

**T**idskrift

**F**ör

**L**itteraturvetenskap

1996:1

## TIDSKRIFT FÖR LITTERATURVETENSKAP

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

### Redaktionens adress:

Tidskrift för litteraturvetenskap  
Uppsala universitet  
Litteraturvetenskapliga institutionen  
Slottet ing. A0  
752 37 Uppsala  
fax: 018 / 50 31 93  
e-mail: [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-mail. 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 rekvideras från redaktionen genom inbetalning på postgiro 63 90 65 - 2.

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

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

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

TIDSKRIFT FÖR 1 · 1996  
LITTERATURVETENSKAP

Tjugofemte årgången

INNEHÅLL

Anders Johansson: Det sublima i Ragnar Strömbergs poesi	3
Marie Jacobsson: "Du är modern som är jungfru". En läsning av två dikter från Gunnar Ekelöfs Diwandiktning utifrån hypogrammet Jungfrun-Modern	27
Mats Jansson: T.S. Eliot och <i>The Egoist</i> . Till belysningen av ett litteraturkritiskt framträdande	53
Mats Malm: Trogen översättning?	69
Rolf Yrliid: Den undflyende dokumentarismen. En granskning av hur den svenska sextiotalsdokumentarismen skildras i några litteraturhistoriska översikter och ett förslag till en definition	87
Recensioner:	99
Rose Pettersson, <i>Nadine Gordimer's One Story of a State Apart</i> – Sigvard Lindqvist, <i>Symbolism i det svenska 1890-talets litteratur</i> – Gunnar Hansson, <i>Den möjliga litteraturhistorien</i> – Roger Chartier, <i>Böckernas ordning. Läsare, författare och bibliotek i Europa från 1300-tal till 1700-tal</i>	



ANDERS JOHANSSON

## Det sublima i Ragnar Strömbergs poesi

*At være digter er at erkende, at kun det ubeskrivelige er værd at skrive og samtidig præcis det eneste, der umuligt kan beskrives og derfor netop må skrives – d.v.s.: digtes.*

Søren Ulrik Thomsen

Ragnar Strömberg talar vid ett tillfälle om poesins tragiska strävan efter skönhet. Han konstaterar att skönhet inte är detsamma som det vackra, utan snarare motsatsen; ”skönheten [...] är aldrig det givna.”<sup>1</sup> Det som söks i poesin skulle alltså inte vara någon harmonisk skönhet i ordets vardagliga bemärkelse, utan något annat. Tragiken skulle ligga i projektets omöjliga karaktär.

I uttalanden om det egna skrivandet återkommer Strömberg ofta till dödens viktiga roll, och döden är sällan avlägsen i hans diktning. Hur kommer det sig, och vad är ”skönheten” om den inte är det vackra och givna? Finns det något samband mellan döden och skönheten?

De här frågorna närmar sig en diskussion om *det sublima* och *den sublima estetiken*. Avsikten med den här artikeln är att undersöka vilka uttryck det sublima tar sig i Ragnar Strömbergs diktning. Frågeställningen har under arbetets gång visat sig leda fram till vissa återkommande figurer eller element (jag undviker begreppet ”tema”, bl.a. på grund av att det har så stor litteraturteoretisk belastning) i Strömbergs diktning: jaget, närvaron och döden. Gestaltandet av dessa element är, som jag ska försöka visa, i stor utsträckning sublimt.

Ett sekundärt syfte är att försöka utröna om, och i så fall hur, Strömbergs diktning har förändrats under de gångna decennierna. Frågan är intressant bl.a. med tanke på postmodernismens omtalade inträde i den svenska litteraturen; går det att empiriskt underbygga talet om ett postmodernistiskt genombrott utifrån Strömbergs produktion? Hur manifesterar sig det i så fall i gestaltningen av det sublima hos Strömberg? Det har diskuterats fram och tillbaka huruvida Strömberg är romantiker, modernist, postmodernist etc. – vem har egentligen rätt?<sup>2</sup>

Dikterna som studeras är huvudsakligen hämtade ur de tidiga samlingarna

*tidigt, innan träden* (Stockholm 1978) och *Inbördeskrig* (Stockholm 1980), samt ur de tre senaste böckerna, *Virilia* (Stockholm 1989), *Hon med de gula ögonen* (Stockholm 1990) och *Jag kommer från framtiden med döden i hämlarna* (Stockholm 1993). Därutöver dras dikter ur några av Strömbergs andra böcker (dessa redovisas i noterna) in i diskussionen för kortare jämförelser.

Ursprunget till begreppet "det sublima" finns i pseudo-Longinos' traktat *Om det sublima* (troligen skrivet under första århundradet e.Kr.), men det är först under 1700-talet, hos framförallt Joseph Addison, Edmund Burke och Immanuel Kant, begreppet får en central position i det estetiska tänkandet. I sin förlängning innebär detta ett slutgiltigt nederlag för det traditionella skönhetsideal som varit förhärskande ända sedan pythagoréerna. Det sublimas inträde i estetiken markerar alltså övergången från klassicism till modern konst.<sup>3</sup>

Viktig i sammanhanget är den samtidiga förändringen av tidsupplevelsen. Enkelt uttryckt blir upplevelsen av tiden för första gången problematisk i och med modernitetens inträde; tiden blir linjär och töms på sitt innehåll. Det föds, som den danske litteraturhistorikern Hans Hagedorn Thomsen uttrycker det, "en bevidsthed om øjeblikket og om tabet af øjeblikket".<sup>4</sup> Denna moderna ögonblicksupplevelse sätter sina spår också i litteraturen. Karl Heinz Bohrer hävdar att det sublima – eller med hans ord; epifaniska – ögonblicket har en central roll i den moderna litteraturen: "Diese Verabsolutierung des 'Jetzt' zum erscheinenden 'Augenblick', zur poetologischen Struktur der 'Epiphanie' ist durchgängig zu beobachten als ein Kennzeichen der modernen Literatur."<sup>5</sup> Villkoret för denna epifaniska ögonblicksupplevelse är känslan av tidens obönhörliga skridande; för att ett brott i tiden ska kunna äga rum krävs en kontinuitet. Den sublima upplevelsen är således en del av den moderna erfarenheten.

Det har skrivits väldigt mycket om det sublima under de senaste decennierna; en av de mest inflytelserika teoretikerna har varit Jean-François Lyotard. Det är hans tankar som utgör den här artikelns teoretiska grund. Också Lyotard sätter likhetstecken mellan den sublima estetiken och modernismens estetik: "I think in particular that it is in the aesthetic of the sublime that modern art (including literature) finds its impetus and the logic of avant-gardes finds its axioms."<sup>6</sup>

Lyotards utgångspunkt är den kantianska estetiken, men man bör vara medveten om att han ibland läser Kant på ett ganska självväldigt sätt, vilket han också kritiserats för.<sup>7</sup> Precis som för Kant, handlar det sublima enligt Lyotard om en klyvning i varseblivningen, då "inbildningskraften"<sup>8</sup> inte räcker till gentemot förnuftet. När förnuftet kallar inbildningskraften att gestalta något Absolut kommer den senare till korta. Detta leder till en sorts frustration och smärta, vilken i sin tur utlöser lättnad och njutning, eftersom det Absoluta uppenbaras just tack vare inbildningskraftens tillkortakommande.<sup>9</sup> Smärtan (tillkortakommandet) är alltså en förutsättning för – eller

sarare en del av, eftersom känslan är momentan – lättnaden (uppenbarelsen). Den överensstämmelse och harmoni mellan inbildningskraft och förnuft, natur och medvetande, som ligger till grund för upplevelsen av det sköna, bryts alltså av det sublima.<sup>10</sup> Eftersom inbildningskraften inte räcker till kan det sublima inte åskådliggöras; det har ingen form, det kan inte läras ut, inte fastställas. Därför finns det enligt Lyotard inte några sublima objekt utan bara sublima *upplevelser*. En sådan upplevelse uppnås inte genom förhöjd koncentration av något slag, utan det handlar om ett medvetandetillstånd bortom allt medvetande och all kontroll.<sup>11</sup> I det sublima saknar tiden rim och reson; på grund av inbildningskraftens tillkortakommande uppträder den inte längre i en åskådlig form. Istället är det fråga om en "spasm i tiden", då medvetande, orsak och verkan för ett ouppnåeligt ögonblick är försatt ur spel.<sup>12</sup>

So we must suggest that there is a state of mind which is a prey to 'presence' (a presence which is in no way present in the sense of here-and-now, i.e. like what is designated by the deictics of presentation), a mindless state of mind, which is required of mind not for matter to be perceived or conceived, given or grasped, but *so that there be* some something.<sup>13</sup>

Vad det handlar om är Leibniz fråga varför det överhuvudtaget sker något, istället för ingenting. Det är just att (något) händer, detta *att* – quod – som alltid föregår varje *vad* – quid, som inte kan åskådliggöras men som ändå måste åskådliggöras. "The event happens as a questionmark 'before' happening as a question."<sup>14</sup> Det sublima finns alltså inte någon annan gång, någon annanstans, i några andra ord, utan i *att*. Att nå dit är att nå gränsen av intetheten, skriver Lyotard.<sup>15</sup> Där stämmer form och materia inte längre överens, varför konstens ärende blir att närma sig den rena materien – klangen/nyansen/orden – "innan" all form. Att på något vis presentera detta opresenterbara "innan" är den utmaning som ligger till grund för all avant-gardekonst, menar Lyotard.

### I. *tidigt, innan träden* (1978) och *Inbördeskrig* (1980)

tidigt  
innan träden innan sjöarna  
och innan rösterna  
blir mörka mot ljusets oavvända  
landskap, innan  
drömmarna hämtas  
till dagrummen  
där skriken sitter i väggarna, skriken  
i sjukdomarnas obehagade sinnesflykt

tidigt, innan någon övergivit någonting  
Ockrafärgade moln  
över högvårens morgonhuvud

Och allt i höjd med tiden  
 Jag är fläcken av min hand  
 om tingen,  
 pennan glaset radion  
 Jag är platsen  
 där jag inträffar (tidigt, innan träden s. 41)

Ovanstående dikt inleder den tredje av de fyra avdelningarna i *tidigt, innan träden*. De båda stroforna börjar med samma ord: "tidigt, innan". Det står inte 'innan träden, sjöarna och rösterna', utan ordet "innan" upprepas flera gånger och får på så vis en ökad tyngd; första strofen framstår närmast som ett försök att frambesvärja detta tillstånd av "innan". Vad det är som frammanas är dock svårt att säga; allt är väldigt svävande och diffust. "drömmarna" kan antingen syfta på 'några personer som brukar drömma' eller 'drömmar någon drömt', och vems är "skriken" och "rösterna"? Det enda man med bestämdhet kan säga är att strofen söker någon form av tidighet eller ursprunglighet. Dikten befinner sig i ett 'sent' tillstånd, perspektivet är tillbakablickande, någonting har hänt, men riktigt vad är svårt att säga. Ett (paradoxalt) mörknande, ett inspärrande och ett övergivande har ägt rum.

Diktens första versal indikerar att något nytt börjar. Rimligen läses rad två till fyra i andra strofen som en beskrivning av, eller snarare allusion på, det "innan" som första strofen frammanat. Tiden kan, som Lyotard skriver, bara uppfattas i den mån den är en rörelse, d.v.s. i förhållande till rummet.<sup>16</sup> Om allt är "i höjd med tiden" finns ingen rörelse och därmed heller ingen tid. I diktens avslutning dyker ett "Jag" oförhappandes upp. Vid en första läsning passar denna definition av jaget dåligt ihop med dikten i övrigt, raderna kan rent av verka överflödiga. Egentligen sägs samma sak två gånger på de fem sista raderna: 'jag är platsen där jag inträffade' (bara spåren återstår) och "Jag är platsen / där jag inträffar". Det är en naturlig följd av att allt är "i höjd med tiden". Frambesvärjandet av det tidiga mynnar alltså i en plats, där tiden saknar mening. Skenbart tycks en linjär kronologi ligga till grund för dikten; den innehåller ett 'efter' och ett "innan". Första strofen närmar sig något ur ett vanitasperspektiv (den beskriver något försvunnet, icke-närvarande), medan andra strofen i huvudsak är ett försök till en direkt beskrivning av detta något.

Magnus Ringgren skriver i en artikel från 1979 att Strömberg i sin poesi genomgående "bearbetar problemet att överbrygga klyftan mellan jag och värld".<sup>17</sup> Han visar hur Strömberg rört sig från narcissistisk självbespeglning i debutsamlingen *Utan önskingar* (1975), till en *självsyn*, där det centrala är mötet mellan jag och omvärld, i *tidigt, innan träden*. Självförståelse kan bara nås utifrån, och det har Strömberg börjat inse i *tidigt, innan träden*, menar Ringgren, som bl.a. citerar andra strofen av "tidigt innan träden", dock utan närmare kommentarer.<sup>18</sup>

Dikten skulle alltså vara ett försök att överbrygga en klyfta mellan jag och värld. Det är svårt att vederlägga den tolkningen; jaget och världen förenas ju onekligen i de sista raderna (liksom på andra håll i samlingen). Men kanske



går det att nå djupare i texten?

I "Fyra poetiska formuleringar som skulle kunna sammanfatta den kantianska filosofin" skriver den franske filosofen Gilles Deleuze om hur Kant i *Kritik der Urteilskraft* genomför en klyvnad av Jaget i ett "Jag" och ett "Självt".<sup>19</sup> Medan det passivt receptiva Självet obönhörligen är *i tiden* och därför ständigt erfar tiden, är Jaget den akt som i varje ögonblick utför en syntes av tiden och distribuerar det förflutna, det nuvarande och framtiden. "Jaget och Självet är alltså åtskilda av en tidslinje som relaterar dem till varandra." Detta innebär, enligt Deleuze, en ogiltigförklaring av Descartes "Jag tänker, alltså är jag". Bestämningen "Jag tänker" implicerar nämligen en obestämd existens, "Jag är", men den existensen

är endast bestämbar i tiden, i tidens form, alltså som existensen hos ett fenomenellt, receptivt och föränderligt själv. Jag kan alltså inte konstituera mig som ett unikt och aktivt subjekt, utan bara som ett passivt själv som inför sig själv föreställer sin egen tankes aktivitet, det vill säga Jaget, som en Andre som affekterar subjektet. Jag är skild från mig själv genom tidens form, och likväl är jag en enda, eftersom Jaget med nödvändighet affekterar tidsformen då den utför dess syntes, och då Självet med nödvändighet affekteras som innehåll i denna form.[...] På så sätt kommer tiden in i subjektet för att i det särskilja Självet och Jaget.<sup>20</sup>

Deleuze talar alltså om en klyfta, inte *utanför* utan *i jaget*. I grund och botten är det *den* erfarenheten Strömbergs dikt är ett uttryck för. Diktens perspektiv är självets, självet som befinner sig i tiden, och företaget är det omöjliga: att läka ihop "själv" och "jag" och nå denoreflekterande närvaron där ingen splittrande tid finns. Den här tolkningen styrks f.ö. av en dikt i den föregående samlingen *Som ett folk*:<sup>21</sup>

om du någon gång  
hör mej säja  
"jag, detta är jag"  
så utgår du rättast ifrån  
att "jag" är den som säger så  
snarare än den som blir utpekad  
och omtalad  
när "jag" säger  
"jag, detta är jag".

Den här dikten talar om en klyvnad i jaget – det både pekar ut och blir utpekad. Läsaren leds in i en accelererande spiral som bara resulterar i frustration.

"tidigt innan träden" försöker råda bot på detta genom att söka sig mot något "tidigt, innan". Det som söks är varken någon wordsworthsk oskyldig barn-dom eller något urprungligt naturtillstånd där tid och rum harmonierar och en organisk tid råder, utan en *inre* ursprunglighet. Dikten söker sig alltså inte bakåt längs en linjär tidsaxel, utan inåt, mot en tidighet där tid, rum och Jag sammanfaller. Tid och rum behandlas inte som två skilda kategorier utan

förhållandet är mer komplext. Av den anledningen kan man knappast tala om någon kronologi i dikten; den linjära tiden är nedmonterad, det finns inget 'före' och 'efter', bara en plats, ett inträffande och så allt därutöver.

Det här verkar strida mot Ringgrens tolkning, där klyftan placerades mellan jaget och världen. I grunden talar emellertid Ringgren om samma sak som Deleuze, eller rättare sagt; Deleuze har den grundläggande förklaringen till Ringgrens tolkning. Den klyfta mellan jag och värld som Ringgren ser hos Strömberg är en klyfta mellan det reflekterade och det icke-reflekterade. Den klyftan uppstod i och med modernitetens inträde; moderniteten *är* den klyftan. Jagets förfrämligande från den övriga skapelsen, upplevelsen av tidens gång och alla händers engångskaraktär – vad som är orsak och verkan går inte att säga eftersom det är fråga om ett sammanhängande komplex av modernitetsupplevelser som är fullt synliga i en dikt som "tidigt innan träden" om man bara läser tillräckligt noga. Klyftorna mellan jag och själv samt mellan jag och omvärld är alltså egentligen en enda. Klart är också att tidens roll är fundamental i sammanhanget.

Strömberg säger vid ett senare tillfälle att frågan i all poesi är: "Var befinner jag mig?"<sup>22</sup> "tidigt innan träden" är ett försök till svar. Den försöker nå en fast position, en närvaro där Jaget finns. Men Jaget är allt annat än framträdande i "tidigt innan träden". Den individualitet Strömberg påstått söka är egentligen maximalt nedskruvad – Jaget är inget annat än platsen där det inträffar.<sup>23</sup> Men en plats är något lika abstrakt och ouppnåeligt som ett ögonblick. Vad innebär det att vara en plats? Att inträffa, svarar dikten. Vad innebär det att inträffa? Där ger dikten inget klart svar; närmandet av Jaget innebär samtidigt ett närmande till det som inte kan beskrivas.

Lyotard talar vid ett tillfälle om Jaget som den position varifrån tankarna som kommer till tänkandet återberättas som ett 'Jag tänker'.<sup>24</sup> "tidigt innan träden" försöker nå dit, men hos Strömberg konstitueras Jaget snarare av kroppen än av tänkandet. "Man har inte sin kropp, man är sin kropp" är ett typiskt strömbergskt uttalande.<sup>25</sup> Vad man kan säga om inträffandet i sista raden är att det har en påtagligt fysisk karaktär. I det här avseendet befinner sig Strömberg i samma tradition som exempelvis Octavio Paz.<sup>26</sup>

Att skriva sig tillbaka "i höjd med tiden" och nå Jaget är naturligtvis omöjligt, däri ligger det sublimes i dikten; den försöker presentera det opresenterbara. Om det inte vore just opresenterbart skulle dikten vara lika död som ett avsnitt ur en instruktionsbok. Orden kommer alltid att komma för sent: eftersom de kräver reflektion är de underställda tiden. Ett par versrader som "i varje mitt ord / sorlar åldrandet" (*tidigt, innan träden* s. 47) lite längre fram i samlingen visar att det finns en insikt om detta. Något har redan övergivits i och med ordens ankomst.

Misslyckandet är alltså givet på förhand, men det kan vara mer eller mindre framgångsrikt. "tidigt innan träden" försöker beskriva det obeskrivliga dels indirekt genom första strofens negativa beskrivning, dels direkt, genom allusionen på tidigheten i andra strofens andra och tredje rad. Men de orden

är som alla ord belastade av signaler i form av betydelser. Därför har de svårt att närma sig "platsen" – dikten hamnar ohjälpligt någon annanstans än "i höjd med tiden".

tidigt  
innan seendet  
kan börja se, innan en enda betydelse  
har återvunnits  
ur den aprilfrusna luften  
invid barmarken

tidigt, innan jag skriver för ett mål  
med min mening  
och gör skräcken omöjlig  
kom kom innan allt kommer (*tidigt, innan träden* s. 42)

"tidigt innan seendet" fungerar som ett slags fortsättning av den föregående dikten, varför dikterna kan betraktas som en enhet. Perspektivet är detsamma som i "tidigt innan träden"; dikten söker sig mot ett innan, "innan seendet / kan börja se", "innan [...] betydelse", "innan [...] mål", där skräcken ännu är möjlig. Ordet "återvunnits" på fjärde raden antyder att den sökta tidigheten är ett återkommande stadium och inte *ett* Ursprungligt tillstånd.

Ska man nödvändigtvis etikettera "tidigt innan träden" och "tidigt innan seendet", skulle man kunna säga att om den förra dikten hade en ontologisk prägel, är denna mer epistemologisk. Dikten kan läsas som en hopplös önskan om poetisk omedelbarhet: att se innan seendet, skriva innan skrivandet, eller som Bohrer skriver, "begrifen, bevor wir es begriffen haben".<sup>27</sup> Det är den sortens förbegreppsliga förståelse som, enligt Bohrer, är verksam i de epifaniska ögonblicken, det sublimala, om man håller sig till Lyotards terminologi.

Lyotard hänvisar vid ett tillfälle till Maurice Merleau-Pontys reflektioner kring Paul Cézannes måleri.<sup>28</sup> Enligt Merleau-Ponty var Cézanne ute efter att beskriva verkligheten utan att låta sig ledas av något annat än dess omedelbara uttryck. Hans ambition var att måla *materien innan den tagit form*.<sup>29</sup> Lyotard betraktar detta som ett försök att "grasp and render perception at its birth – perception 'before' perception".<sup>30</sup> Där ligger den moderna poesins kärna; det är nämligen just det frågan 'Vad är konst / poesi?' i grunden handlar om: "to make seen what makes one see, and not what is visible"; att öppna sig för undret att 'det händer'. Men den ambitionen kan inte uppfyllas eftersom Varat, som Lyotard konstaterar, har dragit sig tillbaka och den rena perceptionen därmed omöjliggjorts. I avsikt att nå den måste som sagt medvetandet och dess framställningsförmåga desarmeras (se ovan).<sup>31</sup>

Att nå 'innan' medvetandet innebär också att nå innan tiden eftersom de två är oskiljaktigt förbundna. Naturligtvis söker "tidigt innan seendet" samma tidighet som "tidigt innan träden" (och som söktes i hela den moderna poesin), men "tidigt innan seendet" söker sig t.o.m. innan betydelsen, innan "Ockra-

färgade moln / över högvårens morgonhuvud". Den föregående dikten är på så vis en förutsättning för "tidigt innan seendet".

Men att nå tomheten som finns innan betydelsen innebär, som näst sista raden säger, också skräck. Lyotard vänder sig på den här punkten inte i första hand till Kant, utan till Burke.<sup>32</sup> I dennes teori om det sublimes spelade skräcken – och den därtill hörande lättningen – en mer framträdande roll än hos Kant. Lyotard knyter denna skräck till döden, "because terror (through many expressions – lack of light, lack of words, lack of sounds) is a feeling of the imminence of death. With the sublime, the question of death enters the aesthetic question."<sup>33</sup> Dualiteten mening/ickemening kan i grund och botten återföras till dualiteten liv/död. En tidighet innan medvetande, mening och tid är i sista hand inget annat än döden. Det är därför närmandet av gränsen för det utsägliga som är gränsen för innebörden, innebär skräck och t.o.m. vansinne. Men gränsen kan aldrig överskridas i språket, döden kan inte åskådliggöras.

