man avhandlingen finner man emellertid att Lindgärde inte varit fullt konsekvent i tillämpningen av detta kriterium, ty medan hon utesluter Olavus Petris rimmade bibelparafrafer från 1500-talet p.g.a. dess avsaknad av meditativa inslag, behåller hon C.A. Rooths *Den Lidande Frälsaren* från 1787,

trots att detta "poeme" knappast heller kan karaktäriseras som meditation. De olika dikterna behandlas också ganska ojämnt – Frese, Brenner, Gyllenstierna och Santesson är väl de som citeras flitigast, under det att Molilius och Rooth endast nämns ett par gånger. Detta finns väl i sig inget att invända emot, men kan måhända tas som en fingervisning om att de utvalda dikterna kanske inte utgör en fullt så enhetlig *corpus* som författaren vill mena.

Utan att sätta avhandlingens övergripande tes i fråga, ställer jag mig något avvaktande till att binda analysen så hårt vid meditationen som Lindgärde gör. Själv menar jag, att t.ex. genrens utveckling kunde ha problematiserats i högre grad. Även om meditationen präglade genren djupt under dess blomstringsperiod, förmår den inte infånga genren i dess helhet, och jag menar att det hade varit av intresse att få passionsdikten inplacerad i ett vidare genresammanhang. Nu får man som läsare mest ana sig till att passionsdiktens utveckling kan beskrivas som en utvecklingskurva från 1500-talets bibelparfras över en retoriskt utformad meditationsdikt under 1600-talet tillbaka till något som liknar utgångspunkten fram emot mitten av 1700-talet. Lindgärde kunde också starkare ha betonat att 1500- och 1600-talets meditation inte utgjorde något alldeles enhetligt fenomen. I den katolska, ignatianska meditationen låg tonvikten på åskådlighet och sensualitet, i den lutherska mer på lärdomar och undervisning, och man kan av avhandlingen sluta sig till att det också finns vissa skillnader mellan dikterna i detta avseende. Medan exempelvis Rålamb och Brenner låter upprätthålla fiktionen av betraktarens närvaro på händelsernas scen för att skapa åskådlighet, är Gyllenstierna mer intresserad av de teologiska och moraliska lärdomar som man kan dra av händelseförloppet. Kanske skulle Lindgärde rentav ha kunnat spåra olika meditationsmetoder

bakom passionsdikterna om hon tagit dessa nyansskillnader till utgångspunkt?

Kapitlet om 1600-talets andliga retorik består av tre avsnitt som behandlar *inventio*, *dispositio* och *elocutio*. Det sistnämnda avsnittet ger en koncis översikt över de senaste årens forskning kring stilfrågorna i renässansens andliga retorik, och Lindgärde anknuter här bl.a. till Debora K. Shugers viktiga undersökning *Sacred Rhetoric. The Christian Grand Style in the English Renaissance* (1988). De två föregående avsnitten tycker jag dock inte riktigt når upp till samma nivå. Beträffande *inventio* tycks Lindgärde uppfatta *loci*-systemet som en repertoar av "saker", och inte så mycket som de tankeställen där diktaren kunde finna argument, och hon skiljer mellan vad hon kallar "argumentations-*loci*", *loci communes* och klagodiktens *loci*. Terminologin blir här något oprecis, och jag menar att det hade varit naturligare att förutom från de teologiska *loci* utgå från de som retoriken angav för *genus deliberativum* respektive *demonstrativum*. Härigenom kunde bilden av dikternas olika argumentationsätt gjorts konturskarpare och mer sammanhängande. Medan de demonstrativa *loci* hade till syfte att göra beskrivningen av en sak så fullständig som möjligt, utpekade de deliberativa tankeställen som "orsaker", "konsekvenser", "nytta" och "skadeverklningar". Genom att kartlägga användningen av dessa två typer av *loci* hade Lindgärde fått möjlighet att analysera hur meditationsdikterna pendlar mellan att å ena sidan framställa passionsdramats händelser levande och åskådligt och att å andra sidan avvinna dem teologiska och moraliska lärdomar. Till sist tycker jag också att Lindgärde har behandlat de teologiska *loci* lite styvmoderligt. Den luthersk-ortodoxa dogmatikens *loci* om exempelvis Kristi person, försoningen och boten utgjorde givna utgångspunkter för utdragandet av lärdomar ur passionsberättelsen. I inledningen till



Freses dikt kan man i marginalnoterna se hur författaren hänvisar till vissa teologiska *loci*, och det hade inte varit utan intresse att få se hur diktarna kunde kombinera teologiska och deliberativa *loci* i utvinnan av passionsdramats lärdomar.