I diktens sista rad – "kom kom innan allt kommer" – tycks ordningsföljd, orsakssamband och syntax vara på väg att lösas upp. Här finns heller inget jag som i avslutningen av "tidigt innan träden"; dikten har inte samma frejdigt naiva anstrykning. I och med att den inte faller för frestelsen att försöka besätta tidigheten som sin föregångare, utan båda stroforna igenom stannar i sitt sena perspektiv, når den tidigare – närmare gränsen till det utsägliga – än den förra gjorde.

oktober,  
 soliga och råa  
 stiger dagarna  
 in över oss, genomblöder  
 våra rum, sliter  
 hårt på tigandet  
 och hårdare på rädslan  
 för att bli vansinnig  
 av rädslan  
 för att bli vansinnig: ingenting  
 är på väg  
 enstaka skarpa fågelläten störttycker  
 från asparna, som ryker sval  
 ockra och rost, blick stilla  
 i det syrliga ljuset  
 från havet: ingenting  
 är på väg  
 ut ur ögonblicket  
 av tom ren motsägelse: där hunger och leda evigt  
 sammanfaller, evigt utplånar  
 varandras innebörder  
 och lämnar mej kvar  
 här, ensam

i ett vilt främmande  
 förflutet, ensam  
 med allt jag måste glömma  
 för att bli en bland andra  
 för att bli en skönjbar för andra (tidigt, innan träden s. 57f)

Också i den här dikten, nummer två i en svit av tre likartade dikter, finns rädslan för att bli vansinnig. Denna rädsla ska nog inte förväxlas med skräcken i "tidigt innan seendet" som var knuten till det sublima. Här handlar det istället om en konstant, malande rädsla *i tiden*. Tiden är i högsta grad närvarande i dikten; den börjar med en temporal bestämning som följs av en ångestladdad beskrivning av hur dagarna "stiger [...] / in över oss". (Samma starka tidsmedvetenhet finns också i de båda andra dikterna i sviten – "klockan halv 5 på morgonen" och "klockan har stannat!".) Någonstans efter tio, femton rader stannar dikten emellertid av, för att stelna i ett högst motsägelsefullt ögonblick. Denna effekt uppnås bl.a. av de båda kolon som följs av "ingenting / är på väg".

Hur ser detta ögonblick ut? Eftersom ingenting är på väg ur det är det i någon mån fullständigt och absolut, det har en dimension av evighet ("där hunger och leda evigt / sammanfaller") och det är paradoxalt och obeskrivligt i den bemärkelsen att hungern och ledan både sammanfaller och utplånar varandras innebörder.

I och med innebördens utplånande dyker ett "mej" för första gången upp i dikten. Det finns viktiga skillnader, men strukturen är densamma som i "tidigt innan träden": på beskrivningen av det obeskrivliga följer jagets inträde. Här är det dock inte fråga om något sammanläkt jag, utan om ett hjälplöst "mej", ensamt och inte ens skönjbart, som närmast spottats ut ur det sublima ögonblicket för att hamna "i ett vilt främmande / förflutet". Ögonblicket är alltså inte under jagets kontroll, utan förhållandet är snarast det omvända. Uppdykandet av detta "mej" indikerar självmedvetandets återinträde; det paradoxala ögonblicket ersätts av ett "här".

Egentligen är det ganska ont om plötsliga ögonblick i Strömbergs poesi och den här dikten utgör inget undantag i det avseendet. Ögonblicket som beskrivs har inte mycket av Bohrs Plötzlichkeit över sig, utan intensiteten koncentreras till "/här," där det står isolerat mellan marginalen och ett kommatecken. Detta isolerade "här" återkommer i en dikt i *Inbördeskrig*:

Du vaknar, hanne eller hona kvittar lika  
 i den enklaste av världar  
 du är,  
 och osynlig  
 och utan innanmäte  
 i det herrelösa ljuset, här  
 mellan drömmen om flykt  
 och dagdrömmen om återkomst (s. 15)

Dikten börjar med ett uppvaknande, eller m.a.o. ett utträde ur det obeskrivliga och okontrollerade in i något beskrivbart. Subjektet (ett "du") har vaknat och hamnat "här", att jämföra med hur jaget kastades ut ur det sublimes ögonblicket och hamnade "här," i "oktober". I "oktober" var jaget inte skönjbart för andra, här är subjektet diffust intill upplösning; det är "osynlig[t] / och utan innanmäte" och t.o.m. könet är betydelselöst. Frågan är om det innebär att dessa dikter är okroppsliga, ickefysiska? Kroppen är utan tvekan mycket viktig i Strömbergs lyrik, och på sätt och vis är den närvarande, om än inte skönjbar, i både "oktober" och "Du vaknar".<sup>34</sup> Osynlighet är ju faktiskt en fysisk egenskap – en kropp kan vara osynlig och utan innanmäte, medan "en osynlig själ" egentligen är en pleonasm. Trots subjektets icke-kroppslighet är "du är," en central rad i dikten; på något förunderligt vis verkar alltså subjektets existens vara knuten till dess egen upplösning.

I "oktober" fanns "här" i ett förflutet, i den här dikten i ett "mellan". Båda dessa positionsbestämningar kan läsas som indikationer om onåbar avlägsenhet. 'Platsen' i denna dikt – ett mellanrum mellan drömmen och dagdrömmen – är hur som helst en plats 'utanför' medvetandet. Denna plats har något utopiskt över sig, men det är svårt att sätta fingret på vad det är som framkallar den känslan. Det är en plats utanför tiden, eller i alla fall med tidlös *karaktär*, vilket är det väsentliga. Någon tid är inte synlig i dikten, inte heller någon rumslig omvärld; platsen symboliserar ingenting, den korresponderar inte med några andra platser utan förefaller vara avskuren från omvärlden. Det ställs inga frågor om vägar eller orsaker till detta tillstånd, utan konstateras bara att "Du vaknar, [...] du är, [...] här". På något vis koncentreras enkelheten, osynligheten och "det herrelösa ljuset" till detta onåbara "här".

Ungefär de här iakttagelserna gör också Bohrer av de 'plötsliga ögonblick' han anser vara utmärkande för den moderna litteraturen.<sup>35</sup> Han menar att avskurenheten från den linjära tiden ger ögonblicken en central utopisk funktion, en funktion som i sig innebär en kritik av moderniteten.<sup>36</sup>

Strömbergs "här" verkar alltså ha samma funktion som de arketyriskt moderna ögonblicken. Visserligen är det, som sagt, svårt att hitta någon plötslighet i Strömbergs lyrik – intensiteten koncentreras vanligen inte till ett 'nu', utan till ett "här" – men i grund och botten verkar det vara fråga om samma fenomen.

Vad är då detta "här"? En väg till förståelse är att föreställa sig alltings slut, att försöka tänka tanken att inget mer kommer att ske. Den därpå följande känslan att något *kommer* att äga rum, trots den hotande tomheten, ligger nära det sublimes. Det handlar, som Lyotard skriver, om en lättnad, en känsla av "that something will take 'place' and will announce that everything is not over. That place is mere 'here', the most minimal occurrence."<sup>37</sup> Denna den enklaste av händelser, som inte är något annat än "här", är den rena närvaron. Den är vad som avbryter intigheten. I "oktober" följde den på det obeskrivliga ögonblicket, i "Du vaknar" på sömnen (som får antas finnas innan dikten). Hela den senare dikten, i synnerhet den andra och den centrala tredje raden –

”i den enklaste av världar / du är” – talar egentligen om en ren närvaro utan ovidkommande inslag. Den närvaron är alltså det som avbryter det obeskrivliga, tomheten. Båda dikterna rör sig från det obeskrivligt Absoluta till ”här”, platsen för den rena närvaron. Närvaron finns i det sublimas direkta närhet; det är en återkommande struktur i Strömbergs poesi, väl synlig också i följande dikt:

Nu är kroppen så lugn  
att du kan se min död  
slå med vingarna, allt fortare  
vitare fortare vitare  
Genomfärdar den mig

I detta tecken vänder andetag  
tillbaka, här är allt så främmande  
att vi känner igen oss själva  
Här är platsen, årstiden och närvaron  
här levde vi våra simultana  
och omöjliga liv  
och våra möjliga, inre och statiska  
liv

I detta tecken härskar vattnet över ljuset  
och ljuset över luften, vi blir  
kalla, tårika och djupa; människor  
går ut och går på de blanka och kyska gatorna  
lomhörda låga moln av kväll  
trycker på, ljusbruna stäm  
av sluga och inställsamma  
ansikten  
stiger, dyker och tvärvänder – nej jag är inte  
olycklig eller lycklig  
Jag bryter tystnaden som omger oss, som vi sveper oss i  
med min egen. Här är allt så främmande  
att vi känner igen oss själva. (*Inbördeskrig* s. 20f)

I den här dikten är det emellertid inte fråga om något isolerat ”/här,” utan om en plats öppen för reflektion och upprepning. Eftersom dikten inte innehåller samma strävan efter intensitet som de två föregående exemplen, kan beskrivningen av platsen göras ordrikare. Mycket känns ändå igen. Orden ”här är allt så främmande”, som förekommer två gånger stämmer väl överens med beskrivningen av platsen i framförallt ”oktober”. Visserligen finns ett ”min” och ett ”mig” redan i dödens absoluta närhet, men det är det till platsen knutna främlingskapet som gör ”att vi känner igen oss själva”. Självmedvetandet föds alltså ”här” också i denna dikt. Det paradoxala ögonblicket i ”oktober” och sömnen i ”Du vaknar” motsvaras av döden som genomfärdar subjektet i första strofen.

Jämför det med hur diktsviten "Verklärte Nacht", också ur *Inbördeskrig*, börjar:

jag var död  
ett ögonblick var allt enklare  
än allt, än smärtan  
ja, som jag aldrig varit annat  
än ljudet av skuggor som upphör, sjunger  
i mig, långt borta – (s. 25)

Och slutar:

du måste lyssna mig lugn, lugnare  
och enkel, enklare  
än allt, än smärtan  
som är det enklaste  
i mig – (s. 27)

Både i "Nu är kroppen" och "Verklärte Nacht" finns en rörelse från "död" till ett eteriskt tillstånd av enkelhet. Jämför man denna död med 'det obekrivliga' i "oktober" och "Du vaknar" (vilket inte är så långsökt, eftersom döden alltid är obekrivlig), blir det tydligt att samma förlopp finns där.

Det har ofta påståtts, också av Strömberg själv, att dödsskräcken är det som driver honom, är hans poesis orsak. "Vid det här laget [1975] var också min bror borta och jag skrev av samma skäl som jag skriver nu: för att hålla döden ifrån mig" skriver Strömberg 1994.<sup>38</sup> Poesin skulle alltså vara en *räddning* undan döden, och visst är det så, men det omvända förhållandet, att döden är en *förutsättning* för Strömbergs poetiska projekt, verkar också gälla. Det låter kanske som en truism, men som jag försökt visa är sambandet mellan döden och närvaron, som är sambandet mellan tomhet och innebörd, giltigt på det rent poetiska planet, i *texten*. Närmandet av döden är en förutsättning för skapandet av innebörd.

At indskrive døden er det samme som at sætte en grænse. At sætte en grænse er det samme som at beskrive en form. At beskrive en form er det samme som at producere en betydning, idet formen afsætter en forskel, nemlig forskellen mellem dét, der omfattes af den, og dét der ikke gør; imellem dét, der ligger inden for grænsen, og dét, der befinder sig udenfor. Dét, der ligger på den anden side af grænsen er: *det Andet*. En grænse materialiserer dén form, den positivt beskriver, men definerer herved samtidigt dét Andet, som formen således udskiller, og udskilles af, hvorved deres indbyrdes forhold er synliggjort og tilgængeligt for refleksion.<sup>39</sup>

Den som beskriver förhållandet så är den danske lyrikern Søren Ulrik Thomsen. Att förhålla sig till döden är att bemäktiga sig livet, livet kan bara perspektiveras i förhållande till döden. När Strömberg själv säger att hans



poesi vuxit ur ett "nej" och ett "ja" (förnekelse/bejakelse, död/liv) och att han "skriver för att få lite form, lite stil på kaos, på stumheten och begäret" talar han av allt att döma om samma sak, och när han skriver att "här är allt så främmande / att vi känner igen oss själva" (*Inbördeskrig* s. 20) är det ett uttryck för denna strävan att skapa mening, att formulera ett jag, att bemäktiga sig livet.<sup>40</sup> Det Konkreta absoluta Annat (för att använda Thomsens ord) – i grunden döden – är alltså en förutsättning för att närvaron och jaget ska kunna formuleras. Jaget ges form av det sublima; närvaron, som bara kan upplevas och beskrivas, inte definieras, formuleras mot den frånvaro (döden) som inte kan upplevas eller beskrivas, bara definieras. Det beskrivbara är med andra ord bara möjligt att beskriva i det obeskrivligas närhet. Detta samband mellan död och innebörd är inte dialektiskt, utan parasitiskt; dikten pendlar inte mellan närvaron och innebörden å ena sidan och det sublima å den andra, utan den tvingas oupphörligen närma sig denna andra sida för att kunna skriva närvaron. Dikten hämtar så att säga sin näring i det sublima.

Thomsen upprepar egentligen bara vad Lyotard säger – den moderna poesin *måste* sträva efter döden för att undgå att dö. Av den anledningen kan Strömbergs "här" bara finnas där döden finns. Det återkommande "här" är alltså inte någon rumslig precisering av något slag, utan 'platsen' för den rena närvaron, möjliggjord av det sublima.

## II. *Virilia* (1989), *Hon med de gula ögonen* (1990) och *Jag kommer från framtiden med döden i hämlarna* (1993)

Det man förnimmer i detta slutna ögonblick är något absolut: det sedda kommer inifrån, och det finns inte några bilder till vilka förnimmelsen kan översättas, eftersom begäret att förstå det enkla och odelbara tinget är den kraft som tvingar betraktaren att avstå från deras bedrägliga hjälp. (*Virilia* s. 18)<sup>41</sup>

En beskrivning av det sublima, vars upphovsman inte är Lyotard utan Strömberg. Överensstämmelsen med Lyotards teori är så stor att orden mycket väl kunde ha varit hans. "detta slutna ögonblick", "något absolut", "inifrån", "inte några bilder" – allt överensstämmer med vad Lyotard har att säga om det sublima. (Med det här vill jag inte påstå att Strömberg läst Lyotard; det hör helt enkelt inte hit om han gjort det eller inte.)

Närmandet av det Absoluta, som genomsyrade *tidigt, innan träden* och *Inbördeskrig*, har alltså inte upphört ett decennium senare, men sökandet sker med en större medvetenhet än vid 70-talets slut. Nu reflekteras det över den sublima upplevelsen ur ett slags metaposition; dikten är snarare ute efter att *diskutera* än beskriva och förmedla det sublima. Något liknande förekom inte i de tidigare samlingarna. Den naivitet och oskuld som ibland fanns i dem har ersatts av ökad insikt och distans till projektet. Det Absoluta kan aldrig avbildas eller översättas, men sökandet fortgår.

En annan prosadikt i *Virilia*, en dryg sida lång, avslutas med ett närmande av det sublima. (*Virilia* s. 105f) I *tidigt, innan träden* och *Inbördeskrig* var ordningen i regel den omvända – dikterna inleddes med det sublima. Prosa-dikten i fråga börjar med en beskrivning av "En lugn slätt" och det vaga ljuset på denna plats. I nästa stycke ges en beskrivning av ett par "intensivt tomma" hus, varefter en betraktare kommer in i bilden: "Bilden väcker hos betraktaren hoppet om en mänsklig delaktighet och levande närvaro i landskapets årstidslösa utsnitt av världen." Därefter kommer en, från den övriga texten fritt stående, fråga: "Är detta vårt hem?" följt av avslutningen:

Marken är viktlös, himlen ett skrik ögonblicket innan skriket kommer, skrikets tanke.

En plats som uppstår och inträffar när någon ser den.

En verksam, farlig tomhet.

Men glädje, som om den lyssnade. (*Virilia* s. 106)

"Marken är viktlös" ger uttryck för samma eteriska tillstånd som jaget befann sig i i "oktober" och "Du vaknar". "ett skrik ögonblicket innan skriket kommer, skrikets tanke" kan jämföras med försöket i "tidigt innan seendet" att nå 'innan innebörden'. Det rör sig om samma strävan som i den dikten att fånga *quod*, himlens "att-het" innan vad, *quid*. Här görs det i en metafor, där "himlen" är sakled och "skrik" bildled. Vad som krävs för att lyckas med det är enligt Lyotard varken förhöjd uppmärksamhet eller fantasifullhet. Istället gäller det att försöka tömma sitt medvetande, att, som Lyotard skriver, "clean it [medvetandet] out as much as possible, so that you make it incapable of anticipating the meaning, the 'what' of the 'it happens'".<sup>42</sup> Att möta en händelse med tomt medvetande (eller så tomt som möjligt) är alltså det samma som att möta den tomhet som finns vid *quod*, eller rättare sagt, den tomhet som är *quod*. Det förklarar den "farlig[a] tomhet" som finns i näst sista raden, och som av samma anledning fanns även i "tidigt innan seendet". (Lägg också märke till att "glädje" följer på "tomhet[en]" och faran, som både Bohrer och Lyotard säger, i Burkes efterföljd.) I det tillståndet finns bara "En plats som uppstår och inträffar när någon ser den".

Eftersom medvetandet är tömt också på självreflektion föds inget Jag i anslutning till det sublima, som brukligt var i de tidigare diktsamlingarna. Här finns bara en anonym betraktare, oväsentligt vem. Det viktiga är inte längre den (jaget) som ser, utan själva seendet – att "någon ser". Men detta "någon" orsakar faktiskt platsens inträffande. Jämför det med "tidigt innan träden", där "Jag är platsen / där jag inträffar". Subjektets personlighet har minskat, men dess makt har ökat.

Samma tendens är synlig i första strofen av "Världen?" i *Hon med de gula ögonen*:

Världen?

Den vet inte

att den föds  
i min blick  
Men glädje  
som om  
den lyssnade (s. 15)

De sista raderna är som synes identiska med slutet på stycket ur *Virilia* ovan. Det är inte längre platsen – i det här fallet "Världen" – utan snarare subjektet som är centrum. Medan det obeskrivliga ögonblicket i "oktober" "lämnar mej kvar / här," föds världen "i min blick" i den här dikten. Rollerna är ombytta. Subjektet är inte fångat av det sublimum på samma sätt som tidigare; glädjen i tredje raden från slutet är rimligen världens, och det verkar också vara den som "lyssnade". När subjektet öppnar sig för 'att-heten' genom att tömma medvetandet så gott det går, får glädjen – som ju enligt all logik *måste* härröra från ett kännande subjekt – något självständigt och svävande över sig. Samma sak gäller lyssnandet, som bara tillhör världen, "som om / den lyssnade". Jaget har helt enkelt uppnått ett slags omedvetenhet om sina känslor och sitt handlande – de tillhör inte längre jaget, utan bara *finns* i världen.

Den fjärde raden utgör dock ett problem för den här tolkningen: jaget, som var helt dolt bakom ett "någon" i det förra exemplet, skymtar till – det är fortfarande "min blick". Det enda möjliga svaret på den invändningen är att medvetandet aldrig kan tömmas helt, och vore det möjligt skulle det inte bli någon dikt. Det viktiga är att subjektet, i båda de här fallen, tenderar att bli mer allmänt och mäktigare än det varit tidigare.

Beskrivningen av platsen och det sublimum har blivit poetiskt rikare – platsen målas som sagt upp på en hel sida i det stycke ur *Virilia*, vars avslutning citerades ovan. Det sublimum är inte lika kvävande nära som i *tidigt, innan träden* och *Inbördeskrig*.

Säger vi

Det går inte att andas här  
så långt från alla ord

Ingen människa kan stanna här  
och berätta om det efteråt

Men ikväll skulle du varit med  
som alla andra kvällar  
med en match  
och en biljett över  
och en enda fågel i en enda himmel  
av grön fajans

Det vi bara hörde,  
det vi bara anförtrorde

våra spegelbilder  
 som dök upp och försvann  
 i det håriga ljuset  
 som kom från en öppen plats  
 utanför synfältet  
 in över oss och vårt spelade lugn  
 i baksätet

Allt som skiljer oss åt  
 här och nu  
 är att jag inte vet vem  
 jag drar med mig i fallet

*(Jag kommer från framtiden  
 med döden i hälarne s. 62f)*

Den här dikten ur Strömbergs senaste diktsamling både påminner om och skiljer sig på ett avgörande sätt från dem som kommenterades i uppsatsens förra del. I dikten finns ett "här" som är ett tillstånd mer än en plats. De fyra första raderna talar av allt att döma om samma närvaro som dikterna i de äldre samlingarna, men medan de i regel sökte sig *mot* detta "här" för att läka samman jaget eller nå innan medvetandet, *utgår* den här dikten från "här". Den börjar med att konstatera att 'platsen' är helt obeskriplig, den kan bara upplevas. Orden är, till skillnad från i exempelvis "Nu är kroppen", fullständigt otillräckliga. Den rena närvaron kan inte förmedlas, men den är, märk väl, inte onåbar.

Dikten fortsätter med att ett diktjag (som blir explicit först i sista strofen) vänder sig till ett frånvarande du: "Men ikväll skulle du varit med". I två strofer målas sedan en sådan kväll, eller snarare känsla, upp. I den första finns en dominerande enkelhet – "med *en* match / och *en* biljett över / och *en enda* fågel" – men i den andra blir allt mer invecklat, med "spegelbilder / som dök upp och försvann" samt oro och förställning ("vårt spelade lugn"). Bilden av Det förlorade är alltså inte rakt igenom utopisk.

I sista strofen talas det i presens, från ett "här och nu". Det är svårt att tänka sig att det är ett annat "här" än det i diktens första och tredje rad, men ordet "nu" är problematiskt. Det "här" som studerats uppsatsen igenom har ju funnits "i höjd med tiden" (*tidigt, innan träden* s. 41); nuet har inte hört dit. I den här diktens "här" finns det ju faktiskt en tidsmedvetenhet; närvaron är inte lika befriad från tid och medvetande som tidigare. Hur som helst verkar "jag" och "du" stå närmare varandra än någonsin; "Allt som skiljer oss åt / här och nu / är" etc.

Vem är då "du"? Någon som jaget aldrig kan nå (annars vore dikten närmast poänglös), någon absolut frånvarande. Bortgångna personer figurerar ofta i Strömbergs dikter – "Till dig som inte är här" är ett exempel på en talande rubrik – vilket flera recensenter lägger stor vikt vid.<sup>43</sup> Den vetskapen är i och för sig inte nödvändig för förståelse av dikten; det viktiga är att frånvaron är total, som i "Nenne" på sidan innan: "Det var i en dröm. Du kom / botad från

döden". (*Jag kommer från...* s. 61) Om "du" i "Säger vi" också är död, står även jaget mycket nära döden i inledningsradernas "här" och sista strofens "här och nu". Den rena närvaron ligger fortfarande nära frånvaron. Dikten är ett (hopplöst) försök att överbrygga klyftan mellan liv och död, och möta det frånvarande duet.

Men är det verkligen så säkert att det är samma "här" och samma närvaro som söks nu som femton år tidigare? Att ambitionen i grunden är densamma talar den starka kontinuiteten i Strömbergs produktion för. Gång på gång dyker gamla diktrader eller hela dikter upp, identiska eller lätt omarbetade, i senare samlingar.<sup>44</sup> Detta är något kritikerna har varit mycket uppmärksamma på.<sup>45</sup>

Denna odiskutabla kontinuitet utesluter dock inte förändringar. Sökandet efter närvaron behöver inte ta samma väg och använda samma medel 1993 som på 1970-talet. Att säga att det är samma närvaro nu som då är också riskabelt. Närvaron är inte något absolut utan något föränderligt och relativt. Det är ju just där poängen ligger: närvaro är närvaro bara i relation till den absoluta frånvaron – döden. Det är på det sättet närvaron parasiterar på det Absoluta (se ovan). Att "här" och den därtill knutna närvaron har en lite annorlunda karaktär i de sena diktsamlingarna än den har i de tidiga, är ju ett faktum. Den rena närvaro som ofta eftersträvades i *tidigt, innan träden* och *Inbördeskrig* är mindre framträdande på 90-talet.

Man kan illustrera den här förändringen med en modell. Den blir visserligen med nödvändighet missvisande och grovt förenklande (lyrik kan naturligtvis inte reduceras till modeller och strukturer), men den kan ändå tjäna till att åskådliggöra en förändrad hållning till det Absoluta.

	etc.
	.
	.
	.
	minne
	ord
	kropp
NÄRVARO (timlig)	plats
<hr/>	
FRÅNVARO (absolut)	död

Strecket står för en gräns som inte kan överskridas. På den ena sidan finns närvaron, på den andra frånvaron. Ju längre bort från gränsen man kommer desto högre blir medvetandegraden. Ovanför gränsen finns också tiden, som blir mer framträdande ju högre graden av medvetande är. Ju närmare gränsen till den absoluta frånvaron dikterna kommer, desto enklare och renare blir närvaron. I *tidigt, innan träden* och *Inbördeskrig* söker sig dikterna ofta ända

fram, för att nå 'platsen' – "här" – innan innebörd, innan ord, "i höjd med tiden" (*tidigt, innan träden* s. 41), där t.o.m. kroppen börjar lösas upp. Men det sökandet görs *i ord*, som är timliga, och i de tre senaste samlingarna har insikten om det, om omöjligheten i att nå det absoluta genom det timliga, tagit över. En viss språkskepticism har med andra ord smugit sig in i Strömbergs lyrik under decenniet som gått – orden räcker inte alltid till längre. Det går i och för sig att hitta tendenser till misstro mot orden redan i *tidigt, innan träden* och *Inbördeskrig* – "tidigt innan seendet", där det obeskrivliga framställdes genom negativ representation, är ett exempel – men det är lättare att peka på dikter där tilltron till orden är fullständig. I "tidigt innan träden" och "oktober" nådde ju orden ända fram, vilket de verkligen inte gör i "Säger vi" ovan: "Det går inte att andas här / så långt från alla ord". Att orden på det viset knyts till andetagen, till det kroppsliga, är typiskt för Strömberg. Fler exempel finns: "också här blir andetagen ord / och varje ord' mynnar ut / i döden." (*Jag kommer från...* s. 39) Varken kroppen eller, ännu mindre, orden kan nå ända fram, därför börjar dikterna stanna högre upp i kolumnen. "Medvetande är minne" slutar en tidigare citerad text ur *Virilia* och ett par sidor tidigare i boken talas det om "de siamesiska tvillingarna, Minnet och Närvaron" (*Virilia* s. 18). Närvaron knyts nu lika mycket till medvetandet och minnet som till kroppen och platsen. Tiden skrivs in i närvaron.

Närvaron vid gränsen till det Absoluta har fått något omänskligt, obeskrivligt över sig. Denna förändring är synlig både i inledningen av "Säger vi" och i följande rader ur "Andas och leker" i *Hon med de gula ögonen*:

för ingen  
stiger ner i samma ögonblick två gånger  
Utom de döda (s. 41)

Det här är en tydlig anspelning på Herakleitos påstående att man inte kan stiga ner i samma flod två gånger, eftersom allt flyter. (Herakleitos nämns förresten i en dikt i den senaste boken (*Jag kommer från...* s. 29).) I Strömbergs 1990-tal blir den tanken till ett vittnesbörd om det moderna ögonblickets engångskaraktär. Ögonblicket återkommer aldrig, därför kan ingen människa stiga "ner i samma ögonblick två gånger". Det faktum att ögonblicket är oåterkalleligt och att det per definition inte har någon utsträckning i den flytande tiden gör det absolut.<sup>46</sup> Orden däremot, befinner sig i tiden, har utsträckning i tiden (de är 'timliga', om man så vill). Därför är varje försök att beskriva ögonblicket ett försök att hejda tiden och stiga ner i samma ögonblick en gång till. Orden kommer alltid att komma för sent, precis som de gjorde i "tidigt innan träden"; "Varje ord är istället för ett ögonblick" (*Jag kommer från...* s. 28) som det heter i den senaste boken. För att ögonblicket ska kunna upprepas krävs enligt dikten död, d.v.s. utträde ur tiden. Det går inte att förena närvaro med absolutet, man kan inte *vara i* ögonblicket, och därför heller inte beskriva det.

Det intressanta är att raderna ovan *ändå* följs av en sista strof, som försöker

stiga ner i ögonblicket en gång till:

Men himlen  
är så exakt blå  
att vinden  
ett vajande ögonblick

framträder (Hon med de gula ögonen s. 42)

Den förlorade naiviteten resulterar alltså inte i tystnad, utan i lättnad. 'Dikten kan inte skrivas, men...' och så presenterar den *ändå* det opresenterbara ögonblicket. Mot den bakgrunden är det naturligt att mycket i ögonblicksbeskrivningen är diffust och svävande: både "himlen" och "vinden" är fenomen som inte kan fångas, avgränsas och tas på. "vajande" hade varit ett passande adjektiv, men det som är vajande är ögonblicket, det enda exakta i hela strofen. "exakt" är istället den blå himlen. De här båda adjektivens funktion är viktig; troligen kommer bildens liv och spänst av att de används på 'fel' platser. Men samtidigt som "exakt" och "vajande" i princip är varandras motpoler, liknar de varandra genom att båda antyda onåbarhet. Det vajande kan aldrig fångas – då upphör det att vara vajande – och det exakta kan inte beskrivas i ord, eftersom ord inte är exakta. Obeskrivligheten hos ögonblicket skrivs alltså fram med dessa två små ord. I ögonblicket finns både något vajande och något exakt, samtidigt. Däri ligger det sublimala.

Att ordet "framträder" står för sig självt kan förklaras med att det därmed rent typografiskt pekar ut ur dikten, mot vindens ögonblickliga framträdande. Eftersom det ögonblicket är obeskrivligt (att se vinden är ju i praktiken omöjligt) finns det *inte* i sista strofen, den träffar inte rätt. Framträdandet sker med nödvändighet någon annanstans, någonstans utanför strofen, och det är dit ordet söker sig, det är därför det står för sig självt.

Om det isolerade "här" var karakteristiskt för *tidigt, innan träden* och *Inbördeskrig*, så är det "Men" som inleder sista strofen lika typiskt för de senaste böckerna. (Det finns t.ex. också i "Säger vi" (se ovan), där det fyller samma funktion.) Det följer på konstaterandet att projektet egentligen är omöjligt, och är på så vis det ord som möjliggör en dikt *trots allt*. Opresenterbarheten har alltså blivit lika mycket utgångspunkt som mål för dikterna.

Kärnan i *tidigt, innan träden* och *Inbördeskrig* var sökandet efter fasta fundament, som Det hela jaget och Den rena närvaron. Dikterna försökte nå en fast position där allt oväsentligt var bortskalat: en plats i höjd med tiden, en närvaro innan medvetandet. Upprättandet av sådana fundament är inget nytt; genom hela den västerländska idéhistorien har olika ontolgieer byggts på liknande principer (Gud, sanning, avsikt, begynnelse, existens, jag, människan etc.). Föreställningen att det är möjligt att nå ett sådant fast fundament har drabbats av hård kritik av bl.a. Jacques Derrida. (I korthet hävdar Derrida att det centrala signifikatet – exempelvis Strömbergs "här" – inte befinner sig utanför, *utan i*, ett föränderligt system av skillnader. Centrum kan inte längre

tänkas i formen av närvaro; det kan aldrig fastställas.<sup>47</sup>)

Strömbergs poesi drabbas alltså i högsta grad av den poststrukturalistiska kritiken, och det finns otvivelaktigt tecken på att det har påverkat dikterna.<sup>48</sup> Uppmärksamheten har i viss mån förskjutits från dessa fasta fundament till det svävande, osäkra och relativa. Detta illustreras också av ett ord som återkommer flera gånger i *Jag kommer från framtiden med döden i hämlarna*: "samma känsla / av att sanningen / är skillnaden mellan en själv och / det man har att säga" (s. 38) "Att döden är det tal / som uttrycker skillnaden / mellan ljusets hastighet / och mörkrets?" (s. 48) "Namnet skuggar kroppen / och skillnaden mellan dem / får sista ordet" (s. 64). Nu är *skillnaden* sanningen; det är inte det absoluta, utan skillnaden som får sista ordet. Genom att uppmärksamma "skillnaden" pekar dikterna på "the fact that there is indeterminacy", vilket Lyotard hävdar är något centralt i den sublimes estetiken.<sup>49</sup> Vetskapen om att allt inte kan fastställas är tydligare nu än tidigare – osäkerheten, "skillnaden", är något man inte kan komma undan, något som alltid finns i det sagda och skrivna, mellan 'namnet och kroppen', mellan signifié och signifiant. Dikterna uttrycker en insikt om instabiliteten i det språkliga tecknet.

Men vid sidan av denna förändring finns som sagt en stark kontinuitet genom Strömbergs hela produktion. Också de senare dikterna parasiterar på det Absoluta; samma moderniteserfarenheter bearbetas som tidigare. Svaret på frågan om det förekommit någon fundamental utveckling i Strömbergs poesi verkar vara avhängigt av vilka aspekter av böckerna man väljer att betona.<sup>50</sup> Därför är det ganska poänglöst att utan vidare påstå att *tidigt, innan träden* och *Inbördeskrig* är modernistiska medan *Virilia*, *Hon med de gula ögonen* och *Jag kommer från framtiden med döden i hämlarna* är postmodernistiska.

En sådan dom får möjligen större giltighet om den utgår från den distinktion mellan modern och postmodern konst som Lyotard gör. Lyotard poängterar att skillnaden mellan de båda i praktiken är hårfin: "The nuance which distinguishes these two modes may be infinitesimal; they often coexist in the same piece, are almost indistinguishable."<sup>51</sup> Både den moderna och den postmoderna konsten har som förutsättning ett förlorat Absolut, båda tillhör med andra ord den sublimes estetiken.

Den moderna konsten lägger enligt Lyotard vikten på inbildningskraftens maktlöshet inför det Absoluta. Den är alltså i grunden *nostalgisk*, i det att den ständigt bearbetar förlusten av detta Absoluta. Denna "nostalgi" ska inte förstås i vardaglig bemärkelse, som något sentimentalt, längtansfullt. Det handlar istället om en fundamental omedveten *strävan* – efter något (i och med modernitetens inträde) passerat och förlorat – som förenar all modern konst. I sin ambition att presentera något absolut fortsätter den moderna konsten att på så vis erbjuda betraktaren eller läsaren njutning och tröst.<sup>52</sup>

Medan den moderna konsten således är tillbakablickande och sörjande, är den postmoderna konsten *experimenterande*, hävdar Lyotard. Den sörjer inte förlusten av det Absoluta, utan är istället upptagen av de obegränsade *möjligheterna* att gestalta detta Absoluta.<sup>53</sup> Med den ambitionen utvidgar den



postmoderna konsten gränserna för vad som kan presenteras, eller om man så vill, vår föreställningsvärld. Därmed ifrågasätter den enligt Lyotard varje klassisk estetik; den styrs inte av några befintliga regler och kan inte dömas utifrån några existerande kategorier, eftersom de reglerna och kategorierna är just vad den söker.<sup>54</sup> "The artist and the writer, then, are working without rules in order to formulate the rules of what *will have been done*."<sup>55</sup>

Postmodernismen är enligt Lyotard ingen avgränsad epok som följer på modernismen, utan snarare en modalitet eller attityd som finns i modernismen. Skillnaden mellan dessa attityder kan illustreras av den författare i Italo Calvinos roman *Om en vinternatt en resande*, som kommer till insikt om att han aldrig kan nå "la parola totale rivelata" och på så vis skriva den fullständigt uttömmande Boken. Istället måste han "scrivere tutti i libri, scrivere i libri di tutti gli autori *possibili*." (min kursivering).<sup>56</sup> Medan den första (modernistiska) hållningen orsakade frustration, gör den nya (postmodernistiska) insikten att han känner lättnad.

Kan då förändringen från *tidigt, innan träden till Jag kommer från framtiden med döden i hämlarna* beskrivas som en övergång från modernism till postmodernism, ur det här perspektivet? Det är ingen tvekan om att de tidiga samlingarna är modernistiska i Lyotards mening: de försöker gestalta ett förlorat Absolut. Projektet är nostalgiskt och inskränkande, det finns en grundläggande strävan att skala bort allt oväsentligt för att nå en fast position.

De senare samlingarna är mer bejakande och dynamiska; dikterna har i viss mån funnit sig tillrätta i rotlösheten och det relativa. Men även om de ytligt sett är mindre nostalgiskt sörjande, så innehåller de inte något experimenterande i Lyotards mening. Visserligen har registret ökat, men dikterna kan inte påstås utvidga gränserna för det presenterbara då de inte söker nya möjligheter och regler. Dikterna vill hellre ge upphov till njutning och tröst, än ifrågasätta sin egen estetik genom att bryta upp formen. Karl Vennberg har visserligen rätt i att Strömberg närmar sig en postmodern estetik och att hans poesi har flera icke-romantiska drag, men i grund och botten är den ändå i högsta grad romantisk och modernistisk. Nostalgin finns kvar, vilket inte heller Vennberg verkar kunna blunda för när han 1988 skriver att han inte kommer underfund med "vad det är som den här gången gör Ragnar Strömbergs dikter så smärtsamma".<sup>57</sup> Avslutningsraderna av en prosadikt ur *Virilia* är illustrativa: "När de här raderna drömmer om en naken, sammandragen form som innehåller allt, alla ljud, alla minnen och åldrar." (*Virilia* s. 100)<sup>58</sup> Här talas det faktiskt om en form som vidgar gränserna för det presenterbara, en "form som innehåller allt", men innehållet har ingen inverkan på diktens form som sådan. Signifikativt nog kan dikten bara drömma om en sådan form, den försöker inte realisera den. Därför är dikten fortfarande modern enligt Lyotards definition.

Det postmoderna i Strömbergs sena diktning inskränker sig alltså till *tendenser*. Det finns i och för sig ett intressant undantag där innehållet faktiskt har radikal inverkan på formen, nämligen den "agentberättelse" som utgör största delen av *Virilia*, men det är en annan historia.

## NOTER

- 1 Mikael van Reis, "Skönheten är aldrig vacker", intervju med Strömberg i *Författare i 80-talet*, red. Björn Gunnarsson (Stockholm/Lund 1988), s. 51.
- 2 Se t.ex. Karl Vennberg, "Här är gräs, här är blåeld, här är Ragnar Strömberg" *Expressen* 1988-04-05; idem, "Förord" i Ragnar Strömberg, *I händernas tid. Dikter 1971-1991* (Stockholm 1992), s. 7-11; Tobias Berggren, "Kommentarer" *Åttiototal* 26/27 (1987), s. 196; Eva Ström, "Deckarleik och pojkpoesi" *Sydsvenska Dagbladet* 1989-08-28; Anders Cullhed, "Tiden, en formidabel motståndare" *Göteborgsposten* 1992-09-28; Åsa Beckman, "Inte en blund i röken i köket" *Dagens Nyheter* 1992-09-28.
- 3 Wladyslaw Tatarkiewicz, "The Great Theory of Beauty and its Decline" *Journal of Aesthetics and Art Criticism* vol. 31, nr. 2 (1972), s. 173-177; Jerome Stolnitz, "Beauty: Some Stages in the History of an Idea" *Journal of the History of Ideas* vol. 22, 1961, s. 185-193.
- 4 Hans Hagedorn Thomsen, *Literær tid: Øjeblik og gentagelse som æstetiske og eksistensielle strukturer* (Odense 1990), s. 18; se även Octavio Paz, *Los hijos del limo: Del romanticismo a la vanguardia* (Barcelona 1974), kap. I, (sv. övers. Anders Cullhed: *Lerans barn: Essäer om den moderna poesin* (Stockholm 1990)), och Hans Robert Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation* (Frankfurt a.M. 1970), s. 50ff.
- 5 Karl Heinz Bohrer, *Plötzlichkeit zum Augenblick des ästhetischen Scheins* (Frankfurt a.M. 1981), s. 84.
- 6 Jean-François Lyotard, "Answering the Question: What is Postmodernism?" (1982), eng. övers. Régis Durand i *The Postmodern Condition* (Manchester 1984), s. 77.
- 7 Christa Bürger, "Modernity as postmodernity: Jean-François Lyotard", i *Modernity and Identity*, red. Scott Lash och Jonathan Friedman (Oxford/Cambridge 1992) s. 73-94.
- 8 Den här stavningen, som är den brukliga i den kantianska diskursen, används för att markera att det rör sig om en bildskapande förmåga i medvetandet. På engelska (image/imagination) framgår det här sambandet naturligare.
- 9 Lyotard "After the Sublime, the State of Aesthetics" (1988) i *The Inhuman: Reflections on Time*, eng. övers. Geoffrey Bennington och Rachel Bowlby (Oxford 1991), s.136; Lyotard har kritiserats av för oklarhet på den här punkten: "Lyotard [...] explains the negative side of the sublime's ambiguous pleasure, but not the positive side." Paul Crowther, "Les Immatériaux and the Postmodern Sublime" i *Judging Lyotard*, red. Andrew Benjamin (London/New York 1992), s. 201.
- 10 Lyotard, *ibid.*, s. 137.
- 11 Idem, *Peregrinations: Law, Form, Event* (New York 1988), s. 18f.
- 12 Idem, "Om det sublima" (1986), sv. övers. Lars Nyman *Res Publica* 14 (1989), s. 59.
- 13 Idem, "After", s. 140.
- 14 Idem, "The Sublime and the Avant-Garde" (1984), eng. övers. Lisa Liebman i *The Lyotard Reader*, red. Andrew Benjamin (Oxford/Cambridge 1989), s. 197.
- 15 Idem, *Peregrinations*, s. 17.
- 16 *Ibid.*, s. 22f.
- 17 Magnus Ringgren, "Självsyn utan spegel" *Tidskrift* 1979-1, s. 33.
- 18 *Ibid.*, s. 32.
- 19 Gilles Deleuze, "Fyra poetiska formuleringar som skulle kunna sammanfatta den

- kantianska filosofin" (1986), sv. övers. Erik van der Heeg och Sven-Olov Wallenstein *Res Publica* 14 (1989) s. 1–9.
- 20 Ibid.
- 21 Strömberg, *Som ett folk* (Stockholm 1976), s. 11.
- 22 Per Ögren, "Mannaålderns prosa", intervju med Strömberg i *Dagens Nyheter* 1988-09-18.
- 23 Karl Erik Lagerlöf, "Min enda åskådning: Högsta möjliga individualitet", intervju med Strömberg i *Dagens Nyheter* 1984-06-02; William-Olsson,
- 24 Lyotard, *Peregrinations*, s. 31.
- 25 Peter Lenken, "Härligt att vara konstnär på 80-talet" *Göteborgs-Posten* 1987-11-18.
- 26 Paz, s. 219; Se även Anders Cullhed, *Solens flykt: Från barocken till Octavio Paz. Litteraturhistoriska studier* (Stockholm 1993), s. 196.
- 27 Bohrer, s. 79.
- 28 Lyotard, "Avant-Garde", s. 207.
- 29 Maurice Merleau-Ponty, *Cézannes tvivl* (1948), dansk övers. (København 1994) s. 19.
- 30 Lyotard, "Avant-Garde", s. 207.
- 31 Ibid., s. 197.
- 32 Idem, "Newman: The Instant", eng. övers. David Macey i *The Lyotard Reader*, s. 245.
- 33 Idem, "Complexity and the Sublime" *Postmodernism Documents* nr. 4, s. 10.
- 34 1978 skriver Strömberg att poesin för honom är "kroppens bön om att inte försvinna" ("Ragnar Strömberg: Kroppens bön om att inte försvinna" *BLM* 1978:5). Tio år senare kommenterar han dikten "Ansiktet läpparna ansiktet" (*Virilia*, s. 9 och *Jag kommer från framtiden med döden i hämlarna*, s. 9) med att ansiktet är "en utgångspunkt, en ort där allt börjar och slutar" (Ögren); se även Lenken.
- 35 Bohrer, s. 180–197 (Bohrer uttalar sig främst om tre prosaister, vilket givetvis kan göra en viss skillnad.)
- 36 Ibid., s. 187f.
- 37 Lyotard, "Newman", s. 245.
- 38 Strömberg, "Återanpassning i konform" *BLM* 1994:2, s. 16f; Se också Strömberg, *Tidens oro, tidens lekar* (Stockholm 1982), s. 7; William-Olsson; och Cullhed "Tiden".
- 39 Søren Ulrik Thomsen, *Mit lys brænder: – omrids af en ny poetik* (København 1985), s. 62.
- 40 Strömberg, "Tre grytor och två lock" i *Självdeklaration*, red. Magnus Ringgren (Stockholm 1982), s. 110f.
- 41 Prosadikten återkommer f.ö. lätt omarbetad i *Hon med de gula ögonen*, s. 55f, där den givits titeln "En skitmödig spaniel".
- 42 Lyotard, *Peregrinations*, s. 18f.
- 43 Strömberg, *När jag inte drömmer om honom* (Stockholm 1986), s. 89; se t.ex. Cullhed, "Till minnet av en död bror" *Dagens Nyheter* 1986-10-13 och William-Olsson, "Tro honom inte..." *Aftonbladet* 1993-09-21.
- 44 Jämför t.ex. *Inbördeskrig*, s. 51 med *Hon med de gula ögonen*, s. 9; *När jag inte drömmer om honom*, s. 43 med *Virilia*, s. 15; *tidigt, innan träden*, s. 61 med *Den levande spegeln* (Stockholm 1983), s. 51 och *Hon med de gula ögonen*, s. 53.
- 45 Se t.ex. William-Olsson, "Nära ansiktet"; Olofsson, "En primitiv kraft" *Svenska*

*Dagbladet* 1986-10-13; Cullhed, "Tiden".