*Dispositio*-avsnittet kunde också ha utvecklats. Av någon anledning stannar Lindgärde här endast vid dikternas inledande och avslutande partier, och ger inte någon beskrivning av dikternas huvudavsnitt, vilka väl ändå är de mest intressanta. Förmodligen beror saken på att det är ganska svårt att se någon gemensam dispositionsprincip bakom dikterna. Själv menar jag att man kan skönja åtminstone ett par dispositionsmönster i dem. Ett centralt sådant är aktindelningen från Johann Bugenhagens evangelieharmonier, liksom det som 1600-talets lutherska predikoretorik erbjöd. I denna gavs ett dispositionsmönster som det ligger nära till hands att tro att man kan finna också i passionsdikterna – ja, i själva verket skulle det förvåna om man inte kunde hitta det i de meditativa dikterna, eftersom predikoretoriken hade hämtat det just från meditationen som bibeltolkningsmetod. I tidens *methodi concionandi* angavs tre moment i dispositionen av en predikan; först kom *paraphrasis* i vilken man målande återberättade bibeltexten, sedan *dogmatopoesis* i vilken man drog ut textens lärdomar och knöt dessa till teologins *loci*, och slutligen *applicatio*, tillämpningen av lärdomarna på åhörarnas situation till förmaning, varning och tröst. Dessa tre steg korresponderade med stegen *meditatio* och *tentatio* i den luthersk-ortodoxa meditationen. Enligt denna skulle man läsa och begrunda bibeltexten och knyta dess lärdomar till teologins *loci* för att förstå hur de förhöll sig till den kristna läran överhuvudtaget, för att därefter pröva sitt eget liv i ljuset av de nyvunna insikterna. Lindgärdes avhandling låter läsaren ana att hon upptäckt ett liknande växelspel mellan återberättande,

teologisk reflexion och tillämpning i passionsdikterna, ty de tre analyskapitlen motsvarar ganska väl stegen *paraphrasis*, *dogmatopoesis* och *applicatio*. Hade Lindgärde tydligare tagit fasta på denna dispositionsprincip, hade den också erbjudit en naturlig anknytningspunkt för en analys av dikternas *loci*-användning. Vid sidan av dessa två dispositionsprinciper finns ytterligare andra; i Freses *Passions-Tankar* förenas aktindelningen och den ovannämnda predikodispositionen med en mer episk inramning, uppbyggd efter en "dygnsrytm" som Frese förmodligen hämtat från Spegels *Guds Werk och Hwila*. Denna behandlas dock inte närmare i avhandlingen.

I avsnittet om *elocutio* visar Lindgärde att den religiösa förkunnelsen mer hade till syfte att påverka åhörarnas känslor och vilja än att undervisa dem om den lutherska dogmatiken, och att den andliga retoriken därför snarare inriktades på att överbrygga avståndet mellan den immanenta och den transcendentia verkligheten genom åskådliga och konkreta bilder än på att övertyga med förnuftsargument. Som särskilt intressant i sammanhanget vill jag peka på referatet av Sophia Elisabeth Brenners företal till sin passionsdikt. Företalet levererar nämligen den lutherska retorikens syn på *elocutio* i ett nötskal. På samma vis som en predikan hade passionsdikten till uppgift att "röra läsarens hierta", och för att lyckas med det måste diktaren förena affektiv kraft med en klar och tydlig stil. Det gudomliga ordets retoriska kraft ansågs omintetgöras av ett språkbruk som vände uppmärksamheten från saken till stilen, och i de andliga genrerna måste diktaren därför undvika det som Brenner kallar "swaßande wäitalighet". Centrala begrepp i den lutherska retoriken var *perspicuitas* och *evidentia*, klarhet och åskådlighet.

Lindgärde visar hur passionsdikterna omsatte dessa retoriska förhållningsregler i praktiken. Skapandet av åskådlighet

och livfullhet sker genom retoriska figurer som utrop och frågor, apostrofer riktade till läsaren eller berättelsens fiktiva personer, dialoger, *sermocinatio* och *aposiopes*, liksom genom hyperboler, paradoxer, antiteser och kontrastassociationer. Liket en regissör på den inre föreställningens scen agerar det betraktande jaget i dikterna och samtalar med de inblandade personerna eller riktar sig till åskådarna med känsloladdade tillrop och frågor. Som Lindgärde betonar, var dock åskådligheten inte ett ändamål i sig, utan hade till uppgift att väcka läsarnas känslor och engagemang som uttryck för deras totala inlevelse med tankar, känslor och vilja i Kristi lidande. I synnerhet Frese, Brenner och Tiburtius ger rika uttryck åt känslans deltagande, och målar kontrasten mellan smärta och glädje, synd och nåd, klagan och lovsång i effektfulla antiteser och paradoxer.