46 Lyotard, "Presenting the Unpresentable: The Sublime" *Artforum* vol. XX nr. 8 (1982).

47 Jacques Derrida, "Struktur, tecken och spel i humanvetenskapernas diskurs" (1967), sv. övers. Mikael van Reis och Cristine Sarrimo i *Modern litteraturteori: Från rysk formalism till dekonstruktion Del 2* red. Claes Entzenberg och Cecilia Hansson (Lund 1991).

48 Andra förklaringar är naturligtvis möjliga. Tobias Berggren menar t.ex. att någon form av språkkritik är en essentiell del av all "seriös poesi", och att litterär mognad kan vara en lika plausibel förklaring på 80-talspoesins språkskepticism som den omtalade filosofisk vindkantringen (Tobias Berggren, "Kommentarer" *Åttiototal* 26/27 (1987), s. 196).

49 Lyotard, "Avant-Garde", s. 206.

50 Jämför med Brian McHales studie av *Ulysses* i Brian McHale, *Constructing Postmodernism* (London 1992), s. 43: "*Ulysses* is double, two differentiable texts placed side by side, one of them a landmark of High Modernism, the other [...] postmodernism. [...] the emphasis for the earlier critics falls on the first half of the text, for more recent critics it falls on the second half." Hur man karakteriserar boken beror, enligt McHale, alltså på vilka delar av den man väljer att betona.

51 Lyotard, "Answering", s. 80.

52 Ibid., s. 81.

53 Idem, "Presenting".

54 Idem, "Philosophy and Painting in the Age of Their Experimentation" eng. övers. Mária Minich Brewer och Daniel Brewer i *The Lyotard Reader* red. Benjamin, s. 191.

55 Idem, "Answering", s. 81.

56 Italo Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (Torino 1979), s. 181 (sv. övers. Viveca Melander: *Om en vinternatt en resande* (Stockholm 1983), s. 193: "det uppenbarade totala ordet"; "skriva alla böcker, skriva alla möjliga författares böcker").

57 Vennberg, "Här är", se även idem, "Förord".

58 Dikten finns också lätt omarbetad, i nästa bok, *Hon med de gula ögonen*, s. 23, där med titeln "Dagbok", daterad till den 11 mars 1984.

MARIE JACOBSSON

## ”Du är modern som är jungfru”

En läsning av två dikter från Gunnar Ekelöfs  
Diwandiktning utifrån hypogrammet Jungfrun–Modern

Gunnar Ekelöf kallade sin Diwantrilogi, *Diwan över Fursten av Emgión* (1965), *Sagan om Fatumeh* (1966) och *Vägvisare till underjorden* (1967), för ”ruinen Diwan”.<sup>1</sup> Ekelöf planerade troligen att åstadkomma en pentatyk, ett projekt som avbröts av Ekelöfs bortgång i mars 1968.<sup>2</sup> Delar av det överskjutande diktmaterial med anknytning till Diwantrilogin har publicerats i *Partitur* (1969), *En självbiografi* (1971) och *En röst* (1973), samlingar av anteckningar och dikter redigerade av diktarens hustru, Ingrid Ekelöf.<sup>3</sup> Större delen av Diwandiktningen, både tidigare publicerade dikter och opublicerade manuskriptdikter, finns numera samlad i *Skrifter 3*, den tredje delen av Ekelöfs samlade verk under redaktion av Reidar Ekner. *Skrifter 3* innehåller, förutom den egentliga Diwantrilogin, den posthuma samlingen *Partitur* och fyra av Reidar Ekner konstruerade ”samlingar” av i bokform opublicerat material: *Diwan 2*, *Fatumeh 2*, *Lucifer sade* och *Ikoner*.

Intresset för den del av Diwandiktningen som ej ingår i de av Ekelöf publicerade tre diktsamlingarna har således varit stort, vilket gör det intressant att analysera ett par dikter från detta material, närmare bestämt dikterna ”Två höga kolonner” och ”För mig är / denna milda”.<sup>4</sup> På dessa dikter kommer Michael Riffaterres lyriska teori att prövas, sådan den utlagts i *Semiotics of Poetry*.<sup>5</sup> Riffaterres betoning av diktens enhet och den poetiska textens samband med andra texter i den kulturella kontexten gör Riffaterres teori lämplig att tillämpas på Ekelöfs diktning, och då kanske Diwandiktningen i synnerhet.<sup>6</sup> I fråga om den andra analyserade dikten kommer Riffaterres teori att kompletteras med några begrepp hämtade från det inledande teoretiska kapitlet i Hans Lunds avhandling *Texten som tavla* för att klargöra relationen mellan text och bild, d.v.s. diktens ekfras.<sup>7</sup>

Michael Riffaterres enkla grundsats, på vilken han bygger sin poetiska teori, är att den poetiska texten ”expresses concepts and things by indirection.

To put it simply, a poem says one thing and means another.”<sup>8</sup> Denna teoretiska grundsats utgör förutsättning för det grundläggande begreppspar hos Riffaterre: *mimesis* och *semiosis*. Mimesis är det litterära representerandet av verkligheten och bygger på språkets referentialitet. Den information texten ger på den mimetiska nivån kallar Riffaterre *meaning* och denna mening skapas genom den första etappen i den tvåskiktade läsning i vilken Riffaterre indelar läsprocessen: *den heuristiska läsningen*. Den heuristiska läsningen är referentiell och dekoderar texten mimetiskt. Det andra steget i läsprocessen, vilket Riffaterre benämner *den hermeneutiska läsningen*, innebär en retroaktiv och tolkande läsning där läsaren upptäcker att dikten under den mimetiska ytans mångfald och variation är en formell och semantisk enhet. Denna enhet utgör textens *significance*. Läsaren inser att textens utsagor i själva verket är ekvivalenta, att de är variationer av samma strukturella enhet, och läsaren kan därmed uppfatta textens signifikans på den högre semiotiska nivån.<sup>9</sup>

Vad är det då som skapar den poetiska textens enhet? Enligt Riffaterre genereras texten av en struktur, som inte är direkt synlig i texten, men som producerar varianter, vilka bildar textens yta. Denna struktur kallar Riffaterre *matrix*. Matrisen är en mycket enkel, abstrakt struktur (till skillnad från den komplexa mimetiska textnivån) och kan ibland sammanfattas i ett enda ord. Matrisen kan vara hypotetisk (potentiell), vilket i praktiken innebär att den konstrueras av läsaren, men den kan också vara aktualiserad i en annan text. Matrisen producerar sedan varianter i texten; den primära aktualiseringen av matrisen, vilken styr textens övriga varianter, benämner Riffaterre *model*.<sup>10</sup> Förutom i modellen transformeras matrisen genom *expansion* och *conversion*. Expansion innebär att matrisen transformeras till mer komplexa former och konversion innebär att matrises transformationer modifieras med samma faktor. Expansion tillsammans med konversion genererar textens komplexa yta från den enkla matrisen.<sup>11</sup>

Riffaterres textteori i *Semiotics of Poetry* anknyter till strukturalistisk teori och praktik, vilket kommer till uttryck i synen på den poetiska texten som ”a closed entity” och ”a special finite context”.<sup>12</sup> Genom intertextualitetsbegreppet öppnas dock texten mot den litterära traditionen. För Riffaterre är texten ett språkspel och intertextualiteten ses till och med som en definition av textens litteraritet: ”To perceive the text as a transform of an intertext is to perceive it as the ultimate word game, that is, as literary.”<sup>13</sup> Riffaterres term för de texter/traditioner dikten samspelar med är *hypogram* (även om termen intertext ibland också används). Ett hypogram är en preexisterande ordgrupp, vilken kan finnas endast i språket eller i litteraturen. Hypogrammet kan bestå av en språklig eller litterär kliché (observera att hos Riffaterre rymmer klichén ingen negativ värdering), citat från en annan text eller utgöras av en hel text.<sup>14</sup>

Hypogrambegreppet är således centralt i Riffaterres textteori; ord och fraser i en dikt poetiseras genom att referera till ett hypogram.<sup>15</sup> Hur förhåller sig då hypogrambegreppet till författarens roll vid textproduktionen och läsarens roll vid tolkningen av texten? Trots sin strukturalistiska utgångspunkt

fönekar inte Riffaterre att författarens intentionalitet har en viss betydelse och att en författare medvetet kan anspela på en annan text. I fråga om läsaren äger denne inte fullständig frihet att associera till vilka texter som helst – läsning är en restriktiv process där texten styr vilka intertexter som kan komma ifråga.<sup>16</sup>

Den relation mellan ordkonst och bildkonst då en text refererar till ett bildkonstverk brukar idag benämnas *ekfras*.<sup>17</sup> I fråga om analysen av ekfrastiska texter betonar Hans Lund vikten av att inte hemfalla åt en privat, associativ läsning – syftet med analysen måste vara att verifiera att texten verkligen står i relation till en eller flera bilder. Bilden måste på något sätt vara inskriven i texten – ett förhållande som uttrycks genom att texten utnyttjar *markeringsord*.<sup>18</sup> Vid analys av en text innehållande en ekfras kan det vara värdefullt att upprätta en distinktion mellan de element i texten som innehåller referenser till en eller flera bilder och de textelement som går utanför bildens struktur och semantiska rum. Lund tillhandahåller här två begrepp, vilka kan användas som analysinstrument: *semantisk fokusering* och *semantisk expansion*. Semantisk fokusering betecknar att texten återger vad bilden uttrycker, semantisk expansion innebär att texten utvidgar bildens betydelse och rör sig utanför bildens semantiska fält.<sup>19</sup> Ytterligare en viktig aspekt vid behandlandet av litterära texter som anknyter till bildkonstverk är vilken *funktion* ekfrasen fyller i texten. Ekfrasen är oftast endast ett medel – den ekfrastiska texten har i de flesta fall inte själva bildtransformationen som sitt främsta syfte.<sup>20</sup>

Jag har alltså valt att komplettera Riffaterres lyrikteori med några analysinstrument hämtade från den forskning som behandlar relationen mellan ordkonst och bildkonst. Anders Olsson har däremot i *Ekelöfs nej* föredragit att betrakta även bilder som *intertexter*, vilka han benämner ”visuella intertexter”.<sup>21</sup> Jag ansluter mig härvidlag till Hans Lund, som uppmärksammat att termen text ibland används även om en visuell bild och att begreppet intertextualitet då även innefattar relationen mellan litteratur och bildkonst, men som reserverar termen text för det verbala meddelandet.<sup>22</sup>

Riffaterres teori om den poetiska texten kan tyckas oförenlig med studiet av textens och bildens interrelationer. Anders Mortensen t.ex. hävdar att ekfrasen (och därmed Lunds terminologi) bygger på en mimetisk estetik.<sup>23</sup> Riffaterre är dock i sina analyser inte främmande för bildkonstens inflytande på den litterära texten; dessutom påpekar Riffaterre själv att en referens till ”the discourse of painting” inte innebär en referens till verkligheten, d.v.s. mimesis.<sup>24</sup>

De två följande analyserna skall betraktas som relativt fristående från varandra – ett har de dock gemensamt: Jungfrun–Modern. I Ekelöfs diktning förekommer, alltifrån debuten, ett kvinnligt överindividuellt väsen, som ofta bär namnet Jungfrun eller Modern. Ekelöfs Jungfru benämns i forskningen oftast motiy eller tema, men kallas ibland också symbol.<sup>25</sup> Jag föreslår istället Riffaterres begrepp hypogram för denna Jungfru eller Moder. Hypogrammet rörande en kvinnlig gudom, vilken inbegriper renheten hos jungfrun,

fruktbarheten och ömheten hos modern, kärleken och erotiken hos den älskade kvinnan etc, är en kliché med oerhört stor utbredning i den litterära traditionen. Här kan det kanske räcka med att påminna om Goethes "Das Ewig-Weibliche" eller Stagnelius' Amanda. Till detta hypogram hör naturligtvis, förutom den rent litterära traditionen, också myter och religiösa texter. Det bör påpekas att Riffaterres hypogrambegrepp endast hänför sig till texter. I princip upprättas alltså en distinktion mellan texter och föreställningar (t.ex. religiösa sådana), även om gränsen kan sägas vara flytande. Hypogrammet Jungfrun-Modern ligger, i större eller mindre grad, under båda de analyserade dikterna.

### Artemis' tempel i Sardes

1. Två höga kolonner
2. står ännu kvar vid Sardes
3. av Artemis' tempel
4. där även förnäma kvinnor
5. för att behaga gudinnan
6. gav sig åt förste bäste
7. Rik eller fattig, ren eller smutsig –
8. Hon bestämde
9. om tjänarinnans lön blev en silvermina
10. eller ett kopparstycke
11. Det sägs att den ena kolonnen är Rätt
12. och den andra Orätt
13. Jag har gått mellan båda
14. ledd av min Genius bland anemoner
15. och markens låga liljor
16. Jag kände ingenting
17. av dessa kolonnens Rätt eller Orätt
18. De störtade inte samman över mig
19. Jag trodde inte på någon av dem
20. tvefödd, mitt mellan Ont och Gott
21. och tro och tvivel
22. Ingen tog mig, ingen lämnade mig
23. Jag var hos Dig, ensam<sup>26</sup>

"Två höga kolonner" publicerades för första gången i bokform i *Partitur*. I *Skrifter 3* har dikten, förutom i *Partitur*, också beretts plats i *Fatumeh 2*, d. v. s. den pendang till *Sagan om Fatumeh* som konstruerats av Reidar Ekner. "Två höga kolonner" hade tidigare tryckts i tidningen *Vi* hösten 1966 tillsammans med två dikter från *Sagan om Fatumeh*. Enligt kommentaren planerades "Två höga kolonner" att ingå i en kommande bok av Ekelöf.<sup>27</sup> Dikten kan dateras till våren 1965 och tillkom i samband med ett besök i Sardes under Ekelöfs vistelse i Istanbul.<sup>28</sup>





Bildkälla: Carl Olov Sommar *Gunnar Ekelöf. En biografi* (1989)

Ekelöfs besök i Sardes utgör en bakgrund till "Två höga kolonner", varför en kortare redogörelse är på sin plats. Det är dock viktigt att komma ihåg att skildringen av Sardes bildar diktens *mimetiska* sida, som visserligen måste dekoderas, men som inte skapar diktens signifikans. Sardes, staden vid den gulförande floden Paktolos, var under antiken huvudstad i Lydien i Mindre Asien. I närheten av Sardes låg staden Efesos, där det berömda Artemistemplet, vilket räknades som ett av världens sju underverk, var beläget. Också i Sardes fanns ett Artemistemplet, uppfört av Alexander den store. Templet var byggt på ett äldre Artemistemplet, vilket i sin tur var uppfört på platsen av ett gammalt Kybeletempel. Kybele, eller Magna Mater (den Stora Modern), dyrkades sedan gammalt i trakterna kring Sardes. Artemistemplet i Sardes var ett av de största i den grekiska världen. Det var byggt av marmor och hade 20 kolonner på vardera långsidan och 8 kolonner på kortsidorna. Idag återstår endast fundamenten och två 18 meter höga kolonner.<sup>29</sup>

Till diktens mimetiska sida kan man möjligen också räkna de blommor som nämns i rad 14–15, anemoner och liljor. Anemoner återfinns i slutraderna i dikten "Epidavros" (*En natt i Otocac*, 1961), en dikt som är förlagd till Asklepios' tempel i Epidaurus och behandlar förhållandet mellan antiken och nutiden. Blommorna i denna dikt tycks ha sin mimetiska bakgrund i det grekiska landskapet:

Över dalen och de vallfärdande drar molnen långsamt  
men anemonerna blommar som förr och nickar i vinden.<sup>30</sup>

I en tidigare opublicerad dikt från 1965 (troligen inspirerad av besöket i Sardes) spelar också markens blommor en central roll, däribland liljan:

Våren kommer  
kolonnernas stenar andas  
i lavar  
men på marken blommar  
vildtulpan och lilja  
lika svårt att hugga ett mönster  
att göra sig en låg blomma

Ruinen är majestätisk som du  
Lilja som inte når till dess fot<sup>31</sup>

Ruinerna av Artemistemplet med dess två återstående kolonner och de blommande ängsmarkerna däromkring utgör således diktens mimesis.

Vad skapar då diktens betydelseenhet, d.v.s. dess signifikans? Matrisen i "Två höga kolonner" kan skrivas "diktaren vägleds genom motsatsernas värld av gudinnan". Denna gudinna skall naturligtvis förstås som Ekelöfs Jungfru. Modellen ges av de tre första raderna:

Två höga kolonner  
 står ännu kvar vid Sardes  
 av Artemis' tempel

Motsatsernas värld i matrisen representeras i modellen av de två kolonnerna och matrisens gudinna transformeras till uttrycket "Artemis' tempel". Rad 4–10 innebär en expansion av matrisen genom modellens "Artemis' tempel". Artemis benämns i rad 5 "gudinnan" och i rad 8 "Hon". Matrisens "motsatsernas värld" transformeras till de antitetiska paren rik/fattig, ren/smutsig och silver/koppar. Genom uttrycket "Artemis' tempel" i rad 3 aktualiseras även hypogrammet Jungfrun–Modern, som är verksamt till och med rad 10. Gudinnan Artemis, den jungfruliga jaktgudinnan, utgör en komponent i det stora hypogrammet Jungfrun–Modern, men även andra representanter för Jungfrun–Modern är här aktualiserade. Den grekiska gudinnans ursprung återfinns i en av de stora moder- och fruktbarhetsgudinnorna i Mindre Asien. I Efesos behöll Artemis egenskaperna från den främreasiatiska modergudinnan. Det är denna gudinna som benämns "efesiernas Diana" av Paulus i Apostlagärningarna. Artemistemplet i Sardes uppfördes, som tidigare nämnts, på platsen av ett Kybeletempel och runt Sardes var kulten av "den Stora Modern" stark.<sup>32</sup> Även i Ekelöfs övriga Diwandiktning identifieras Artemis med den främreasiatiska fruktbarhetsgudinnan. I efterskriften till *Diwan över Fursten av Emgión* nämner Ekelöf "Efesiernas Diana" som en representant för "den stora främreasiatiska jungfrumodern" och i en dikt publicerad i *Diwan 2* jämför Niobe (en gestalt i den grekiska mytologin) med Artemis och Kybele/Magna Mater: "Jag hör henne som leder mig / tala om denna barmhärtiga moder i Berget / Niobe, Kybele, Artemis, Magna Mater".<sup>33</sup>

I rad 4–10 i "Två höga kolonner" beskrivs kulten av gudinnan – kvinnorna vid templet ger sig åt olika män "för att behaga gudinnan". Det är alltså främst det element av fruktbarhet och erotik som hypogrammet Jungfrun–Modern rymmer som aktualiseras här. Kulten av t.ex. modergudinnan Kybele präglades av extas och orgier.<sup>34</sup> Denna del av Jungfru–Moder-hypogrammet återfinns även på andra håll i Ekelöfs Diwandiktning, t.ex. i en dikt från 1963 där, förutom Kybele, den syriska kärleksgudinnan Astarte och den egyptiska gudinnan Isis åsyftas:

Jag blickar mot Lydien, Syrien  
 och mot Egypten  
 Den stora gudinnans  
 klagosäten, förförelserum  
 och förklaringsrum<sup>35</sup>

Även Afrodite ägnades i det antika Grekland en orgiastisk kult – genom samlag med hennes prästinnor ansågs den dyrkande komma i närmare kontakt med gudinnan.<sup>36</sup> I ett brev från Paul Åström till Ekelöf 1961 beskriver Åström Afroditefesten Kataklysmos efter en fråga från Ekelöf. Festen firades under

antiken på Pafos och beskrevs som obscen av kyrkofäderna. En av festritualerna bestod av att en fallos och en nypa salt överlämnades till deltagarna, som i gengäld gav ett mynt till gudinnan.<sup>37</sup> Dessa upplysningar utnyttjade Ekelöf i flera dikter. I *Fatumeh 2* finns en dikt med titeln "Milit". Titeln är en variant av det assyriska namnet för Afrodite, Mylitta. I dikten spelar den orgiastiska kulten av Afrodite en central roll och även här förekommer mynt helgade åt gudinnan:

Du är en jungfru  
 Inte vore du jungfru  
 om inte byarnas döttrar  
 i sina bästa kläder  
 offrade sig för dig  
 åt lystna män från hamnen  
 åt fromma män inifrån landet  
 [...]

Deras mynt, helgade åt dig  
 ligger i sanden, i jorden, inför templet  
 Ingen god dotter har tagit emot ett mynt  
 De är helgade i ditt tempels sand  
 Jag vet hur många de är, dessa mynt<sup>38</sup>

Här kan även anföras en dikt lagd i en antik kvinnas mun, också den av Ekner placerad i *Fatumeh 2*. Observera att det kvinnliga diktjaget är av *lydisk* börd:

Jag var rik, stolt, av lydisk börd  
 Jag var jungfru, sedan jag gift mig bjöd seden  
 att jag gav mig en gång om året för intet  
 Nu har den stund kommit då min stolthet skall brytas  
 Snuskiga män trängs kring mig för gratis samlag  
 mot den kopparslant de lägger i gudinnans och prästernas kista  
 Denne stinkande, som jag har ritualenligt över mig, ser jag inte  
 Jag vänder mitt ansikte bort, jag svarar inte  
 med mitt underliv på hans alltmer tafatta stötar  
 Jag ser ditt stränga ansikte för mig som fordrar offer.<sup>39</sup>

Mynten offrade till Afrodite överförs i flera dikter till att gälla även andra gudinnor – eller annorlunda uttryckt – de olika gudinnorna som representanter för en och samma gestalt: Jungfrun–Modern. En dikt från 1965 är riktad till en kvinnlig gestalt som diktjaget kallar "Thaïs, Beatrice, Madeleine". Namnet Thaïs bars av flera berömda hetärer under antiken; den mest berömda av dem var Thaïs från Athen, Alexander den stores favorit. Beatrice är naturligtvis Dantes sinnliga/översinnliga kvinnogestalt och Madeleine är den franska formen av Magdalena, namnet på den botfärdiga skökan i Bibeln. I dikten jämförs en bordell med ett Isistempele och även här återfinns mynten:

Jag har valt Dig  
 som jag aldrig känt  
 jo, en gång, på en bordell  
 ett Isistempel  
 Detta är min skärv! Bit i myntet  
 det är av rent silver.<sup>40</sup>

I rad 3–10 i ”Två höga kolonner” återfinns alltså hypogrammet Jungfrun–Modern, med betoning på erotik och fruktbarhet i samband med gudinnan (Artemis, Kybele, Afrodite etc.). Denna aspekt av hypogrammet uttryckt i några övriga texter tillhörande Diwandiktningen förklarar också, eller ger betydelse åt, mynten i rad 9–10:

[...] Artemis' tempel  
 där även förnäma kvinnor  
 för att behaga gudinnan  
 gav sig åt förste bäste  
 Rik eller fattig, ren eller smutsig  
 Hon bestämde  
 om tjänarinnans lön blev en silvermina  
 eller ett kopparstycke

I rad 11–12 fortsätter expansionen av matrisens motsatser genom de kolonner i Artemis' tempel som ges av modellen i rad 1. Kolonnerna representerar här de abstrakta begreppen rätt och orätt: ”Det sägs att den ena kolonnen är Rätt / och den andra Orätt”.<sup>41</sup> Uttrycket ”Det sägs” indikerar ett hypogram – en legend eller myt av något slag (jfr också rad 16–18). I *Turkiska resor* citerar Ulf Thomas Moberg ”Två höga kolonner” och nämner att Ekelöf i dikten kallar kolonnerna Rätt och Orätt enligt legenden, men utreder inte saken ytterligare.<sup>42</sup> Mina egna efterforskningar har härvidlag tyvärr inte givit något resultat, varför frågan, om det i rad 11–12 (och eventuellt i rad 16–18) finns ett dolt hypogram, tills vidare får lämnas obesvarad.