Passionsdikternas många antiteser, paradoxer och kontrastassociationer för binder Lindgärde med den fortfarande under 1600- och 1700-talet levande figurala eller typologiska bibeltolkningen. Det är tacknämligt att Lindgärde tar upp användningen av denna hermeneutiska teknik, eftersom den – trots ett närmast oöverskådligt inflytande i tidens litteratur – inte sällan har förbigåtts i forskningen om den äldre svenska litteraturen. Metoden som gick tillbaka till den kristna antiken kom till användning inte bara i kristet-religiösa texter, utan kan också skönjas i profana genrer, och det finns all anledning att undersöka dess olika funktioner i passionsdikterna. Eftersom begreppsförvirringen i forskningen kring denna tolkningsmetod är i det närmaste total, är det nödvändigt att definiera vad man avser med begreppen. Lindgärde skiljer mellan typologi och allegori. Med typologi menar hon tekniken att tolka Gamla testamentets berättelser som "prefigurationer" av nytestamentliga personer och händelser – och då i synnerhet för Kristi liv – under

det att allegori står för uttydningen av bibelns text som tecken för den enskilda människans liv. Typologin upprättar betydelserelationer till andra bibliska texter, allegorin till betraktarjagets och läsarens situation. Det finns goda skäl att göra en sådan distinktion mellan typologin som en "intertextuell" trop å ena sidan, och allegorin som en "existentiell" trop å den andra, men med en alltför strikt gränsdragning dem emellan löper man risk att förlora en central tanke i den figurala tolkningen ur sikte. Som del-aspekter av bibeltextens andliga betydelsedimension stod både typologin och allegorin så att säga öppen mot framtiden, och tänktes fullbordad först vid tidens slut. Det gick därför ingen skarp gräns mellan dem, och de ingick båda i ett övergripande tolkningsmönster som kunde tillämpas på varje enskild händelse i historien. Detta förhållande kan man också se avspeglat i Lindgärdes genomgång av typologierna i dikterna och angränsande andaktslitterära texter – så till exempel i användningen av berättelsen om hur Mose lät vatten springa fram ur klippan i öknen. I passionsdikterna tolkas berättelsen i regel *typologiskt* som en förebild för hur det strömmade fram vatten och blod ur sidan på den korsfäste Jesus. Samtidigt kan vi se hur Spegel i en av Lindgärde citerad predikan tolkar berättelsen *allegoriskt* som en bild för hur Gud genom att slå med Ordet på läsarens "stenhjärta" får dennes tårar att flöda fram. Här övergår typologin i en allegorisk – eller som det hette i den luthersk-ortodoxa teologin, "mystisk" – utläggning med inriktning på läsarens existentiella tillgodogörande av textens betydelse. Den figurala utläggningen var således inte bara ett sätt att länka ihop olika bibelberättelser med varandra, utan också – och framför allt! – en tolkningsmetod som gjorde det möjligt att knyta samman den troende människans erfarenheter med den kristna trons "frälsningshistoria" i stort. De händelser

som bibeln omtalade uppfattades inte bara som historiska fakta, utan tänktes på ett hemlighetsfullt sätt vara närvarande också i de sentida kristnas liv. Det är i detta perspektiv som jag menar att den "individcentrering" (s. 381) som Lindgärde finner i passionsdikterna skall förstås; den figurala bibelutläggningen syftade hela tiden fram emot läsarens och betraktarjagets förståelse av sin egen livssituation. Hade Lindgärde på detta sätt närmare hållit samman typologi och allegori som två sidor av samma figurala teknik, tror jag också det hade blivit lättare att knyta genomgången av de typologiska mönstren till de enskilda dikternas retoriska och poetiska gestaltning. Nu tenderar ibland de idéhistoriska utflykterna att skjuta analysen av passionsdikternas bruk av den figurala tolkningstekniken i bakgrunden, och dikterna får stundtals mest fungera som exemplifieringar av de olika typologier Lindgärde redogör för.

Jag nämnde inledningsvis att passionsdikten är av särskilt intresse då den utgör en genre där mönster från andlig och världslig retorik och poetik möttes. Lindgärde hävdar att det inte förelåg någon starkare konflikt mellan andlig och världslig diktning under den aktuella perioden, och tycker sig se hur andaktslitteraturen och konstillitteraturen "legitimerar och förstärker varandras ambitioner" (s. 380). Det är välgörande att hon för fram denna uppfattning, ty 1600-talets andliga diktning betraktas inte sällan som ett område föga påverkat av konstdiktningens växlande mode. Lindgärde berör frågan ganska kortfattat, men avhandlingen antyder ändå att skilljelinjen mellan den profana och andliga litterära kulturen inte var så strikt som man hittills velat göra gällande. Däremot tvekar jag inför avhandlingsförfattarens påstående om att passionsdikten var en "folklig" diktform. Den må ha varit utomakademisk och antiklassisk, men var för den skull knappast mindre lärd. Det förhållandet att

företrädesvis präster och kvinnor praktiserade i genren innebär inte nödvändigtvis att diktformen ställde lägre krav på lärdom än annan litterär verksamhet, och inte minst visar ju Lindgärdes egen genomgång av dikternas retoriska och hermeneutiska grepp att passionsdiktandet fordrade en inte obetydlig beläsenhet och poetisk skicklighet av sina utövare.

Jag har här mestadels uppehållit mig vid de punkter där jag själv skulle ha valt delvis andra vägar än avhandlingsförfattaren. Mina synpunkter får dock inte på något sätt fördunkla det faktum att Lindgärde har skrivit en både djuplodande och perspektivrik avhandling, som i sin helhet infriar de förväntningar som jag nämnde inledningsvis. Undersökningen genomförs med stor omsorg och med säker överblick över periodens andliga diktning, och till avhandlingens förtjänster hör dessutom en sällspord känslighet för valörerna i tidens religiösa språk. Genom att ta upp flera hittills obeaktade frågor kring den andliga diktningens villkor under renässans, barock och klassicism, stimulerar avhandlingen i hög grad till fortsatt vetenskaplig diskussion. Den som framgent ger sig i kast med denna litteraturart kommer inte att kunna gå förbi Lindgärdes bok.

*Nils Ekedahl*

MAUD ELLMANN (Ed. & Introd.):  
**Psychoanalytic Literary Criticism**  
 (Longman Critical Readers. London &  
 New York, 1994)

Psykoanalytisk litteraturkritik är ett stort nummer på kontinenten, betydligt mindre i Sverige. Nu har det i alla fall, på kort tid, kommit fram tre avhandlingar i litteraturvetenskap med psykoanalytisk inriktning, alla, anmärkningsvärt nog, vid Stockholms universitet: Carin Franzén, *Att översätta känslan* (1995), om Julia Kristevas poetik; Cecilia Sjöholm, *Föreställningar om det omedvetna* (1996), med exemplen Stagnelius, Ekelöf och Norén samt Eva Ekselius, *Andas frammitt ansikte* (1996), om Per Olov Enquist's verk. De blev väl mottagna och kommer säkert att inspirera den psykoanalytiska litteraturkritiken i Sverige.

För den som intresserar sig för detta område av litteraturvetenskapen är *Psychoanalytic Literary Criticism* en god hjälp till självhjälp. Skälen är flera. Det första är att inledningen är så väl skriven och på få sidor lyckas ge en bild både av psykoanalysens och den psykoanalytiska litteraturkritikens utveckling. Essäerna i boken är, för det andra, genreuppdelade med tre texter för vardera dramat, prosan och lyriken. Eftersom var och en av texterna, den sjunde är ett undantag, har en notapparat med karaktär av resonerande bibliografi kommer man snabbt in i litteraturen på just det området. Det är en nackdel i detta fall att det inte är fotnoter utan att noterna samlas efter varje text. För det tredje finns en stor, delvis resonerande, bibliografi med över 200 titlar, företrädesvis modernare verk. Alla är tillgängliga på engelska. Tyvärr ges inte originaltitlar och utgivningsår för översättningar. Bibliografin har underavdelningarna psykoanalytisk teori (primära och sekundära texter), litteratur och psykoanalys samt feminism och psykoanalys.

En av de första att påtala det olyckliga

i att bara använda delaspekter av psykoanalysen i litteraturkritik var Meredith Anne Skura, som 1981 föreslog att både fallbeskrivning (berättelsen), dröm (framställningssättet), fantasm (den psykiska funktionen) och överföring (det retoriska) borde undersökas samtidigt i det som hon kallade *The Literary Use of the Psychoanalytic Process*. Dessförinnan var det vanligt att man koncentrerade sig på någon del för sig, ofta innehållet eller den psykiska funktionen.

Modern psykoanalytisk litteraturforskning bryter sig loss från orsakskedjor och anlägger ett semiotiskt synsätt som innebär att verkligheten inte kan utforskas från någon yttre position från vilken ljuset riktas in mot det område som skall undersökas.

Vilken status har en litterär text? Kan ett skönlitterärt verk ha ett omedvetet? Även om texten skapas av ett subjekt för andra subjekt att läsa och handlar om subjekt, kan man verkligen säga att det finns ett textens subjekt?

Sådana och liknande frågor ställer Maud Ellmann i sin inledning och diskuterar på olika sätt möjliga svar. Man kan också hitta svar i de nio essäer som är bokens huvuddel. Det didaktiska i bokens uppställning tar också stöd i det dialektiska: Ellmanns inledning resonerar med framställningen i essäerna; essärförfattarna diskuterar med föregångare, och i den introduktion av Maud Ellmann som går före varje essä händer det att hon uttrycker författarnas idéer på ett annat sätt, ibland motstridigt. I detta spel av korsreferenser finns en spänstighet som bara kan rekommenderas, inte göras rättvisa i en kort presentation.

Ellmanns genomgång av problemen och utvecklingen är välgörande klar och hon hinner beröra mycket på 30 sidor: textens omedvetna, psyket som teater, både psykoanalysens och den psykoanalytiska litteraturkritikens utveckling speglad i Sofokles' Oidipusdramer och psykoanalysen i ett feministiskt perspektiv.