I rad 13–15 återfinns den tydligaste transformationen av diktens matris ”diktaren vägleds genom motsatsernas värld av gudinnan”:

Jag har gått mellan båda  
 ledd av min Genius bland anemoner  
 och markens låga liljor

Expansionen av matrisen genom modellens kolonner fortsätter här och gudinnan i matrisen transformeras till uttrycket ”min Genius”. Genom detta uttryck aktualiseras även hypogrammet Jungfrun–Modern på nytt – ”min Genius” måste efter en retroaktiv läsning förstås som ännu en representant för Jungfru–Moder-hypogrammet. Uttrycket *genius* har utnyttjats av Ekelöf i ett flertal dikter och med ett flertal betydelser;<sup>43</sup> relevant i detta sammanhang är dock endast den betydelse som ges av en dikt i *En natt vid horisonten* (1962):

I natten väcker honom kallelsen så stark  
 att han vacklar fram till det ändlösa vita papperet  
 Han doppar pennan i havet och börjar skriva  
 men den enda raden för honom skrivande så långt  
 att han hamnar utanför horisonten  
 Då sitter där i fönsterkarmen en dröm eller genius  
 Hon ser på honom med stora grå ögon  
 Hon gör Tecknet  
 Nedanför sover staden i en ofantlig rökig solnedgång  
 Han reser sig, han följer henne med hela sin kärlek  
 Då slår alla stadens klocktorn på en gång ett slag  
 Man faller fullkomligt tidlöst  
 När man vaknar är man åter död.<sup>44</sup>

Diktjaget är här Poeten som beskriver inspirationen och skaparkraften som en kvinnlig gestalt, vilken han benämner "en dröm eller *genius*" (min kurs.).<sup>45</sup> Denna dikt från *En natt vid horisonten* innehåller i sin tur ett hypogram som närmare knyter dikten till Jungfru–Moder-hypogrammet: Viktor Rydbergs dikt "Snöfrid". Rydbergs dikt skildrar hur huldran Snöfrid från fönsterkarmen kallar diktjaget Gunnar till en färd på det stormiga havet:

I kvällens mörker och stormens larm  
 han hörde en röst vid sin fönsterkarm:  
 "Gunnar,  
 nu går det böljor över sjö!  
 Kom, jag vill se, om din håg är varm,  
 om mod kan bo i en gossebarm:  
 kom, gunga på våg en huldremö!  
 Och rådes du icke för svek och harm,  
 Gunnar,  
 då styra vi ut till din lyckas ö."

Det var Snöfrid.  
 Djupt i skogen stundom såg han henne,  
 älskligare huldra aldrig fanns:  
 skön hon var med blåa ögons glans,  
 gyllne lockar om det vita äne.<sup>46</sup>

Diktjaget följer Snöfrid, som skyddar den som kämpar för det sanna och det goda, men liksom i Ekelöfs dikt försvinner den kvinnliga gestalten och lämnar diktjaget ensamt kvar:

Och i töcken  
 svann hans huldremö.  
 Ensam drev han kring i böljors öken.<sup>47</sup>

Dikten i *En natt vid horisonten* kan sägas utgöra ett hypogram ur Ekelöfs egen produktion till "Två höga kolonner". I ljuset av detta hypogram är en metapoetisk läsning av raderna 13–15 möjlig. Den kvinnliga gudom som diktjaget benämner "min Genius" är, förutom en transformerande av matrisens gudinna, också en inkarnation av diktarens skaparförmåga. Retroaktivt kan vi nu möjligen göra ett tillägg till diktens matris – den gudinna som vägleder diktaren genom motsatsernas värld fungerar samtidigt som diktarens musa.

Denna tolkning av uttrycket "min Genius" förstärks av ytterligare ett hypogram som döljer sig i rad 13–15: Stagnelius. Stagnelius var bevisligen aktuell för Ekelöf under Diwandiktningens initialske, vilket visas av en dikt tillägnad Stagnelius tillkommen under resan till Istanbul.<sup>48</sup> Orden "Genius", "anemoner" och "liljor" leder läsaren till Stagnelius' diktning. *Genius* är hos Stagnelius ett vanligt förekommande begrepp, vilket t.ex. återfinns i en dikt ingående i sonettsviten "Hösten": "Djupt i ditt bröst en himmelsk Genius andas, / det väsens avbild, som är allt i alla."<sup>49</sup> Det är dock i dikten "Ode", en hyllning till diktarens skaparkraft, som det metapoetiska hypogrammet återfinns – i dikten omtalas "Diktens hulda, glänsande Genius".<sup>50</sup>

När det gäller blommorna lilja och anemon (grek. *anemone* 'sippa'), visades i inledningen hur dessa blommor kan ha en mimetisk bakgrund. Blommorna är dock främst *litterära* blommor som anger ett hypogram.<sup>51</sup> Liljor är högfrekventa i Stagnelius' lyrik, men i ett par dikter upprättas en förbindelse mellan liljor och sippor. I dikten "Vad suckar häcken" heter det: "Vad andas hoppen / i rosenknoppen / Vad menlös vilja / har dalens lilja? / Vad tänker sippan?"<sup>52</sup> I *Liljor i Saron* återfinns följande rader i dikten "Dialog": "Så vill jag dig räcka / de bärande sippor, / de tårade liljor, / de röda pioner / som Kristus dig skickar, / äonernas konung, / ur himmelens park."<sup>53</sup>

I uttrycket "markens låga liljor" (rad 15), där alliterationen verkar som en enhetsskapande faktor, kan även ett bibliskt hypogram anas. En av de vanligaste symbolerna för jungfru Maria är just liljan.<sup>54</sup> Via Stagneliushypogrammet kan också *Höga visan* fungera som ett hypogram (jfr titeln på Stagnelius' diktsamling: *Liljor i Saron*). Maria har i traditionen identifierats med Sulamith, bruden i *Höga visan*, och Höga visans bildspråk har tillämpats på Maria.<sup>55</sup> I *Höga visan* liknas bruden vid en lilja: "Jag är ett ringa blomster i Saron, en lilja i dalen." / "Ja, såsom en lilja bland törnen, så är min älskade bland jungfrur."<sup>56</sup> I Stagnelius' dikt "Maria" i *Liljor i Saron* förenas de tre hypogrammen:

Med forskande blickar  
såg Kristus från himlen  
till jordgruset neder  
och sökte en tärna  
bland människors barn.  
En tärna, så menlös  
som blomstret i Saron,

som duvan så öm.  
 [...]
   
Då såg han Maria:
   
i Betlehems lundar,
   
bland susande palmer
   
och Salomos liljor,
   
i aftonens skimmer
   
hon tänkande gick.<sup>57</sup>

I rad 16–18 fortsätter expansionen av matrisen genom modellens tempel: "Jag kände ingenting / av dessa kolonnens Rätt eller Orätt / De störtade inte samman över mig". Raderna utgör en direkt fortsättning av expansionen i rad 13–15. I de nästföljande raderna, rad 19–21, expanderas matrisen ytterligare:

Jag trodde inte på någon av dem
   
tvefödd, mitt mellan Ont och Gott
   
och tro och tvivel

Matrisens "motsatsernas värld" transformeras här, förutom till det redan tidigare aktualiserade antitetiska paret Ont/Gott, också till "tro och tvivel". Obsevera här den allittererande sekvensen "tvefödd" – "tro" – "tvivel", där "tvefödd" i rad 20 genererar "tro och tvivel" i nästföljande rad. Diktarens väg mellan motsatserna i matrisen representeras av satsen "Jag trodde inte på någon av dem" och av det ovan nämnda uttrycket "tvefödd". Detta senare uttryck är enligt Reidar Ekner en indikation på att diktjaget i "Två höga kolonner" bör betraktas som fursten av Emgión, huvudgestalten i *Diwan över Fursten av Emgión*.<sup>58</sup> Bengt Landgren har i *Ensamheten, döden och drömmarna* diskuterat förhållandet mellan fiktion och identifikation i *Diwan* och betraktar fursten som Ekelöfs fiktionsjag. Gestalten i *Diwan* har enligt Landgren också drag av Digenis Akritas, huvudperson i ett medeltida byzantinskt epos med samma namn, till vilket Ekelöf anknuter i efterskriften till *Diwan*. Hjälten i *Digenis Akritas* är tvefödd (jfr namnet Digenis) – frukten av en förbindelse mellan en kristen kvinna och en arab.<sup>59</sup> Hur skall då diktjaget i "Två höga kolonner" tolkas? Det kan inte förnekas att jaget i dikten äger vissa samband med fursten av Emgión, men "Två höga kolonner" har inte karaktären av en utpräglad rolldikt. Med detta sammanhänger att "Två höga kolonner" inte ingår i en av Ekelöf komponerad diktsamling och därmed inte är en integrerad del av Diwans fiktiva ram. Dikten har en mer personlig diktion och med stöd av den tidigare iaktagna metapoetiska tendensen kan textjaget sägas vara nära relaterat till *diktaren* Ekelöf.

En sista expansion av matrisen kommer till uttryck i diktens avslutande rader (rad 22–23). Matrisens motsatser transformeras här till satsen "Ingen tog mig, ingen lämnade mig" och den vägledande gudinnan i matrisen transformeras till "Jag var hos Dig, ensam". Rad 22 aktualiserar återigen Jungfru-Moder-hypogrammet, genom att satsen är genererad ur tempelkvinnornas



kult av fruktbarhetsgudinnan, men tillämpas denna gång på diktjaget. Raden "Ingen tog mig, ingen lämnade mig" låter också ana ett hypogram från Almqvists diktning – inledningsraderna i "Tintomaras sång" i *Drottningens juvelsmycke*: "Mig finner ingen, /ingen jag finner."<sup>60</sup> Den mystiska, androgyna kvinnogestalten Tintomara kan för övrigt sägas väl passa in i hypogrammet Jungfrun–Modern. Även i diktens sista rad fortsätter hypogrammet Jungfrun–Modern att vara aktuellt genom det tilltal till gudinnan som här etableras.<sup>61</sup> Matrisens gudinna har i dikten omvandlats till gudinnan Artemis, "min Genius" och "Dig", vilka alla därför bör ses som ekvivalenta och som delar av det övergripande hypogrammet Jungfrun–Modern.<sup>62</sup>

### Den allomfattande Modern

1. För mig är
2. denna milda ömma
3. bild det väsentliga
4. en kvinna
5. min dotter, min syster
6. Min moder
  
7. Att klä av
8. att klä på
9. torka i stjärten
10. ge bröstet
  
11. Hade jag haft en sådan moder
12. skulle hon visat mig vägen
13. hem, aldrig till Constantinija
14. Nu visar mig kameleerna
15. var hon finns
  
16. Vid vägens början
17. Vid vägens slut
  
18. O! mina ögons ljus!
19. Låt mig då sova
20. blind i din famn
  
21. Glöm inte min hjord
22. mina djur
23. Låt dem beta
24. på dina berg
25. Vattna dem
26. i din bäck.<sup>63</sup>

”För mig är / denna milda” publicerades, liksom ”Två höga kolonner”, för första gången i bokform i *Partitur. I Skrifter 3* ingår dikten, förutom i *Partitur*, också i *Diwan 2*.

Den enhetsskapande matrisen i dikten kan skrivas ”den allomfattande Modern” – en Moder som innefattar både den individuella och den över-individuella, den biologiska och den kosmiska modern. Rad 1–3 innehåller modellen:

För mig är  
denna milda ömma  
bild det väsentliga

Modellen är en ekfras – raderna beskriver diktjaget inför en ikon. Det främsta markeringsordet är här ”bild”, vilket kan tyckas inte särskilt specifikt, men genom en retroaktiv läsning sluter sig läsaren till att bilden måste innehålla en modersframställning av något slag. Med kännedom om Diwandiktningens förhållande till ikonkonsten<sup>64</sup> kan man med stor säkerhet fastställa att ekfrasen syftar på en Gudsmoderikon. Dikten innehåller dock fler markeringsord än ”bild” – ikonen karakteriseras av diktjaget som ”denna *milda ömma / bild*” (min kurs.). Dessa specificerande markeringsord leder läsaren till en speciell ikontyp: *Maria Oumilénie*. Denna ikontyp är av byzantinskt ursprung, men är särskilt vanlig i Ryssland. Ikonen framställer Gudsmoder och barnet, ofta i halvfigur, med barnet ömt läggande sin kind mot moderns och armarna runt hennes hals. Ömheden mellan mor och barn har givit ikontypen dess namn: *Oumilénie* (ry. ‘ömheter’); typens grekiska namn är *Eléousa* (‘barmhärtighet’, ‘medlidande’) med undertypen *Glykophilousa* (‘den sött kyssande’).<sup>65</sup> Ekelöf har i flera dikter explicit anspelat på ikoner av typen *Oumilénie/Eléousa*. I dikten ”Gudinna av okänt ursprung” (*Opus incertum*, 1959) apostroferas ikonernas Gudsmoder ”Meter Theou! Eléousa!” och i *En Mølna-Elegi* (1960) återfinns dessa rader:

Det vita på udden  
dess hamn en mås, säg  
dess hamn  
Eleousa, klingande  
på udden, vit vit –<sup>66</sup>

Enligt Hans Lund behöver en ekfras inte gälla en enskild konstnär eller ett enskilt konstverk, utan bildanknytningen kan även gälla t.ex. en motivtyp.<sup>67</sup> Ekfrasen i ”För mig är / denna milda” kan inte heller sägas syfta på en specifik ikon; istället är det ikontypen *Oumilénie* referensen gäller. Ekfrasen begränsar sig till modellen i rad 1–3 – dikten innehåller således endast en kort allusion på ikonen, även om bilden bildar utgångspunkt för hela dikten. Därmed också sagt att den semantiska fokuseringen på bilden koncentreras till de tre första raderna – den övriga diktens betydelse ligger utanför ikonen, d.v.s. texten

innehåller även semantisk expansion. Vad fyller då bilden för funktion i dikten? Genom ikonens framställning av *Gudsmodern* i modellen transformeras och konkretiseras matrises abstrakta, allomfattande Moder. Genom bildens referens till den kristna jungfru Maria aktualiseras också hypogrammet Jungfrun–Modern. I ”För mig är / denna milda” är det främst modergudinnan som en del av hypogrammet Jungfrun–Modern som är aktuell.

I rad 4–6 expanderas matrisen ”den allomfattande Modern”: ”en kvinna / min dotter, min syster / Min moder”. Trots dessa uttrycks skilda betydelseinnehåll får de betraktas som ekvivalenta – den allomfattande Modern kan transformeras till olika identiteter, men är ändå en och samma. Till stöd för denna tolkning kan här påminnas om den identitetsambivalens som råder i *Diwan över Fursten av Emgion*. I Diwans fiktion ingår att den bländade fursten leds på vandrigen hem av en kvinna som benämns jagets hustru, dotter och syster. I dikt II:22 vandrar fursten mot bergen ”ledd av en dotter / som kanske är min syster”.<sup>68</sup> Denna kvinnogestalt övergår ibland i den kvinnliga gudomen Jungfrun:

O min gudinna  
Min Moder  
som också är min Dotter<sup>69</sup>

”För mig är / denna milda” äger alltså samband med fiktionen i *Diwan* och diktjaget med den fiktive fursten av Emgion, något som kommer att utredas ytterligare nedan.

Expansionen av matrisen fortsätter i rad 7–10. Här är det främst den aspekt av matrisen som innefattar den biologiska modern som kommer till uttryck. Raderna kan ses som direkt genererade ur uttrycket ”Min moder” i den föregående raden:

Att klä av  
att klä på  
torka i stjärten  
ge bröstet

I dessa rader fungerar det anaforiskt upprepade ”att klä” sammanhållande.

Den ovan angivna aspekten av matrisen ”den allomfattande Modern” fortsätter att expanderas i rad 11–13. Här verkar också konversion med faktorn ”väg”:

Hade jag haft en sådan moder  
skulle hon visat mig vägen  
hem, aldrig till Constantinija

På nytt gör sig fiktionen från *Diwan över Fursten av Emgion* gällande. Fiktionsjaget fursten av Emgion tänks ha deltagit i slaget vid Manzikert

(1071) på kejsar Romanós' sida, men fångslas efter återkomsten till Konstantinopel, där han torteras och bländas för att sedan slutligen frigges. Efter frigivningen beger sig fursten hem till bergstrakterna kring Van-sjön i Armenien.<sup>70</sup> Här kan anföras t.ex. dikt II:2 i *Diwan*:

Jag lever ännu i Konstantinija  
om det skall kallas att leva  
En kurdernas furste av den stam  
som har betesmarker ovanför Van<sup>71</sup>

Fiktionen från *Diwan* hjälper till att kasta ljus över rad 11–13 – diktjaget uttrycker sin klagan över den frånvarande modern, som, om hon existerat, skulle visat honom hem (till Van) och inte till krigets Konstantinopel. Nu behöver förstås "hem" inte tolkas på detta bokstavliga sätt – uttrycket kan naturligtvis även äga en mer symbolisk innebörd.

Trots att anknytningen till Diwans fiktion här är relativt stark, finns element i dikten som knyter diktjaget till personen Ekelöf, särskilt raden "Hade jag haft en sådan moder". Diktjaget uttrycker här sin avsaknad av en verklig mor och vänder sig därför senare i dikten till den överindividuella Modern. Denna problematik behandlas också i ett par dikter publicerade i *Diwan 2*. I den dikt, vilken börjar "Jag har länge levt", kallar sig diktjaget "En ingen kvinnas son" och åkallar istället Jungfrun Átokos:

Bergen ovanför Van den trakt  
där min moder födde mig  
vars namn jag inte vet  
men som jag kallar, som jag åkallar  
med en kvinnas namn

‘Átoke moû, minja!  
Du som aldrig fött någon son<sup>72</sup>

I en annan dikt förnekas också den biologiska modern till förmån för en kvinnogestalt som diktjaget kallar sin dotter och moder:

O min dotter  
som också är min Moder  
ty jag hade ingen som jag minns  
eller vill minnas  
Min moder  
är min dotter  
och jag har blivit  
hennes barn  
och heter Ingen<sup>73</sup>

Dessa dikters behandlande av modersrelationen botten i en personlig problematik rörande Ekelöfs förhållande till sin egen mor. Denna personliga bakgrund har utretts av Landgren, som även kommenterar den ovan citerade dikten "Jag har länge levt".<sup>74</sup> Här är inte primärt den biografiska bakgrunden till "För mig är / denna milda" intressant, utan snarare diktens spel med diktjagets identitet. Jaget i dikten kan betraktas som ett rent fiktionsjag (d.v.s. fursten av Emgión) men, med stöd av det ovan citerade materialet, även som ett jag med anknytning till personen Ekelöf.

I rad 14–17 fortsätter expansionen av matrisen, men här transformeras den överindividuella, kosmiska aspekten av matrisen "den allomfattande Modern". Genom denna transformation av modergudinnan aktualiseras på nytt hypogrammet Jungfrun–Modern, som fortsätter att vara aktuellt i resten av dikten. Konversionen med faktorn "väg" är fortfarande verksam:

Nu visar mig kamelerna  
var hon finns

Vid vägens början  
Vid vägens slut

Kamelerna i rad 14 som visar vägen till Modern döljer, vilket påpekats av Anders Olsson,<sup>75</sup> ett hypogram: den medeltide, sufiske mystikern och diktaren Ibn al-'Arabí. Kameler är i Ibn al-'Arabí diktsamling *Tarjumán al-Ashwáq* (1215) symboler för människans längtan efter förening med det gudomliga varat. I ode XXIII heter det: "My desire is my troop of camels [...]" och i kommentaren skriver al-'Arabí: "which bear me to my Beloved".<sup>76</sup> Kamelerna förekommer också i ode XI, som behandlar kärlekens religion: "I follow the religion of Love: whatever way Love's / camels take, that is my religion and my faith."<sup>77</sup> Ibn al-'Arabí kameler förekommer redan i ett brev från 1925, vars senare del kan ses som en litterär stilövning under påverkan av *Tarjumán*:

Sommar! Sommar! De ljudlösa fotstegen på gräsmattorna. I mitt sinne sjunga bambuflöjterna mot en bakgrund av klingande tablas och min längtans palmer susa. Se! På himlen vandra molnen framåt i långsamt och högtidligt tåg utan att någon människa vet varifrån eller varthän. De vandra alla mot sitt öde men icke mot sin längtan drivna av händelsernas vind. Som ödesmolnen äro alla små och allt smått. Upp min längtans kameler! tiden nalkas för vår nattliga resa – lång bliver vägen och svår att skönja i dunklet – innan det dagas<sup>78</sup>

Den mystiska innebörden av kamelerna i rad 14 leder fram till en tolkning av rad 16–17, där den allomfattande Modern sägs finnas "Vid vägens början / Vid vägens slut". Dessa rader hålls samman av det anaforskt upprepade uttrycket "Vid vägens". Vägens början och slut kan nu, i ljuset av hypogrammet Ibn al-'Arabí, tolkas som födelse och död. Tillståndet före födelsen och efter döden kopplas hos Ekelöf ofta samman med en kvinnlig gestalt, Jungfrun eller

Modern, vilket undersökts av Bengt Landgren i *Ensamheten, döden och drömmarna*.<sup>79</sup> Här kan anföras några uttalanden från Ekelöf själv, tryckta i *En självbiografi*. I en anteckning från 1965 beskriver Ekelöf sin Jungfru på följande sätt:

Och i denna allmodersfamn med stannade hjärtan, med slocknade ögon och utsläckta tankar skall vi en gång hamna. Den Stora Modern, när alla med sina otaliga bröst och gömmer oss alla under sina tal-lösa vingar. Livet är en paus mellan födelse och död.<sup>80</sup>

Tanken varierar i ytterligare en anteckning från 1960-talet:

Hon tar emot alla i sin famn. Hon är uråldrig och hon är ny var gång en människa tänker på henne och anar sitt slut. [...] Hon är vad du var och vad du skall bli. [...] Livet är den parantes då det är möjligt att tänka på henne<sup>81</sup>

Till stöd för tolkningen av vägens början och slut som födelse och död kan också anföras Anders Olssons utredning om vägens tematik i *Ekelöfs nej*. Vägen är enligt Olsson en av de tematiska figurer som innebär transcendens. Hos Ekelöf kan vägen också innebära ett uppgående i ett du, d.v.s. den mystiska Jungfrun, vilket sker bl.a. i "Tag och skriv".<sup>82</sup> Vägen återfinns i många mystiska traditioner som en symbol för människans stegvisa uppgående i det gudomliga varat, en *via negativa*. Via negativa är en term med ursprung i kristen mystik och ingår i flera mystikers teologi, bl.a. återfinns den hos Gregorius av Nyssa (400-talet) och Meister Eckhart (1200-talet). Enligt den mystiska traditionen är Gud ofattbar för det mänskliga förnuftet. Gud transcenderar alla mänskliga attribut och egenskaper och kan därför inte definieras eller namnges. Ändå är enhet med Gud möjlig genom via negativa, d.v.s. genom att jaget töms på all mänsklig kunskap och själen renas från passioner. Enheten med Gud kan endast beskrivas med negativa termer – den innebär tomhet, mörker eller intet. Uppfattningen om via negativa som vägen till förening med den högre enheten återfinns också i andra religiösa/mystiska traditioner, t.ex. hinduism, buddhism och taoism.<sup>83</sup> Anders Olssons iakttagelser om vägens tematik hos Ekelöf och mystikens via negativa har relevans för tolkningen av rad 14–17. Kamelerna visar vägen till Modern, som dock inte bara befinner sig vid vägens slut utan också vid vägens början, d.v.s. Modern representerar det mystiska tillståndet före födelsen och efter döden.