Motståndet mot psykoanalysen yttrar sig i en irritation som, när det gäller litteraturkritiken, kan ta sig allehanda negativa, gärna kroppsliga, uttryck. Generade flin, misstroagna frysningar och kaskader av fnitter är vanliga försvarsreaktioner mot Freuds och Lacans teorier, skriver Ellmann. Många kan vittna om att uttrycken, i andra sammanhang än i klassrummets, kan vara starkare än så. Det viktiga är dock att man ser dem som mekanismer till försvar.

Ibland är kritiken berättigad, menar hon, och nämner fall där analytikern glömmer textualiteten för det tematiska, freudianska. Fredrick Crews' beryktade analys av Joseph Conrads *Mörkrets hjärta* som en resa in i moderkroppen och Marie Bonapartes läsning av Edgar Allan Poes berättelser som vittnesbörd om nekrofil tar hon upp som avskräckande exempel på hur det kan bli när man alltför mycket koncentrerar sig på innehållet och glömmer berättelsernas form och utveckling – man måste uppmärksamma språket och språkliga egenheter, betonar hon.

I en kort historisk översikt påpekar hon, med Peter Brooks, att den klassiska kritiken gärna förskjuter analysen från texten till någon person: författaren, läsaren eller någon gestalt i texten. Då såg man dessa som oberoende personligheter, inte som funktioner av texten. Hon nämner Ernest Jones' Hamletanalys och påstår att felet ligger i att Jones behandlar Hamlet som en levande varelse. "Hamlet never had a childhood", skriver hon, Då, menar jag, uppstår ett problem: var finns Hamlets barndom? Författaren och läsaren har haft sin. Kan inte de tänka sig Hamlets barndom även om den inte beskrivs i texten? Kött och blod är väl inte det mänskligaste som finns? Någon har invänt att textgestalter inte kan äta köttbullar och potatis, men inte heller det är särskilt sublimt? Text, däremot, är bland det mänskligare, ord. Av Hamlets ord kan vi konstruera en barndom åt honom, men vi kan inte behandla den som en

korvätande barndom, av kött och blod. Vi måste vara försiktigare och mera uppmärksamma, som Ellmann föreslår, och jämföra Hamlets olika berättelser tematiskt och retoriskt, men också med insikt om att vi blander ner författaren och oss själva i gestalten. Men nog lever han!

I inlagan av den goda cigarr boken är kan man finna stöd för en sådan idé hos, exempelvis, André Green, Slavoj Žižek och Julia Kristeva. Men täckbladen förnekar möjligheten:

Jones ignores the difference between a human being made of flesh and a character composed of words, and thereby overlooks the verbal specificities of Shakespeare's text to focus on its universal archetypes. (s. 3 f)

En bok som denna, som diskuterar, kan man säga, med sig själv, är dubbelt användbar för den som vill ge sig ut på det problematiska fält som psykoanalytisk litteraturkritik utgör.

Ellmann nämner flera texter som hävdar psykoanalysens lingvistiska sida, att det skulle vara vetenskapen om troperna, metaforen och dess varianter, synekdoke och metonymi. Hon påpekar också den grundläggande idé hos Freud och Lacan som hävdar att drömmar och symptom tar form i förskjutningar (metonymi) och förtätningar (metafor). Det är också språk-systemets två huvudaxlar enligt lingvisten Roman Jakobson.

Maud Ellmann väljer att ha Oidipusdramat som svängtapp i sin diskussion av den psykoanalytiska traditionen från Freud till Lacan. Freud drog fördel av dramats form, incesttemat och motivet med fadermordet, skriver hon i "The psychic theatre" där hon förklarar hur lustprincipen i *Drömydning* kompletterades med dödsdriften i *Bortom lustprincipen*. Hon konstaterar att *Kung Oidipus* är en tragedi i ord och inte i dåd. Allt är redan utfört när vi kommer in i

handlingen. Hon anser att det är Oidipus, uttydaren av gåtor, som Freud identifierade sig med, inte moderälskaren eller fadermördaren.

Lacan ser Oidipus som en parabel för barnets inträde i språket och för begärets uppträdande. Genom att vara bror till sina barn, barn till sin hustru och sin mors älskare bryter Oidipus mot fadersnamnet, "le Nom du Père" eller faderns nej, "le Non du Père", incestförbudet.

Den skillnad som grundar allt och som språket vilar på är fundamental i Lacans psykoanalys och utgår från Ferdinand de Saussure. De betecknande signifianterna hos Lacan skiljer sig från varandra, men överensstämmer aldrig med vad de betecknar, med signifiéerna. Dessa tillhör det Reala, som aldrig kan symboliseras. I denna strävan efter överensstämmelse – begäret – blir subjektet till. Några av individens försök beskriver Ellmann: vid sex till tolv månaders ålder fäster sig den mänskliga individen vid en skenbild, en imaginär bild, som för alltid gör henne främmande för sig själv. Jaget är ett spöke, snarare en sammanslutning av spöken, kopior av begärda objekt som förlorats eller är frånvarande. "Je est un autre", citerar hon Rimbaud.

Maud Ellmann för in de lacanska begreppen på ett enkelt sätt, utan att för enkla. Hon förklarar phallos som den signifiant som ger språket dess nödvändiga förankring, som det som betecknar skillnaden mellan könen. Och citerar Lacan:

it is better to believe oneself castrated, or to live in terror of the knife, than to forfeit all the differences enshrined within the phallus that render the universe intelligible. (s. 19 f)

Det påminner om Freuds "Die Widerstände gegen die Psychoanalyse": all kritik mot teorierna betraktas som symptom på motstånd mot ovälkömma

sanningar. Går det att skilja motstånd från försvaren?

I de nio essäer som följer kan man möjligen urskilja en gemensam linje: ett motstånd, med alla medel, mot det Reala, krävs för att subjektet inte skall störta samman. Försvaren skall hålla undan vissa erfarenheter och skydda den imaginära och symboliska konstruktion som är jaget:

Thus the name, from the beginning, is an epitaph, a ghost, destined to outlive the dissolution of the flesh; and Lacan insists that death inheres in language as a whole where every vocable enfolds a void, entombs a silence. (s. 19)

I "Before the phallus", som kan läsas både som "inför Phallos" och "innan Phallos", tar Ellmann upp anklagelserna mot Lacan för "phallicism", "phallocentrism", "phallogocentrism". Hon gör det på ett klagande sätt och visar övertygande att mycket i anklagelserna bygger på missförstånd och felläsningar.

Phallos skall inte förväxlas med penis; phallos är dess omedvetna motsvarighet. Många feminister stöder Lacan: genus är en artefakt bestämd av fantasmer snarare än fakta. Phallos fungerar mera som växelmynt än guldmyntfot, skriver Ellmann. Utbytesfunktionen visar Lacan med hjälp av Edgar Allan Poes "The Purloined Letter", just med brevet, vars innehåll aldrig uppenbaras. Det fungerar som en tom signifiant vars mening bara bestäms av positionen.

Till slut presenterar Ellmann kortfattat bidragen till boken – ett tvärsnitt av den moderna psykoanalytiska litteraturkritiken. André Green tar fasta på att vi på teatern sitter i mörker som om vi sover och drömmer och placerar oss på barnets plats: vi ser och hör föräldrarnas repliker och försöker förtvivilat förstå vad det är som sker. Texten är användbar också för att den tar upp och diskuterar vanliga

invändningar mot psykoanalytisk litteraturläsning. Alla dramabidragen behandlar Sofokles *Kung Oidipus* och Cynthia Chase läser Freuds tolkning och vänder hans teknik mot honom själv. Tragedin diskuterar hon i termer av "Nachträglichkeit": traumat ligger inte i den första händelsen eller i den senare upprepningsen av den, utan mellan dem, i själva det faktum att de inte sammanfaller – ett möte med det Reala. Shoshana Felman menar, med Lacan, att psykoanalysen av Oidipus inte är slutförd förrän på Kolonos: "*Is it now that I am nothing, that I am made to be a man?*" Det är när han införlivar den Andre med sig själv, när han kommer i kontakt med det Reala, som han kan försonas med tanken att han är radikalt främmande för sig själv.

Slavoj Žižek bidrar med "Two Ways to Avoid the Real of Desire". Han försöker, våghalsigt, se mordet i detektivromaner som representant för det Reala. Det bryter de normala kausalkedjorna och kan inte härbärgas i den symboliska ordningen. Sherlock Holmes sätt är att avleda den mörka insikten att vi alla kunde vara mördare genom att lägga all skuld på en enda. Det Philip Marlowe, i det hårdkokta fallet, måste göra är att förkasta "la femme fatale". Hon hotar hans identitet och besjålas av dödsdrift. Den femte essän behandlar melankolin i Jane Austens *Persuasion*. Anita Sokolsky utgår ifrån Freuds text "Sorg och melankoli" och Melanie Kleins tal om det goda och det onda bröstet. Den paranoid-schizoida positionen ersätts av den depressiva när barnet tvingas inse att modern är en hel person, både ond och god, och kan sörja förlusten av idealet. *To the Lighthouse* har betraktats som en uppgörelse med föräldrarna. Daniel Ferrer skriver om Virginia Woolfs roman utan att försöka psykoanalysera författaren. Han anser att Lily Briscoes målning och hallucination av Mrs Ramsay bringar det Reala till ytan.