I rad 18–20 transformeras matrisen ytterligare genom expansion. Även konversionen fortsätter, men nu har faktorn förändrats till "syn":

O! mina ögons ljus!  
Låt mig då sova  
blind i din famn

I rad 18 etableras tilltalet till den allomfattande Modern – den del av dikten som hittills analyserats har bestått av deskription. Apostrofen till moder-gudinnan fortsätter till diktens slut. Modern tilltalas med metaforen ”mina ögons ljus”. Uttrycket ”ögons ljus” används i ett par dikter i *Diwan 2* som metafor för diktjagets syn, vilket ju är det närmast till hands liggande.<sup>84</sup> I en annan dikt i *Diwan 2* kopplas dock metaforen ”mina ögons ljus” till Jungfrun:

Jag är av dig  
 bara av dig  
 som smekt mig  
 med mina ögons ljus  
 på natten som Måne  
 på dagen som sol<sup>85</sup>

Apostrofen ”O! mina ögons ljus!” i rad 18 kan nu möjligen tolkas som att det är Modern som fungerar som diktjagets ljuskälla – kanske upplevd i en ljusvision?

De nästföljande raderna framställer diktjaget som ett blint barn i den allomfattande Moderns famn: ”Låt mig då sova / blind i din famn”. Enligt Landgren innehåller dessa rader ett blindhetsmotiv kopplat till fostrets prenatala gemenskap med den kosmiska modern. Denna aspekt av blindhetsmotivet har Landgren behandlat i sin analys av ”kosmisk sömngångare” (*sent på jorden*, 1932), där ett par rader lyder:

ensam ensam som en pelare på slätten och blind som ett barn vars  
 ensamhet den oändliga modern sakta sjunger till sömns<sup>86</sup>

I *Diwan över Fursten av Emgión* finns dock denna aspekt av blindhetsmotivet inte uttryckt enligt Landgren – här har furstens blindhet efter bländningen samband med visionen av Jungfrun.<sup>87</sup> Blickens och blindhetens tematik i *Diwan* och i hela Ekelöfs övriga diktning har uttömmande behandlats av Anders Olsson. Hos Ekelöf innebär ofta berövandet av synen kontakt med en osynlig, djupare verklighet, i *Diwan* representerad av Jungfrun.<sup>88</sup> Med detta som bakgrund – hur skall då rad 19–20 läsas? Blindheten innebär här inte endast ett prenatalt tillstånd, som Landgren menar, utan diktjagets önskan om att få sova blind i Moderns famn är en bön om att få återgå till tillståndet före födelsen och efter döden – en tolkning som är i linje med de tidigare kommenterade rad 16–17. I rad 19–20 kan också, med stöd av de ovan citerade uttalandena från *En självbiografi*, ett hypogram spåras: Heidenstams dikt ”Jairi dotter”. Denna dikt utgår från den bibliska berättelsen om hur Jesus uppväcker Jairi dotter från de döda.<sup>89</sup> I dikten skildrar Jairi dotter upplevelsen av döden och evigheten som en blind, förintande allmoder – döden innebär att vila i denna moders famn:

Hon, till vilken min levnad  
 ropat på darrande knän,  
 stod ovan drivornas slätter.  
 Kjortelns töckniga vävnad  
 blåste med fällar, som brunno.  
 Foten mätte mitt öga;  
 höfterna redan försvunno  
 i det ändlösa höga.  
 Först från en topp jag såg  
 pannans fårade kupa.  
 Hättan om tinningen låg  
 blank som en vintermåna  
 över en ättestupa.  
 Håret, som börjat gråna,  
 syntes likt garn på en vinda  
 knutet om hättans rand,  
 moderligt räckt hennes hand ;  
 men de vidgade, djupa  
 ögonen stirrade blinda.  
 Blek jag med armarna sträckta  
 sprang genom skuggornas hop.  
 Natten, där aldrig en timmes  
 klockslag darrat förskräcktä,  
 fyllides av viskande rop,  
 tyst som vid Herkules' stoder  
 suset av havet förmimmes:  
 – Moder, vi se dig, moder!

[...]

Askans virvlar jag drog  
 kring mina bröst och svävade  
 hän till min Gud, min moder.  
 Läpparna glömt hennes namn.  
 Men med mitt huvud begravet  
 barnagott i en famn,  
 släcktes på kinderna färgen.<sup>90</sup>

Jairi dotter längtar efter återvändandet till de levande tillbaka till denna blinda allmodersfamn ; hon tilltalar i diktens slut modern genom sin önskan att ”stiga närmare natten / och i din öken, som fick / tröskel i Akerons floder, / somna med pannan i knät, / blinda, tigande moder, / gåtfulla evighet!”<sup>91</sup>

Den sista expansionen av matrisen ”den allomfattande Modern” kommer till uttryck i rad 21–26, där allitterationen skapar enhet åt strofen:

Glöm inte min hjord  
 mina djur  
 Låt dem beta  
 på dina berg



Vattna dem  
i din bäck.

Här gör sig återigen fiktionen från *Diwan* påmind genom hjorden av betande djur. I den tidigare citerade dikt II:2 karakteriserar diktjaget sig som "En kurdernas furste av den stam / som har betesmarker ovanför Van". Möjligen kan de betande djuren betraktas som genererade ur kameleerna i rad 14.

Rad 21–26 rymmer också ett hypogram i form av en kliché, vilken kan iakttagas både i språket och i litteraturen: Moder Jord. Att beskriva jorden som ett kvinnligt väsen är en urgammal språklig/poetisk kliché med mytologiskt ursprung och att gestalta naturen i erotiskt bildspråk är ett välkänt grepp i den litterära traditionen.<sup>92</sup> Hos Ekelöf uppträder hypogrammet redan i dikten "Skogsrå" (*Dedikation*, 1934):

Hennes mun är de ljummaste vindarnas källa och rösten ett valv  
som ekar av fågelstrupar. Hennes björkögon glittrar, hennes  
lindöron susar vid sommarens sjöar.  
Hennes tankar är myror som vandrar fram över de vita molnen på  
himlen och molnen är hennes lugna, flyktiga känslor.  
Hennes otaliga bröst är träskets mjukaste mossgula tuvor och hen-  
nes sköte liknar ett fågelbo mellan två kraftiga grenar eller en  
näckrostjäm med hundraåriga gäddor eller en blåklocka eller  
en doft av murknande trä...<sup>93</sup>

I en dikt från mitten av 1950-talet, vilken kan vara ägnad att belysa "För mig är / denna milda", återfinns samma hypogram:

Jord, jag har beundrat dina bröstformer  
floderna, dina mjölkådror sedan urminnes  
där vi djur och människor är turister  
men nu sveper du som ett linne  
kring dig snön  
ditt sköte och dina armhålör  
är dessa grustag  
och människan  
borttappad från sällskap och färdledare.<sup>94</sup>

Metaforen som förbinder landskapet med kvinnokroppen i "För mig är / denna milda", "berg" och "bäck", låter sig översättas med "bröst" respektive "sköte". Möjligen kan man också, med ovan citerade dikt i åtanke, se "bäck" som den mjölk jordens bröst ger.

De ovan utförda diktanalyserna visar förhoppningsvis det lämpliga i att tillämpa Riffaterres teori om den poetiska texten på Ekelöfs Diwandiktning. Även ekfrasbegreppet med tillhörande analysinstrument är fruktbart för analysen. Diktanalyserna pekar också på möjligheten av att använda, och som fristående behandla, av författaren opublicerade dikter.

Låt mig avsluta med en strof ur en dikt, också den hämtad ur *Partitur*, som belyser den centrala roll Jungfrun–Modern spelar i Ekelöfs diktning – hon är en fast punkt i en litterär värld där allting flyter:

Du är sandkornet  
och på detta obeständiga  
skall jag bygga min öken  
Du är modern som är jungfru  
och på spegeln som hänger under ditt hjärta  
skall jag känna igen mig själv<sup>95</sup>

## NOTER

- 1 Gunnar Ekelöf, efterskrift till *Vägvisare till underjorden* i *Skrifter 3. Dikter 1965–1968* (Stockholm, 1991), s. 139.
- 2 Se Reidar Eknens inledning till *Skrifter 3*, s. 7–13.
- 3 *Partitur. Ett urval efterlämnade dikter 1965–1968* (Stockholm, 1969), *En självbiografi. Efterlämnade brev och anteckningar* (Stockholm, 1971) och *En röst. Efterlämnade dikter och anteckningar* (Stockholm, 1973). Ett urval av dikter publicerade i tidningar och tidskrifter har gjorts av Anders Mortensen i *Variationer. Dikter ur tidningar och tidskrifter* (Höganäs, 1986).
- 4 Dikternas titlar är satta av artikelförfattaren och består av diktens första respektive första och andra rad.
- 5 Michael Riffaterre, *Semiotics of Poetry* (London, 1980). Till hjälp har också varit en till svenska översatt uppsats av Riffaterre, "Det referentiella felslutet" i *Modern litteraturteori: från rysk formalism till dekonstruktion*, del 2, red. Claes Entzenberg & Cecilia Hansson (Lund, 1991), s. 141–160.
- 6 Louise Vinge har utfört en relativt sträng tillämpning av Riffaterre genom två analyser, "'Skaldens natt' och poesins semiotik" i *Samlaren* 1982, s. 7–16 och "'Blomman vid avgrunden – om Vilhelm Ekelunds 'Lunaria'" i *Tidskrift för litteraturvetenskap* 1990:2, s. 14–24. En något lösare anknytning till Riffaterre återfinns i de femton diktanalyser av Sverker Göransson och Erik Mesterton samlade i *Den orörliga lågan. Analyser av femton 1900-talsdikter* (Göteborg, 1991). Bland dessa finns tre Ekelöfdikter: "översvämning i storslaget landskap", "Höstsejd" och "Fossil inskrift".
- 7 Hans Lund, *Texten som tavla. Studier i litterär bildtransformation* (Lund, 1982).
- 8 Riffaterre, 1980, s. 1.
- 9 Ibid. s. 2ff. Se också Riffaterre, 1991, s. 145.
- 10 Riffaterre, 1980, s. 13; s. 19; s. 21. Jfr Riffaterre, 1991, s. 147.
- 11 Riffaterre, 1980, s. 47f.; s. 63.
- 12 Ibid. s. 2.
- 13 Ibid. s. 42.
- 14 Ibid. s. 23; s. 25; s. 39; s. 63. Jfr här också Riffaterre, 1991, s. 151: "Hypogrammet manifesterar sig helt och hållet i syntaxen och varierar i omfång från en ordgrupp till en längre text. Den kan vara enbart potentiell, bara observerbar i språk; ofta har den använts i andra dikter. Om så är fallet är hänvisningen till hypogrammet intertextuell och uppfattas vanligen av läsaren som citat eller litterär allusion."
- 15 Riffaterre, 1980, s. 23.
- 16 Ibid. s. 134 not 27; s. 150; s. 165.
- 17 Lund lanserar i sin avhandling, vilken tillkom då studiet av konstarnas interrelationer ännu var i sin linda i Sverige, termen *transformation* för denna typ av relation mellan text och bild. I en uppsats av senare datum, "Den ekfrastiska texten" i *I musernas tjänst. Studier i konstarnas interrelationer*, red. Ulla-Britta Lagerroth, Hans Lund, Peter Luthersson & Anders Mortensen (Stockholm/Stehag, 1993), ansluter sig dock Lund till internationellt språkbruk och väljer istället termen *ekfras*.
- 18 Lund, 1982, s. 37f. Termen *markeringsord* är övertagen från Louise Vinge.
- 19 Ibid. s. 34f. Lunds termer är en bearbetning av Roland Barthes' begreppspar *ancrage* och *relais*.
- 20 Ibid. s. 39.
- 21 Anders Olsson, *Ekelöfs nej* (Stockholm, 1983), s. 17f.

- 22 Lund, 1982, s. 14. Lund betonar att verbalt språk och visuell bild inte är samma sak: "I studiet av den litterära textens transformation av bilden kommer man inte förbi denna fundamentala skillnad mellan att läsa ord och att avläsa bild." (s. 28)
- 23 Anders Mortensen, "Vision och estetisk projicering. Några anteckningar om Gunnar Ekelöfs Diwandiktning i begynnelsen" i *I musernas tjänst. Studier i konst-arternas interrelationer*, red. Ulla-Britta Lagerroth, Hans Lund, Peter Luthersson & Anders Mortensen (Stockholm/Stehag, 1993), s. 229.
- 24 Riffaterre, 1980, s. 117; s. 119.
- 25 I Bengt Landgrens avhandling *Ensamheten, döden och drömmarna. Studier över ett motivkomplex i Gunnar Ekelöfs diktning* (Stockholm, 1971) används motivbegreppet, vilket kritiserats av Anders Olsson i dennes avhandling *Ekelöfs nej*. Olsson ansluter sig istället till den franska tematiska kritiken. Hos Brita Wigforss åter finns termen symbol; se *Konstnärens hand. En symbol hos Gunnar Ekelöf* (Göteborg, 1983) och "Mellan riddaren och draken: Gunnar Ekelöfs 'Tag och skriv'" i *Radix* 1980:3/4, s. 68–165.
- 26 *Skrifter* 3, s. 156f. och s. 235. Radnumreringen är artikelförfattarens.
- 27 Gunnar Ekelöf, "Ur sagan om Fatumeh" i *Vi* 1966:46, s. 19. Det enda som skiljer tidningsversionen från den i bokform publicerade dikten är ordföljden i diktens andra rad.
- 28 Utflykten till Sarden har skildrats av Carl Olov Sommar och Ulf Thomas Moberg, vilka båda i sammanhanget citerar dikten; Carl Olov Sommar, *Gunnar Ekelöf. En biografi* (Stockholm, 1989), s. 565–567 och Ulf Thomas Moberg, *Turkiska resor* (Stockholm, 1989), s. 34f. Diktens bakgrund i besöket i Sarden har också kommenterats av Reidar Ekner i artiklarna "Dikten om ullkardan" i *Lyrikvännen* 1990:5, s. 218–221 och "Åter till elementen. En berättelse om begravningen" i *Allt om böcker* 1984:2, s. 8–11.
- 29 Ekner, 1984, s. 10; Sommar, s. 565f.
- 30 Gunnar Ekelöf, *Skrifter 2. Dikter 1955–1962* (Stockholm, 1991), s. 101. Om dikten se Paul Åström, *Gunnar Ekelöf och antiken* (Jonsered, 1992) kap. "'Anemone-rna blommor som förr'. Kontinuiteten från antiken till vår tid", s. 34–40 och kap. "'De heliga ordens ekon i musslan'. Epidauros.", s. 84–90.
- 31 Gunnar Ekelöf, *Skrifter 4. Appendix 1927–1968* (Stockholm, 1992), s. 199.
- 32 Ekner, 1984, s. 10; Åström s. 344f. och s. 357f.
- 33 *Skrifter* 3, s. 52; s. 204.
- 34 Joseph Kaster, *Mytologisk uppslagsbok* (Stockholm, 1991), s. 107.
- 35 *En självbiografi*, s. 206. Jfr Åström, s. 345.
- 36 Kaster, s. 8.
- 37 *Brev från Gunnar Ekelöf utgivna av Paul Åström* (Jonsered, 1991), s. 30.
- 38 *Skrifter* 3, s. 234. Om Afrodite/Myllita se Eknerns kommentar s. 285.
- 39 *Ibid.* s. 234f.
- 40 *Skrifter* 4, s. 191. Dikten har också en personlig bakgrund. Under tiden i Paris 1929–30 besökte Ekelöf en bordell på Boulevard Sébastopole, där han för första gången hade samlag med en kvinna. Denna prostituerade återkommer i flera dikter och självbiografiska anteckningar och ges där av Ekelöf namnet Madeleine eller Magdalena. Se *Skrifter* 3, s. 258, *Skrifter* 4, s. 215 och *Skrifter* 8. *Tankesamling* (Stockholm, 1993), s. 351–354.
- 41 Bruket att skriva de abstrakta begreppen med inledande versal, vilket återkommer i rad 17 och 20, kan jämföras med Staffan Bergstens iakttagelse av användandet av

inledande versaler i *Diwan över Fursten av Emgión*, t.ex. i dikt I:5 och I:19, något som Bergsten kopplar till en allegorisk teknik med medeltida drag. Staffan Bergsten, "Några anteckningar om komposition och stil i Ekelöfs Diwandiktning" i *Samlaren* 1971, s. 82f.

42 Moberg, 1989, s. 34.

43 Se Åström, s. 570.

44 *Skrifter* 2, s. 187.

45 Denna betydelse hos genius återfinns enligt Brita Wigforss också i ett par rader i "Djävulspredikan" (*Vägvisare till underjorden*). Wigforss, 1980, s. 146 och 1983, s. 69.

46 Viktor Rydberg, *Skrifter. Dikter* (Stockholm, 1953), s. 47. Ekelöf uppger i en självbiografisk anteckning att han är döpt efter gossen Gunnar i "Snöfrid". I anteckningen, som främst behandlar förhållandet till modern, upprättas en förbindelse mellan Snöfrid och Jungfrun-Modern i Ekelöfs diktning. *Skrifter* 8, s. 330 och Ekners kommentar, s. 476.

47 Rydberg, s. 50.

48 Landgren, s. 252; Olsson, s. 273. Ekelöf såg ett samband mellan sin egen byzantinska Diwandiktning och Stagnelius' lyrik. Se efterskriften till Ekelöfs utgåva av Stagnelius' lyrik, posthumt utgiven av Östen Sjöstrand, *Dikter i urval av Gunnar Ekelöf* (Stockholm, 1968), s. 125f.

49 Stagnelius, 1968, s. 39. Dikten citeras efter Ekelöfs utgåva av Stagnelius' lyrik.

50 Ibid. s. 15.

51 Jfr Riffaterres diskussion om de litterära blommorna i Shakespeares sonett "Love's Labour's Lost" i Riffaterre, 1991, s. 149–151.

52 Stagnelius, 1968, s. 82. Anspelningar på "Vad suckar häcken" förekommer även i manuskripten till dikten "Xoanon" i *Sagan om Fatumeh* (se Olsson, s. 159 not 62) och i titeln till en dikt i *En natt i Otocac*: "Vi mena, vi tänka, vi sucka, vi tala", *Skrifter* 2, s. 109.

53 Erik Johan Stagnelius, *Liljor i Saron* (Stockholm, 1952), s.29. Jfr även fortsättningen av dikten s. 34f.

54 *Mariabilder*, red. Görel Cavalli-Björkman, (Stockholm, 1988), s. 10f.

55 Ibid. s. 63.

56 *Höga visan* 2:1–2, 1917 års översättning.

57 Stagnelius, 1952, s. 38.

58 Ekner, 1990, s. 221.

59 Landgren, s. 186f.; s. 194–196 och efterskriften till *Diwan över Fursten av Emgión*, *Skrifter* 3, s. 53.

60 Carl Jonas Love Almqvist, *Drottningens juvelsmycke* (Lund, 1986), s. 196.

61 Anders Olsson har visat hur apostrofen till ett kvinnligt du är ett av Ekelöfs sätt att formulera mystiken. Olsson ser tilltalet till Jungfrun som en retorisk struktur i hela författarskapet: "Man kan se Ekelöfs diktning som en enda lång kärleksförklaring, som ett tilltal till en kvinnlig princip, som får representera det som inte går att representera." (s. 228) Om tilltalet se hela kap. 7, "Mystikens språk: transcendens och tilltal", särskilt s. 227–229 och s. 260f.

62 Även Reidar Ekner (1984, s. 10f.) har noterat tilltalet i diktens avslutande rad och tangerar också komponenterna i Jungfru-Moder-hypogrammet. Ekner frågar sig vem tilltalet vänder sig till: "Vem är det Du han här vänder sig till? Den älskade? Den älskade som representant för Modern? Artemis-Diana? Eller Artemis som täcknamn

- för Den Stora Modern, hon som är moder till alla? Många sena dikter av honom tyder på att det sista alternativet är den mest adekvata läsningen.”
- 63 *Skrifter* 3, s. 150f. och s. 203. Enstaka element i dikten har kommenterats av tidigare forskning: Landgren, s. 212f.; Olsson, s. 277.
- 64 Se Reidar Ekner, *I den havandes liv. Åtta kapitel om Gunnar Ekelöfs lyrik* (Stockholm, 1967), s. 129f.; s. 149–151; Landgren, s. 185 och Ulf Thomas Moberg, ”Xoanon – Gunnar Ekelöfs Gudsmoderikon” i *Artes*, 1982:1, s. 117–125.
- 65 *Mariabilder*, s. 50; Helge Kjellin, *Ryska ikoner i svensk och norsk ägo* (Stockholm, 1956), s. 94; s. 244f. I Kjellins bok finns även bilder på *Gudsmodern Oumilénie återgivna*, s. 93; s. 95; s. 230f.
- 66 *Skrifter* 2, s. 85 resp. s. 146.
- 67 Lund, 1982, s. 38.
- 68 *Skrifter* 3, s. 43.
- 69 *Ibid.* s. 37, dikt II:11. Se även dikt I:25, s. 28f.
- 70 Efterskriften till *Diwan*, *Skrifter* 3, s. 50–53.
- 71 *Skrifter* 3, s. 32.
- 72 *Ibid.* s. 201f.
- 73 *Ibid.* s. 209.
- 74 Landgren, s. 197f. Se också Olsson, s. 26f. och *En självbiografi*, s. 225; s. 227.
- 75 Olsson, s. 277.
- 76 Muhyiddín Ibn al-'Arabí, *The Tarjumán al-Ashwáq. A collection of Mystical Odes*, redigerad av Reynold A. Nicholson (London, 1911), s. 94; s. 96.
- 77 *Ibid.* s. 67.
- 78 Ur brev till Valborg Hahr, sommaren 1925 i *Brev 1916–1968. Urval och kommentar Carl Olov Sommar* (Stockholm, 1989), s. 17.
- 79 Landgren, passim; se t.ex. s. 155 för en sammanfattning.
- 80 Ur anteckning 28/12-65 i *En självbiografi*, s. 226.
- 81 Anteckning i Kladdbok 4A, 1960-talet, *ibid.* s. 229.
- 82 Olsson, s. 228; s. 237–241.
- 83 *Encyclopedia of Religion*, volym 15, huvudred. Mircea Eliade (New York, 1987), uppslagsord *via negativa*.
- 84 *Skrifter* 3, s. 201; s. 205.
- 85 *Ibid.* s. 198.
- 86 *Skrifter* 1, s. 41.
- 87 Landgren, 1971, s. 82–90; s. 212f.
- 88 Olsson kap. 5 ”Blicken: blindhet och vision”, s. 129–174; om *Diwan* se s. 151ff.
- 89 Markus 5:22–43.
- 90 Verner von Heidenstam, *Samlade skrifter 2. Dikter* (Stockholm, 1909), s. 156f.
- 91 *Ibid.* s. 160f.
- 92 Peter Hallberg, *Diktens bildspråk* (Göteborg, 1982), s. 316f.; s. 370.
- 93 *Skrifter* 1, s. 57. Jfr också dikten ”Fé” i samma samling, s. 59.
- 94 *Skrifter* 4, s. 158f. Jfr också en dikt i *Partitur* och dikten ”Från persiskan” i *Diwan* 2, *Skrifter* 3, s. 152 resp. s. 183.
- 95 *Skrifter* 3, s. 160f.