Lyrikkapitlet innehåller en text om

Freud och det Sublima av Harold Bloom. Jagets ångest över traumat förvandlas till en känsla av allmakt på ett sätt som Bloom jämför med romantikens upplevelse av det Sublima. Julia Kristeva skriver om Gerard de Nerval och menar att hans melankoli är det omöjliga sörjandet av ett modersobjekt. Han sörjer "Tinget", ett abjekt, snarare än ett objekt, skriver Kristeva. Jacqueline Rose argumenterar övertygande för Sylvia Plath i essän om "Daddy". Många kritiker hävdade att Plath inte gärna kunde jämföra sina personliga tillkortakommanden med judeförföljelserna; att hon omöjligt kunde använda "Förintelsen" som metafor. Historien och subjektiviteten hänger intimt samman, skriver Rose och Maud Ellmanns introduktion av "Daddy" avslutas på följande sätt:

By forcing us to recognise our own investments in the fantasies of fascism, such poetry may help us to internalise those fantasies and prevent them from erupting in the Real; for as Freud warns us, "that which [is] abolished internally returns from without" (SE XII 71) (s. 222)

Genom sin speciella användning av det Reala här går Ellmann delvis emot Jacqueline Rose, som håller sig närmare Lacan. Härigenom förstärks, på nytt, intrycket av en livaktig bok som resonerar och argumenterar med och mot sig själv, som en god hjälprede.

*Bo Georgii-Hemming*

MARIA NIKOLAJEVA (red.): **Återkommande mönster i Selma Lagerlöfs författarskap**

(Lagerlöfstudier 1995 utgivna av Selma Lagerlöf-sällskapet. Stockholm 1995)

1980-talet var ett nytändningens decennium för Lagerlöf-forskningen. Den rad studier som då utkom behandlade alla ett större antal av författarskapets texter, något som möjliggjorde friläggandet av tidigare ouppmärksamade, återkommande symboler, motiv, teman och stilgrepp. Uppsatserna i Selma Lagerlöf-sällskapets senaste utgåva i skriftserien *Lagerlöfstudier – Återkommande mönster i Selma Lagerlöfs författarskap* – binds samman av just detta från den tematiska kritiken inspirerade sätt att röra sig över stora delar av en författares verk. Volymen innehåller bearbetade föredrag från ett av sällskapets seminarium 1994. Sex litteraturvetare och en psykoanalytiker kretsar kring frågeställningen: "Finns det återkommande mönster i Selma Lagerlöfs författarskap?"

Bidraget från psykoanalytikern Clarence Crafoord är placerat först i utgåvan. Genom rastret av psykoanalytiska teorier om barndomsminnen samt om drömmens och sagans symbolik läser han två 90-talsnoveller: "I Vineta" och "Ett äventyr i Vineta". Lagerlöfs passion för Sophie Elkan var som störst när texterna skrevs och detta motiverar enligt Crafoord studiet av "förbjuden sexualitet, ofullbordade förbindelser och ett oidipalt tema". En sådan koppling styr naturligtvis läsningen hårt. Godtar man det biografiska perspektivet övertygar dock Crafoord om att texterna symboliskt varierar samma omedvetna konflikt och barndomseko: ambivalensen mellan den oidipala, otillåtna kärleken och försakelsen av en idealiserad "för sorg, sublimering och ett mer realistiskt närmande till en möjlig och praktisk realitet". Novellerna symboliserar båda triangeln "Selma-Sophie-Belgiern" enligt

Crafoord, och den senare, "Ett äventyr i Vineta", även konflikten mellan kärleken till Sophie Elkan och skrivandet.

Barndom är ett viktigt ord också för Birger Haglund, vilken ser tidigare stadier i Lagerlöfs språkutveckling som en källa till hennes kreativitet. Han diskuterar också den intressanta frågan om varför många barn dör i författarskapet och varför detta skildras så känslolöst. Efter att ha kritiserat Henrik Wivels ofta ifrågasatta tes om att Lagerlöf skrev på bekostnad av kärleken, resonerar Haglund här själv på ett snarlikt sätt. Barnen i texterna ses som metaforer för skrivandet. I tomrummet efter ett barns död föds en kreativ process och, påstår Haglund, skapandet ersätter så Lagerlöfs barnlöshet. För Haglund är alltså inte kärleken författandets pris utan moderskapet. Frågan infinner sig osökt: hur ofta utsätts ogifta, barnlösa, *manliga* författare för liknande spekulationer?

Även Sigvard Lindqvist är biografiskt orienterad. Han diskuterar Lagerlöfs förhållande till symbolismen och studerar bl.a. hur komplicerade symboler i hennes diktning anknyter till internationell sekelskiftessymbolism. Utförligast behandlar Lindqvist snösymbolen, som han kopplar samman med de starka far-dotterbanden i författarskapet. Fadersrelationens representation i texterna förknippar han med Lagerlöfs "homosexuella läggning som de tidiga breven till Sophie Elkan så klart visar", för det "finns ju i litteraturhistorien många exempel på kombinationen dotterns fadersbundenhet resp. sonens modersbundenhet och just homosexualitet." Att brevens offentliga görande skulle generera studier av homosexuell symbolik i Lagerlöfs verk var väl väntat. Men måste de utföras så slentrianmässigt?

Symbolik intresserar också Sven Arne Bergmann, som i sin läsvärda uppsats prövar den vedertagna symboltolkningen av Fru Sorg i *En herrgårdssägen*. Bergmann visar att denna tolkning är en



praktiskt omöjlig konsekvens av symbolbegreppets gängse definition. I stället läser han inslaget med fru Sorg som en allegori, eller snarare: som Ingrid's allegori. Ingrid förses då med självinsikt och handlingsalternativ. Tolkad som symbol däremot ger fru Sorg berättelsen en deterministisk prägel. Efter en forskningsgenomgång hävdar Bergmann att den efterhängsna symboltolkningen emanerar ur ett försök att rädda Lagerlöfs anseende i en tid när allegorin hade låg status. Uppsatsen belyser hur lätt tidsbundna estetiska värderingar och hänsyn okritiskt kan traderas mellan forskare och visar därmed på vikten av kontinuerlig prövning av tidigare forskningsresultat.

Ett ämne som återkommer i volymen såväl som i Lagerlöfs författarskap är "Fröken Selmas känsla för snö", som Vivi Edström fyndigt kallat sitt bidrag. Edström studerar snömotiv i några noveller ur *Osynliga länkar*, i *En herrgårds-sägen* och i *Kejsarn av Portu-gallien*. Åskådligt, övertygande och medryckande förbinder hon snön med förvandling, kaos och gränsupplösning. Snömotivet kan enligt Carina Lidström också samverka med "det dolda kraft" som är ett intressant och centralt tema hos Lagerlöf. Lidström utforskar det främst i *Herr Arnes penningar*, "Gravskriften", *Löwen-sköldskaringen* och *Ett barns memoarer*. Två varianter friläggs: "fordoldheten som kraft" och det "dolda som bryter fram och förändrar". Även Lidström anknyter till symbolismen och menar att temat bär likheter med riktningens strävan att synliggöra det dolda, att konkretisera det abstrakta.

Maria Nikolajeva närmar sig också det hinsides i texterna när hon granskar dikotomin liv-död som författarskapets bärande metafor. Begreppsparet ses som ambivalent, eftersom Lagerlöfs gestalter ofta lever i ett gränsländ mellan liv och död. Detta "gränstillstånd" är nu i sig ingen ny observation – det har diskute-

rats i både Ulla Britta Lagerroths och Gunnel Weidels avhandlingar från 60-talet. Intressant är emellertid att Nikolajeva genom att binda dikotomin till andra motsatspar som gott-ont, naturkultur, fantasi-verklighet, visar att även dessa präglas av ambivalens och ibland av total inversion.

Som framgått är *Lagerlöfsstudier 1995* rik på intressanta iakttagelser och analyser. Att metoder influerade av den tematiska kritiken är synnerligen väl lämpade för studiet av Lagerlöfs texter är alldeles uppenbart. Framförallt tycks det vara författarskapets mångdimensionella och närmast outtömliga symbolvärld som drar till sig intresset vid den här typen av läsningar. Jag har kritiserat att somliga drar väl höga växlar på relationen liv-dikt. Detta bör ses som en tämligen perifer anmärkning. Det tycks nu en gång vara så att biografiskt orienterad litteratortolkning har ett närmast orubbligt fäste inom forskningen om våra mest kända författarskap.

Selma Lagerlöf var inte någon naiv, lätt gammaldags sagotant, det har sedan länge stått klart. *Återkommande mönster i Selma Lagerlöfs författarskap* framhäver komplexiteten i Lagerlöfs verk och befäster ytterligare hennes ställning som en i högsta grad konstnärligt medveten och modern författare, högaktuell också idag.

Maria Karlsson



---

**Medverkande i detta nummer:**

**AnnSofi Andersdotter** är doktorand vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Uppsala universitet.

**Staffan Bergsten** är docent vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Uppsala universitet.

**Ulf Boëthius** är professor i litteraturvetenskap, särskilt barn- och ungdomslitteratur, vid Stockholms universitet.

**Nils Ekedahl** är doktorand vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Uppsala universitet.

**Bo Georgii-Hemming** är forskarstuderande i litteraturvetenskap i Uppsala.

**Maria Karlsson** är doktorand vid Litteraturvetenskapliga institutionen i Uppsala.

**Lena Kåreland** är forskare och lärare vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Uppsala universitet.

**Ulf Malm** är docent, lärare och forskare vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Uppsala universitet.

**Arne Melberg** är professor i allmän litteraturvetenskap i Oslo.

**Per Stam** är fil.lic. och doktorand vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Uppsala universitet.

**Boel Westin** är docent vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet.

BOEL WESTIN:

Drömmens texter. Äventyret som rêverie i barnlitteraturen

ULF BOËTHIUS:

"Vi är närapå djur själva". Magi och sexualitet i Frances Hodgson Burnetts  
*The secret garden*

LENA KÅRELAND:

Musiken, postmodernismen och ungdomsromanen.  
Exemplet Bernt Danielssons *Steff*

STAFFAN BERGSTEN:

Den sönderplockade rosen. Ett tema i modern svensk lyrik

ARNE MELBERG:

Mimesis i tid: Auerbachs figura

RECENSIONER

POSTTIDNING

Pris: 50 kr