MATS JANSSON

## T. S. Eliot och *The Egoist*

Till belysningen av ett litteraturkritiskt framträdande

Samma år som TS Eliot debuterade med diktsamlingen *Prufrock and Other Observations* (1917) erbjöds han i juni av Harriet Shaw Weaver, på Ezra Pounds initiativ, det biträdande redaktörskapet för tidskriften *The Egoist*. Förutom att sköta ordinära redaktörsgöromål var han själv kontrakterad att regelbundet skriva artiklar och recensioner för tidskriften.<sup>1</sup> Eliot publicerade sig systematiskt i *The Egoist* mellan 1917 och 1919. Hans artiklar, i synnerhet serien "Reflections on Contemporary Poetry", formar sig till kritiska vidräkningar med vad Eliot uppfattar som den samtida poesins urartning. Det är en kritik som för Eliots del också är självavslöjande och pekar fram emot flera av de centrala estetiska tankegångar som skulle komma att samlas i den litteraturkritiska essäsamlingen *The Sacred Wood* (1920). Sammantaget publicerade Eliot i *The Egoist* från juli 1917 till oktober 1919 knappt trettio artiklar, recensioner och litterära notiser.<sup>2</sup> Under 1917 och 1918 utgjorde tidskriften hans viktigaste forum. Hans kritiska verksamhet i *The Egoist* avslutades med publiceringen i två delar av "Tradition and the Individual Talent". Det är givetvis den mest bekanta och en av de få av Eliots artiklar där som är omtryckt. Eliot ville uppenbarligen provocera, oroa och väcka med artiklarna i *The Egoist* och de representerar, menar en forskare, ett väsentligt litterärt maktskifte. Här fick då modernismen en röst som inte kunde ignoreras eller med lättköpta argument enkelt avfärdas.<sup>3</sup> Förutsättningarna för denna modernismens första framstöt kan alltså nära relateras till tidskriftens historia.

Sommaren 1913 sammanträffade Ezra Pound med kritikern Rebecca West som då skötte litteratursidan i månadstidskriften *The New Freewoman*. Kort efter detta möte kunde Pound skriva till tidskriftens ägare Dora Marsden och föreslå att han skulle få redigera en sida per nummer. Hans eget arbete skulle vara gratis, men andra bidragsgivare skulle betalas. Marsden gav sitt medgivande och inom ett par månader hade den enda sidan blivit fem, och Pound hade låtit publicera flera av sina imagistkollegor.<sup>4</sup> Han kunde också snart, tillsammans med andra medarbetare, skriva till Marsden och ondgöra sig över att tidskriftens namn var vilseledande. Man föreslog att det skulle

ändras till ett som framhävde tidskriften som ett organ för individualister av båda könen.<sup>5</sup>

Dora Marsden hade varit medlem av suffragetrörelsen, och hennes tidskrift *The New Freewoman* hade också börjat som rösträttstidskrift, men omvandlades småningom till ett forum för Marsdens eget alltmer vittsyftande och abstrakta språkfilosofiska tänkande. Marsden fick efter hand praktisk hjälp och finansiellt stöd av Harriet Shaw Weaver, som efter det att tidskriften blivit *The Egoist* i januari 1914 från och med juni stod som dess redaktör. Biträdande redaktör var Richard Aldington, som kallades till fronten 1917 och då ersattes av Eliot. *The Egoist* trycktes i en upplaga av ettusen exemplar, men försäljningen översteg aldrig mer än fyrahundra. Tidskriften karaktäriseras i forskningen som en mycket märklig hybrid. Den kunde både ge utrymme åt Marsdens idéer och personliga filosofi och låta trycka modernistiska poeter och prosaförfattare. När det gäller den modernistiska rörelsen under 1900-talet har *The Egoist* karaktäriserats som den kanske mest inflytelserika tidskriften över huvud.<sup>6</sup>

Välbekant är bland annat att James Joyce under exilen hade uppmuntrats av Pound att sända det första kapitlet av *A Portrait of the Artist as a Young Man* och manuskriptet till *Dubliners* till tidskriften. Joyces självbiografiska verk väckte Pounds entusiasm, och publicerades därefter på det första kapitlets meriter löpande i tidskriften. Krigsutbrottet i augusti 1914 försvårade kontakterna med det ockuperade Europa, och Pound föreslog att tidskriften skulle göra ett uppehåll under krigsåren. Weaver lyckades i stället genom en vädjan till potentiella prenumeranter klara dess fortlevnad och försäkra sig om Joyces manuskript. Tidskriftens allra största insats var otvivelaktigt publiceringen av *Ulysses*.<sup>7</sup> Det var i tidskriftens redaktionslokaler som Eliot blev en av de första läsarna av *Ulysses* när manuskripten började anlända kapitelvis sent 1918.<sup>8</sup> I januari 1918 annonserade Harriet Shaw Weaver publiceringen av en första del av *Ulysses* till mars, men det skulle dröja ett år innan detta kom till stånd. Det hade för tidskriften visat sig svårt att finna någon tryckare som, med hänvisningar till blasfemi och sexualia, var villig att ta sig an boken ens med uteslutningar. I slutändan publicerades fyra fragment från olika delar av *Ulysses* i *The Egoist*.<sup>9</sup> I slutet av 1919 upphörde *The Egoist*. Den hade dessförinnan också hunnit ge utrymme åt Wyndham Lewis' självbiografiska roman *Tarr*, poesi och programskrifter av imagisterna,<sup>10</sup> bl.a. Ezra Pound, Richard Aldington, H. D., Ford Madox Ford, F S Flint, William Carlos Williams samt vid sidan av den imagistiska huvudfåran: D H Lawrence.

I och med Eliots inträde förvandlades tidskriftens karaktär. Den samtida poesin fick ett betydligt större utrymme och tonen i recensionerna blev skarpare och mer akademisk. Denna sista fas i tidskriftens historia domineras av Eliot, som här för första gången fick en plattform för sina idéer och formulerade dem pregnant och polemiskt.<sup>11</sup> Man kan urskilja tre typer av framställningsform för Eliots bidrag i *The Egoist*. I några få fall är det längre resonerande framställningar som närmar sig den litteraturkritiska essän,



såsom traditionsuppsatsen. De flesta bidragen är till formen konventionella recensioner eller anmälningar som sträcker sig över någon sida och refererar till ett specifikt verk. Dessutom publicerar han flera mycket korta litterära notiser som enbart består av ett omnämmande och en knapphändig värdering av det aktuella verket utan något genomfört resonemang. Ett fåtal av hans bidrag är publicerade anonymt eller under pseudonym. Ämnesområdet är samtida modern poesi, prosa och litteraturkritik.

Denna uppsats syfte begränsas till att belysa ett antal centrala estetiska begrepp i denna Eliots tidiga, till största delen utgivna litteraturkritik i *The Egoist*. Det görs genom att artiklarna systematiskt granskas i avsikt att frilägga de grundstenar som blir bärande i Eliots resonemang. Outtalat kommer detta självfallet att visa fram emot de mer bekanta teoretiska formuleringarna i Eliots essäsamlingar. I en sentida tillbakablick har Eliot själv fördelat sin litteraturkritiska gärning grovt sett på tre perioder. Den första utgör verksamheten i *The Egoist*, och efter det att denna upphört en andra period i tidskrifterna *The Athenaeum* och *The Times Literary Supplement*. Den sista präglas, menar han, snarare av offentliga framträdanden och föreläsningar än av kritisk verksamhet i tidskrifter.<sup>12</sup> Man kan dessutom betrakta det litteraturkritiska författarskapet som intressant genom att poeten "at the back of his mind, if not as his ostensible purpose, is always trying to defend the kind of poetry he is writing, or to formulate the kind he wants to write".<sup>13</sup> Den litterära kritiken kastar alltså indirekt ljus över den egna poetiska praktiken. Denna implicit polemiska grundsats låter sig ana redan i den tidiga kritiken i *The Egoist*.<sup>14</sup>

Ett begrepp Eliot uppehåller sig vid är "image", som dels diskuteras som en aspekt av poesins formspråk och dels brukas som ett polemiskt instrument i ett samtidshistoriskt sammanhang. I en anmälan av Ernest Fenollosas och Ezra Pounds *Noh or Accomplishment* poängterar Eliot i Pounds efterföljd, att bilden i det japanska dramat kan betraktas som ett enhetsskapande element i texten.<sup>15</sup> Det speciella med detta drama är att intresset fokuseras på själva skeendet på scenen. I relation härtill talar Eliot om de tydliga bilder som möter vid läsningen av engelsk dramatik: "In reading *Hamlet*, for instance, there is a perfectly clear image of a frosty night, at the beginning; in *Macbeth* there is a clear image of the castle at nightfall where the swallows breed". Dessa föreställer man sig emellertid som de vore i verkligheten. Då man däremot läser ett Nohdrama menar Eliot att man inte får denna hjälp av fantasin, eftersom den bild man önskar forma är just bilden på scenen. Om man å andra sidan ser ett sådant drama är det tvärtom fantasin som får hjälp. Det engelska dramat är helt enkelt ett substitut för den verklighet vi föreställer oss, medan t.ex. den röda kimonon i Nohdramat inte är ett substitut i denna mening utan i sig själv är betydelsefull, argumenterar Eliot.<sup>16</sup> Ju mer symboliskt ett drama är desto mer nödvändig är själva scenen. Det europeiska dramat stimulerar inte fantasin, vilket Eliot menar att Nohdramat däremot gör. Och då varje gest

i detta är av stor vikt, måste man erinra sig att texten inte är föreställningen. Eliot vidgar sin summering: "In general, we may say that the less 'realistic' literature is, the more visual it must be." Genomgående betonar alltså Eliot behovet av att visualisera det drömartade inslaget. Det känslostoff som hanteras är överallt detsamma, men metoderna kontrasterar. Eliot belyser med ett exempel. I *Macbeth* framträder vålnaden i medvetandet på den drabbade. I Nohdramat däremot så härleds den drabbades medvetande från den på scenen förverkligade och gestaltade vålnaden, och den röda kimonon representerar där karaktärens drömlika sinnestillstånd. Eliot använder inte begreppet, men Pound menar att hela detta drama kan betraktas som en "externalization" av huvudpersonens dominerande känsla, i detta fall svartsjuka.<sup>17</sup> Eliot förklarar så att "the world of active passions is observed through the veil of another world". Bilden på scenen blir med andra ord en förmedlande länk mellan betraktare och känsla, vilket i detta avseende kan sägas peka fram mot föreställningen om det objektiva korrelatet.<sup>18</sup>

En viktig faktor är för Eliot att bilden förhindrar gestaltningen från att förvandlas till "rhetoric". Begreppet används här av Eliot för första gången och det kommer att bli en probersten i hans fortsatta kritik. Vi skall därför följa detta såsom ett kritiskt ledord hos Eliot. I september 1917 inleder Eliot sin serie "Reflections on Contemporary Poetry" om sammanlagt fyra artiklar. Den sista publicerad i juli 1919. I den första återkommer begreppet retorisk i pejorativ betydelse, och det preciseras i en samtida litterär kontext. Eliot menar att ett sätt för den samtida poesin att försöka undvika retoriska, abstrakta och moraliserande tendenser är att koncentrera sig på "trivial or accidental or commonplace objects". Detta skall göras eftersom det är poesins uppgift att återerövra det naturliga talspråket. Han framhåller att tendensen inom samtida engelsk poesi också är att syssla med det triviala och vardagliga, men i detta visas då dess begränsning. De georgianska diktarna<sup>19</sup> är nämligen helt beroende av inhemsk engelsk tradition: "the Georgian poets insist upon the English countryside". När de vänder sig mot ett alldagligt objekt som ett djur eller en blomma så gör de det i Wordsworths anda, och i sig kan detta visserligen betecknas som ett allmänmänskligt fenomen: "it is universally human to attach the strongest emotions to definite tokens". Men metoden med vilken detta görs i den samtida poesin bedömer Eliot som en avgörande svaghet. Han menar nämligen att hos romantikern Wordsworth så härleds den känsla som skall uttryckas från objektet och inte från människans eget liv. Typiskt nog kan han härtill urskilja en kontrast hos elisabethanen Donne. Här är "the emotion definitely human" och intar bara objektet för att uttrycka sig själv såsom i Donnes bild: "A bracelet of bright hair about the bone." Eliot kan då konstatera att "feeling" och "material symbol" här exakt bevarar sina riktiga proportioner. Donne ser saken som den är och förlorar sig varken i känslomässiga eller moraliska associationer kring håret. Wordsworth intar å andra sidan en helt annan attityd och fokuserar t.ex. på skälliljan för dess egen skull och inte på grund av någon förbindelse med specifikt mänskliga känslor.

Eliot bereder alltså marken med en analys av den romantiska känslans egenvärde och ser denna känsla som immanent i ett objekt och därmed synes också dess pregnans och äkthet minska. Det är denna attityd han så kan observera hos de samtida georgianska diktarna. Känslan härleds från objektet och sådana känslor måste, poängterar han, antingen som hos Wordsworth bli vaga eller enbart behagfulla. Resultatet för den samtida poesins del blir en moraliserande eller filosofisk tendens som visserligen förbinder den med Wordsworth, men dock med den skillnaden att georgianernas naturuppfattning inte har någon egentlig filosofi att falla tillbaka på. När den således vänder sig från det begrundade objektet ("birds, fields and villages") så blir den retorisk, eftersom den inte har några filosofiska abstraktioner att förlita sig på. Detta är dock Wordsworth relativt fri ifrån. Man kan säga att Eliots antiromantiska kritik därmed i första hand är riktad mot hans egen samtid. Den är indirekt och berör Wordsworth först i andra hand och via den dekadenta variant av romantik han finner i sin egen georgianska omgivning. Eliot formulerar så den absoluta motsatsen: "Only in something harder can great passion be expressed: the vague is a more dangerous path for poetry than the arid." Det är en tanke som tydligtvis har sin upprinnelse i T E Hulmes klassicistiska estetik, som i sin kritik av den romantiska och efterromantiska poesins vaghet kunde profetera om "a period of dry, hard, classical verse".<sup>20</sup> Tankegången möter också i pregnant form i Eliots kritik av Sacheverell Sitwell, vars visserligen klichéartade bildspråk ändå utmärks av en "distinguished aridity".<sup>21</sup> Så förbinds alltså i Eliots estetiska argumentation "image" och "rhetoric", där bildens funktion blir den att förhindra den lyriska gestaltningen från att förlora sig i abstrakt och livlös retorik. Eliots artikel rymmer uppenbarligen också ett embryo till teorin om det objektiva korrelatet i det att han betonar relationerna mellan "emotions" och "definite tokens" eller mellan "feeling" och "material symbol".<sup>22</sup> Eliots resonemang implicerar alltså föreställningen att konstens uppgift är att uttrycka känslor. Känslan, som är det primära, emanerar från den mänskliga erfarenheten och gestaltas så i ett sekundärt objekt. Det blir då poetens grannliga uppgift att finna bestämda tecken eller materiella symboler för känslor i sin diktning. Detta kunde även, får man tolka Eliot, eliminera risken för att poesin skulle begänsas till en rent privatpersonlig angelägenhet. Objektet måste rimligen äga relevans och giltighet utanför det egna jaget.

I följande "Reflection" tar Eliot den imagistinfluerade belgiske poeten Jean de Boschère till intäkt för ett resonemang om två andra centrala begrepp: "emotion" och "intellect". Denne diktare använder aldrig sina tankar och bilder för att enbart pryda "ordinary human sentiments". Eliot kategoriserar de Boschère som en helt och hållet intellektuell diktare som låter läsarens känslor formas som de vill "around the situation which his brain has selected. The important thing is not how we are to feel about it, but how it is." Hans gestaltning är exakt: "he is directly in front of his object". Det är inte genom att han skulle röra sig med abstrakta eller moraliska meditationer som Eliot vill kalla de Boschère en intellektuell diktare, utan genom hans vägran att

förfalska "his poetic emotions with human emotions". I stället för att förfina vanliga mänskliga känslor så siktar han direkt på konstnärliga känslor. Eliot medger att denna hållning visserligen kräver mycket av sina läsare och kan begränsa deras antal samt att dess effekt stundom blir en av "intense frigidity", något som han emellertid finner alltigenom berömvärd.<sup>23</sup> Vi ser att Eliot här egentligen underminerar en traditionalistisk, konventionell och kravlös pakt mellan författare och läsare. I stället tydliggörs en läsaraspekt där tillägnelsen utmärks av intellektuell ansträngning. Att Eliot här, som Armin Paul Frank framhåller, prisar de Boschère för att denne inte låtit sig påverkas av "human emotions" kan vidare synas som en direkt motsägelse till bedömningen av Donnes poesi som ju värdesattes av att "the emotion is definitely human". Frank menar dock att det rör sig om en skenbar motsättning. I fallet Donne betonas det expressiva momentet och när det gäller de Boschère det mimetiska. Eliot pendlar således mellan känsla och objekt i en strävan att nå fram till och formulera ett rimligt balansläge.<sup>24</sup> Därtill kan man lägga, att Eliot i fråga om uttrycksbehov och meddelelsebehov frikopplar det senare från författarinstansen. Läsarens erfarenhet av det gestaltade, "the situation", är därigenom inte direkt och helt avhängig av författarens erfarenhet, utan emanerar från situationen, verket i sig. Triaden "emotion", "object" och "situation" bildar alltså tidigt en replipunkt i Eliots estetiska resonemang. Diktaren måste så att säga kunna transformera sin egen erfarenhet och betrakta känslan utifrån. Det väsentliga i den poetiska skapelseprocessen är således att diktaren skall lokalisera en situation som är bärare av en poetisk känsla, som i sin tur kan förmedlas till läsaren. Det handlar därför inte om att i dikten ge ett omedelbart uttryck åt mänskliga känslor. Man noterar att steget härifrån inte är långt till impersonalismteorin och tanken om att "the emotion of art is impersonal",<sup>25</sup> men att Eliot här ännu inte talar om personlig känsla utan om mänsklig känsla.

En annan aspekt av denna renodling av begrepp som "object" och "situation" i deras förhållande till "emotion" är relationen litterärt verk och författarens biografi. Man kan betrakta detta som ett analogiförhållande med de gemensamma polerna objekt och subjekt. I fråga om verk och biografi berör Eliot denna aspekt i ett sammanhang där aktuella litteraturkritiska eller litteraturhistoriska metoder diskuteras. Man kan hävda att Eliot pläderar för ett nykritiskt förhållningssätt *avant la lettre* i det han synes utgå från ett implicit antagande om verket i sig och dess autonoma status. Gällande Albert Mockels studie *Emile Verhaeren*, med den signifikativa undertiteln *L'Œuvre et l'Homme*, frågar sig Eliot om "the central structure of the essay ('studying the man through the work and the work through the man') is right". Resultatet är i alla händelser att framställningen antingen blir för biografisk, om den skall bedömas som litteraturkritik, eller inte tillräckligt biografisk, om den skall bedömas som biografi. Verket innehåller antingen för få "facts, documents, pictures for a biography and too many impressions of Verhaeren's scenery, external and internal, for a sober study of his art". Det radikala misstaget enligt

Eliot är att författaren blandar biografisk framställning och litterär undersökning. Följaktligen brister det i de för Eliot två grundläggande metodiska aspekterna "comparison" och "analysis". En annan och föredömlig kritisk metod menar han i stället representeras av Ezra Pound i *Pavannes and Divisons*. Antingen man instämmer eller inte i de åsikter som Pound framför, så sysslar han ändå alltid i grunden med litterära problem: "he is always concerned with the work of art, never with incidental fancies". Detta bedömer Eliot som en ovanlig förtjänst, och utmärkande är att Pound i sin kritik betonar studiet av litterär teknik.<sup>26</sup> Följdriktigt kan Eliot på ett annat ställe med hänvisning till Edward Thomas' *The Tenth Muse* ironiskt påpeka att denne författare förefaller mer intresserad av "the 'human' side of poets than in their technique, more interested in poets than in poetry".<sup>27</sup> Vi kan alltså se att objektet, verket ställs i centrum och att allt övrigt, om det nu härrör från subjektet, författarens biografi eller något annat, bedöms som ovidkommande infall i en litteraturkritisk eller litteraturhistorisk undersökning.

Eliot kan på ett annat ställe framhäva begreppen "thought" och "feeling" och låta dem bli utgångspunkt för en kritik av den samtida litteraturen. Han anser att i engelsk litteratur idéerna har givits fria tyglar till förfång för känslan: "instead of thinking with our feelings", så förvanskas känslorna med idéer. Detta leder till att den litteratur som produceras i stället utmärks av "the public, the political, the emotional idea, evading sensation and thought".<sup>28</sup> I stället för den rena idédikten talar Eliot för en estetik där känsla eller sinnesförnimmelse och tanke legeras till en ouplöslig helhet. Det ena kan inte frigöras från det andra och om så ändå sker förefaller Eliot mena att dikten degenererar till allmänt tyckande eller till politisk pamflett. Vi ser en strävan att infoga olika medvetandekategorier såsom tanke och känsla i en odifferentierad totalitet. Hela denna föreställning har en medvetandefilosofisk aspekt som Eliot söker integrera i en litteraturteoretisk kontext. På ett ställe kan han t.ex. tala om Wyndham Lewis' "direct contact with the senses, perception of the world of immediate experience", vilket Frank kan förankra i Eliots tidiga intresse för Bradleys filosofi.<sup>29</sup> Vi möter då här en tidig inringning av teorin om "dissociation of sensibility" och den engelska 1600-talspoesins sinnliga uppfattning av tanken och återskapande av tanken i känslan som Eliot senare utförligare skulle diskutera.<sup>30</sup>

Bilden kunde som vi sett ställas mot begreppet retorik, men den betraktas givetvis också i sig själv som ett centralt verkningsmedel i poesin, och Eliot ger den en särskild status. I en recension av en samtida poet i antologin *Others*, Mina Loy, framhåller han att hon behöver stöd av den poetiska bilden. Hon blir nämligen i sin poesi abstrakt och ordet skiljs från saken.<sup>31</sup> Imagisten Amy Lowell kan således lovordas för sin "precision of image".<sup>32</sup> Diktarkollegan Marianne Moore betraktas däremot inte som abstrakt utan som en ytterligt intellektuell poet, eftersom "the word never parts from the feeling". Eliot kan jämföra Moore med symbolisten Laforgue, och påpeka att det hos fransmannen finns en del osmält metafysik och kringflytande känslor. Även om han inte

vill beteckna Moore som en intressantare diktare menar han ändå att "the fusion of thought and feeling", vilket då får förstås som en variation av idén om att tänka med känslan, kanske är än mer fullständig hos henne. Avgörande för Eliot är tydligen att glappet mellan tanke och känsla, vilket resulterar i abstraktion, kan undanröjas i ett adekvat bildspråk. Hela denna tankefigur rör sig kring föreställningen om en exakt korrespondens mellan tanke, känsla och ord. Förloras denna brister poesin omedelbart i skärpa och fokus. Resonemanget underförstår även, som vi skall se, mycket höga krav på diktarens egen sensibilitet och medvetenhetsgrad. Med detta sammanhänger metaforens betydelse. Eliot kan nämligen i ett annat sammanhang fastslå att: "Metaphor is not something applied externally for the adornment of style, it is the life of style, of language." Den goda metaforen kommer då att bidra till språkets styrka och den gör tillgänglig en del av den fysiska energi som språkets liv är beroende av. I den goda metaforen skall man, menar Eliot, knappt kunna urskilja var det metaforiska och det bokstavliga möts.<sup>33</sup> Vi möter uppenbart en tankegång i linje med Hulmes och imagismens framhävande av metaforens eller bildens enastående betydelse såsom poetiskt grepp. Man kan exempelvis notera Hulmes formulering av i grunden samma ståndpunkt: "Images in verse are not mere decoration, but the very essence of an intuitive language."<sup>34</sup> Värderingarna av metaforen eller bilden som stilens och det poetiska språkets själva brännpunkt är utmärkande.

I den tredje artikeln i serien bygger Eliot sin argumentation på begreppen originalitet och tradition, och ånyo får "rhetoric" konnotera den samtida litteraturens urvattning. Han konstaterar till en början att det knappast är möjligt att omfatta "more than two or three new ideas, or ideas so perfectly assimilated as to be original". Alla de idéer och känslor som vi inte har tid eller intresse att själva sätta oss in i "we take second-hand and sometimes call Tradition".<sup>35</sup> I litterärt avseende, hävdar Eliot, är de förnyelser som medvetet och kollektivt kan introduceras få och mestadels av teknisk art. Med avseende på antologin *The New Poetry* frågar han sig om det är möjligt att en hel generation samtidigt kan framträda "to wring the neck of rhetoric". Följaktligen finner Eliot retorik också hos de nya poeterna. I de fall där man lyckats undvika detta har det skett genom att författarna huvudsakligen har utövat sin intelligens, och en viktig funktion hos denna menar Eliot vara att utröna exakt vad och hur mycket man känner i en given situation.<sup>36</sup> Innebörden av Eliots argumentation ("we cannot change much") är sålunda att fullständig nyskapelse inte är möjlig och egentligen inte heller önskvärd. Det rör sig snarare om ett dynamiskt förhållande till traditionen. Originalitet sammanhänger därmed med förmågan att assimilera det föregående. Förhållningssättet är aktivt. Att kalla det tradition som man erfar först i andra hand blir för Eliot helt enkelt en genväg till något väsentligt mera krävande.

Vi möter då i begreppet "tradition" en annan hömpelare i Eliots tidiga litteraturkritik. I den sista artikeln i serien "Reflections on Contemporary Poetry", som publicerades först i juli 1919, för Eliot ett principiellt resone-

mang om författarens utveckling i relation till "development" och "tradition". Det finns en art av stimulans för en författare som är väsentligare än den som beror på beundran för en annan författare. Beundran leder oftast, anser Eliot, till imitation. Man kan dock sällan förbli omedveten länge om att man imiterar någon annan. Eliot menar då att medvetenheten om denna skuld naturligen leder till att man fattar avsky för det imiterade objektet. Men om författaren står i ett annat förhållande till föregångaren så blir det då inte fråga om imitation. Denna relation bygger nämligen på en känsla av djup samhörighet med föregångaren. När en författare grips av en passion av denna art kan han genomgå en metamorfos. Eliot konstaterar att denna bjudande intimitet leder till ett orubbligt självförtroende, och att man kommer i besittning av denna kunskap om och närhet till föregångaren blir en orsak till ens egen utveckling. Det väsentliga i detta förhållningssätt menar Eliot vara att man försäkras sig mot påtvungen beundran, från att syssla med författare enkom för att de är berömda. Beundran för stora författare är bara ett slags disciplinering för att hålla oss på plats, en snobbism som vidmakthåller ordning. Indirekt vinner man även något annat, poängterar Eliot. Den sanna frändskapen för oss nämligen in i det samhälle där vår föregångare verkade, och visar oss dess ursprung och begränsningar. Konsekvensen blir att medvetandet vidgas. Man imiterar alltså inte, fastslår Eliot, utan man förändras, och detta är centralt för en författares utveckling. Man har inte lånat från det förflutna utan blivit stimulerad, och vad mer är blivit bärare av en tradition. Avgörande för Eliot är då att detta är en erfarenhet som saknas i den samtida poesin, som följaktligen beskrivs som "deficient in tradition", och inte heller är litterärt befruktad: "No dead voices speak through the living voice; no reincarnation, no re-creation." Med ett exempel från elisabethanen George Chapmans skådespel *Bussy d'Ambois* och Senecas *Hercules Furens* kan Eliot så tala om en litterär relation i termer av "saturation" och "originality". Chapman skriver: "fly where men feel / The cunning axletree: and those that suffer / Beneath the chariot of the snowy bear", vilket Eliot kan jämföra med Senecas "signum celsi glaciale poli / septem stellis Arcados ursae / lucem verso termone vocat ... / sub cardine / glacialis ursae ...". Chapman har således förmått absorbera Senecas fras om Lilla björns kalla stjärntecken. Originalitet och tradition blir inte motsatta begrepp hos Eliot, utan det förra uppnås genom det senare. Texten mätas av föregångarens närvaro. Vi ser en praktisk estetisk tillämpning, som förankras i ett teoretiskt resonemang om förhållandet till traditionen.<sup>37</sup> En forskare kan då betona att det avgörande argumentet är att denna förbindelse mellan författaren och det litterära förflutna inte enbart är metaforisk, utan den är verklig just när den är synlig. Där det förflutna lyser igenom för läsaren, där nyttjar dikten en kraft större än någon poet ensam skulle kunna behärska. Eliots exempel från Chapman och Seneca är viktigt för det visar hur konkret, enligt Eliots förståelse, inflytande transformeras till en estetisk effekt. Louis Menand gör även den väsentliga iakttagelsen att essän är betydelsefull i det att den visar att Eliots förståelse av traditionen här inte

handlar om att kontinuerligt tradera högkulturella värden, utan i första hand utgör en praktisk observation om hur litterära texter fungerar.<sup>38</sup> Eliots exempel ger vid handen att förtid och nutid samtidigt är konkret närvarande i texten utan att denna därför urartar till ren efterbildning. Föregångarens närvaro alstrar tvärtom en spänning mellan beroende och originalitet, vilken kan sägas resultera i en "re-creation". Verkligt äkta och betydande originalitet är något som bjuds författaren av det litterära material han arbetar med. I sammanhanget menar Frank att Eliot i sin beskrivning av författarens personliga förhållande till sina föregångare och till traditionen egentligen förespråkar ett intuitivt inkännande framför ett rationellt vetande. I förlängningen därav ser han i Eliots övertygelse ett exempel på ett typologiskt medvetande. Över seklerna består nämligen för den som så har omvänts och uppväckts en särskild relation till förebilden; ett tvingande förhållande som mellan typ och antityp.<sup>39</sup>

Traditionens betydelse kan också fastslås med en något annorlunda accent. Diktaren, menar Eliot efter J B Yeats, strävar inte efter att vara originell, utan söker sanningen och då han gör detta finner han måhända ett original. Denna föreställning leder tillbaka till de stora föregångarna Shakespeare, Dante och Aischylos. En ordinär diktare sysslar vanligen med "imagination" eller "ideas", men varken det ena eller det andra eller båda sammantaget har att göra med sanning i betydelsen "poetic truth", framhåller Eliot. Endast "old ideas", väsentliga beståndsdelar av personligheten, är i detta avseende användbara för diktaren. Eliot kategoriserar denna strävan efter sanning som en klassisk hållning och känsla för värden oberoende av personliga excentriciteter.<sup>40</sup> Till traditionsföreställningens rent estetiska kvaliteter fogas alltså även en ideologisk värdeaspekt. Man kan till detta länka den, om man så vill, utvecklingspessimistiska tanke som vi uppmärksammat att "we cannot change much". Konsten kan alltså egentligen inte nå högre utan det gäller att på bästa sätt förvalta den tradition man ingår i. Absolut nyskapelse är i denna mening inte tänkbar.

Poesi står i ett ständigt behov av befruktning, och en allvarligt syftande författare måste vara beredd att låta sig befruktas av andra språks förmästa poesi och prosa. Detta blir för Eliot ett grundläggande estetiskt kriterium, och det är något som saknas i den georgianska lyriken som helt präglas av inavel. I en anmälan av antologin *Georgian Poetry 1916-1917* påpekar Eliot att denna dikt har utvecklat en teknik och ett känsleregister som är helt dess eget. Utmärkande menar Eliot vara en fadd romantisk efterklang som enbart kommer att framstå som smeksamt behagfull. Antologin *Wheels. A Second Cycle*, i vilken bl.a. syskonen Sitwell representeras, tar Eliot däremot på större allvar. Här är man åtminstone medveten om att litteratur existerar på andra språk än det egna, eftersom man har "extracted the juice from Verlaine and Laforgue".<sup>41</sup> Vikten av "cross-breeding in poetry"<sup>42</sup> blir ett centralt tema i Eliots litteraturkritik. Det varierar dessutom i ett polemiskt litteraturpolitiskt syfte som vill framhäva den engelska litteraturens insulära självtillräcklighet



vilken skall bestå i "an avoidance of comparison with foreign literatures, a dodging of standards".<sup>43</sup> Litteratur är språk, förefaller Eliot mena. Den kan därför egentligen inte undandra sig det oundvikliga språkliga gränsöverskridandet: "Literature must be judged by language, not by place. And standards may come from Paris, or even Rome or Munich, which London as well as Topeka must respect."<sup>44</sup> Föga förvånande kan Eliot därför erkänna värdet av Tristan Tzaras dadaistiska poesi i dess egenskap av experiment men samtidigt lakoniskt framhålla att den inte tycks ha "very deep roots in the literature of any nation".<sup>45</sup> Så konfronterats och tydliggörs därmed två av seklets tidiga modernistiska rörelser i denna självavslöjande formulering. Dadaismens antitraditionalism gränsande till nihilism och den eliotska modernismens djupa förbundenhet med traditionens språk.

Men för Eliot handlar det tydligtvis även om att förändra traditionen, inte enbart om att passivt låta sig befruktas av den. Den moderna poesin vill väcka allmänheten och rubba dess tilltro till Shakespeare, Nelson, Wellington och Newton. Denna Eliots principiella deklaration innebär dessutom också att "at any moment the relation of a modern Englishman may be discovered to be that of a modern Greek to Aeschylus". En nation måste utvecklas om den inte skall förfalla, och i analogi därmed framhåller Eliot att varje författare som inte bidrar till att utveckla språket är, i den utsträckning han läses, medskyldig till dess förfall. I allmänhet ser engelsmannen förnöjt tillbaka på 1800-talets litteratur som en ansamling Stora Författare som endast passivt vördas. Det är Eliots mening, att om våra föregångare inte kan lära oss att skriva bättre än de så kommer de säkerligen att lära oss att skriva sämre. Eftersom man aldrig har lärt sig att kritisera "Keats, Shelley, and Wordsworth (poets of assured though modest merit), Keats, Shelley, and Wordsworth punish us from their graves with the annual scourge of the Georgian Anthology". Som vi tidigare noterat får Eliots antiromantiska kritik i *The Egoist* således i stor utsträckning bedömas i förhållande till den romantiska traditionens utlöpare, georgianerna. Den är alltså i den mening ahistorisk att den i första hand är präglad av ett samtida litteraturpolitiskt sammanhang. Om man skall lära något från föregående sekel krävs det uppenbarligen, menar Eliot, en respektlöshet och en kritisk hållning som man i allmänhet är helt oförmögen till.<sup>46</sup> 1900-talets litteratur kräver vad Eliot inte drar sig för att kalla professionalism. Man måste helt enkelt lära sig att ta litteratur på verkligt allvar. I det till intet förpliktande förhållningssätt som allmänt råder har man nämligen genomgående undvikit jämförelser med andra litteraturer och estetiska normer.<sup>47</sup> Detta får konsekvenser i språkligt avseende. Eliot säger sig i den samtida litteraturen ha erfarit "the forces of death with Mr. Chesterton", medan "Mr. Pound, Mr. Joyce, and Mr. Lewis write living English; one does not realize the awfulness of death until one meets with the living language". Eliot konstaterar att själva essensen i en kritikers arbete just kan vara att aktualisera det förflutnas konst i samtiden, att göra denna konst relevant för den nutida generationen genom kritikerns eget temperament, som emellertid också i sig själv måste intressera.<sup>48</sup> Eliots

förståelse av traditionen medför således i detta sammanhang att det förflutna kommer att filtreras genom ett aktivt medvetande vars egenvärde även bör vara obestridligt.

Medvetenhet om de framsteg som gjorts i historien är helt avgörande för möjligheten till utveckling. Denna allmängiltiga utsaga inskräper Eliot med en naturvetenskaplig analogi. Diktaren bidrar till kulturens organiska utveckling. Det är därför lika absurt att han skulle vara okunnig om sina föregångare eller om litteratur på andra språk som för en biolog att vara okunnig om Mendel. Detta för att det är lika meningslöst för en poet att göra vad som redan gjorts som för en biolog att återupptäcka Mendels upptäckter. De franska symbolisterna har då, betonar Eliot, gjort upptäckter inom poesin som är av generell intresse, och som vi inte har råd att vara okunniga om.<sup>49</sup> Eliot kan konstatera att mycket få författare egentligen har någonting av intresse att säga om skrivande eller om sina föregångare, men anser att de ändå borde ha en känsla för vad som faktiskt är viktigt i äldre verk.<sup>50</sup> I förlängningen av detta traditionsresonemang ligger även en föreställning om det konstnärliga medvetandets särart. Eliot kan hävda att konstnären är "more primitive, as well as more civilized, than his contemporaries, his experience is deeper than civilization, and he only uses the phenomena of civilization in expressing it".<sup>51</sup> Traditionsmedvetandets litterära eller estetiska innebörd vidgas här till ett slags antropologisk aspekt. När Eliot sålunda kan tala om det konstnärliga medvetandet såsom på en gång mer primitivt och mer civiliserat blir en avgörande konsekvens därav samtidigtheten och det ömsesidiga beroendet mellan förflutet och nu. Avståndet i tid och rum upphävs och i denna tidlösa totalitet existerar ingen fixerad kronologi. Olika verklighetsperspektiv och erfarenhetslager är samtidigt närvarande i medvetandet. Eliots formulering rymmer då dels en psykologisk iakttagelse om själva medvetandets egenart eller funktion och dels en estetisk som innebär att den primitiva erfarenheten uttrycks eller gestaltas genom dessa civilisationens fenomen. Föreställningen pekar dessutom fram emot Eliots välbekanta definition av den mytiska metoden och den lyriska transformeringen i *The Waste Land* av denna litteraturkritiska utsaga.<sup>52</sup>

Sammantaget representerar Eliots verksamhet i *The Egoist* en ansats att formulera en estetik som några år senare får sin kontur i de välkända essäsamlingarna. Tydligt är att Eliot definierar sina estetiska begrepp i en polemisk situation och med en stark känsla av att den samtida litteraturen stagnerat. Den litteratur som gör anspråk på att vara modern kommer i Eliots analys i själva verket att representera förlegade värden och uttryckssätt. Dess modernitet blir en chimär. Den lösning som antyds i Eliots litterära kritik ligger i återerövrandet och omvandlingen av den litterära traditionen, i estetiskt verkningsfull litterär befruktning, i undvikandet av retoriska abstraktioner, i en precisering och konkretisering av poesins bildspråk samt i känslouttryckets objektivisering.

## NOTER

- 1 Ackroyd, Peter, *T S Eliot*. London 1984, s. 82.
- 2 Gallup, Donald, *T S Eliot: A Bibliography*. London 1969, s. 198–205.
- 3 Stead, C K, *The New Poetic. Yeats to Eliot*. London 1964, s. 114f.
- 4 Symons, Julian, *Makers of the New. The Revolution in Literature, 1912–1939*. London 1987, s. 72.
- 5 Levenson, Michael H, *A Genealogy of Modernism. A Study of English Literary Doctrine 1908–1922*. Cambridge 1984, s. 70.
- 6 Symons, op. cit., s. 73ff.
- 7 Ibid., s. 75, 77f.
- 8 Menand, Louis, *Discovering Modernism. T S Eliot and his Context*. New York & Oxford 1987, s. 67.
- 9 Symons, op. cit., s. 102f.
- 10 Om imagismen och *The Egoist* se särskilt Stanley K Coffmans *Imagism. A Chapter for the History of Modern Poetry*. New York 1951, kapitel I–II. Richard Aldington utlägger t.ex. det imagistiska programmet i "Modern Poetry and the Imagists" i *The Egoist* 11 June 1914. Han hänvisar till Pounds tidigare rekommendationer i *Poetry* och kan bestämma imagismens, som han säger, huvudsakligen stilistiska principer: "1. Direct treatment of the subject. This I consider very important. We convey an emotion by presenting the object and circumstance of that emotion without comment. For example, we do not say 'O how I admire that exquisite, that beautiful, that – 25 more adjectives – woman' or 'O exquisite, O beautiful, O 25 more adjectives woman, you are cosmic, let us spoon forever,' but we present an 'Image' of her, we make the scene convey the emotion. [...] 2. As few adjectives as possible. [...] 3. A hardness, as of cut stone. No slop, no sentimentality. 4. Individuality of rhythm. We make new fashions instead of cutting our clothes on the old models. [...] 5. A whole lot of don'ts, which are mostly technical, which are boresome to anyone except those writing poetry, and which have been already published in *Poetry*. 6. The exact word. We make quite a heavy stress on that. It is most important. All great poetry is exact. All the dreariness of nineteenth century poets comes from their not quite knowing what they wanted to say and filling up the gaps with portentous adjectives and idiotic similes" (s. 202).
- 11 Symons, op. cit., s. 95f. Eliots förhållande till tidskriften berörs även i Louis K MacKendricks uppsats "T. S. Eliot and the *Egoist*: The Critical Preparation", i *The Dalhousie Review* 1 1975, s. 140ff. Författaren förbigår dock centrala berepp i Eliots kritik såsom "image", "metaphor", "emotion", "feeling", "thought" och "rhetoric". En samlad kommentar till Eliots kritik i *The Egoist* ges i Armin Paul Franks avhandling *Die Sehnsucht nach dem unteilbaren Sein. Motive und Motivation in der Literaturkritik T. S. Eliots*. München 1973, s. 118ff. Frank kompletteras här främst med avseende på begreppet "rhetoric".
- 12 Eliot, T S, *To Criticize the Critic*. London 1965, s. 17f.
- 13 Eliot, T S, *On Poetry and Poets*. London 1957, s. 26.
- 14 Eliot har själv senare betonat denna aspekt av den samtida litteraturpolitiska kontexten. Han talar om sin litteraturkritik som ett indirekt försvar för den egna estetiken i en specifik historisk situation: "in my earlier criticism, both in my general affirmations about poetry and in writing about authors who had influenced me, I was implicitly defending the sort of poetry that I and my friends wrote. [...] I was in reaction, not only against Georgian poetry, but against Georgian criticism; I was

writing in a context which the reader of today has either forgotten, or has never experienced." (*To Criticize the Critic*, s. 16.)

15 Eliot, T S, "The Noh and the Image", i *The Egoist* 7 August 1917, s. 102f. Jfr Fenollosa, Ernest & Pound, Ezra, *Noh or Accomplishment. A Study of the Classical Stage of Japan*. London 1916, s. 63. Intressant nog kan Pound förbinda denna dramatik med imagismens speciella estetik. Frågan om det är möjligt att skriva en lång imagistisk dikt skall tydligtvis besvaras med hänvisning till denna dramatiska genre. Pound skriver: "The intensification of the Image, this manner of construction, is very interesting to me personally, as an Imagiste, for we Imagistes knew nothing of these plays when we set out in our own manner. These plays are also an answer to a question that has several times been put to me: 'Could one do a long Imagiste poem, or even a long poem in vers libre?'" (s. 45)

16 Jfr Pound, op. cit., s. 193.

17 Ibid, s. 196.

18 Jfr Frank, op. cit., s. 128.

19 Denna litterära riktningens historik har skrivits av Robert H Ross i *The Georgian Revolt. Rise and Fall of a Poetic Ideal 1911-1922*. London 1967. Georgianerna publicerade sig i ett antal diktantologier, *Georgian Poetry* (1912-1922), vilket gav riktningen dess namn. Man samlades dock aldrig kring något gemensamt program och bildade inte likt imagisterna skola. Den allmänna estetiska tendens som ändå representeras av dessa poeter har av Ross beskrivits som "truth to life" (s 47), en opretentiös, lågmäld realism. Han poängterar att rörelsen ursprungligen var att betrakta som en reaktion mot en föregående epigondiktning. Man gjorde anspråk på att representera något nytt inom engelsk lyrik och vände sig mot viktorianismens uppfattning om konstens moraliska och didaktiska syfte, liksom mot sekelsluts-esteticismens besvärjelse av det Sköna (s. 42). I mestadels traditionell form kom man att söka en förnyelse av det lyriska uttryckssättet mot vad Ross har kallat enkelhet och naturlighet (s. 45).

20 Eliot, T S, "Reflections on Contemporary Poetry" i *The Egoist* 8 September 1917 s. 118 f, samt T E Hulmes posthumt utgivna *Speculations. Essays on Humanism and the Philosophy of Art*. London 1924, s. 133. Vad gäller Eliots analys av den georgianska poesin framhåller Menand att Eliot klagör att detta estetiska projekt egentligen vänder sig mot sig själv. Ett objekts mening måste komma någonstans ifrån då den således inte är beroende av objektet självt. Menad förtydligar, att Wordsworth åtminstone hade en filosofi, medan den moderne diktaren, då han misstror intellektuella system av rädsla för abstraktioner, inte har någon källa till diktens moraliska poäng och därför hemfaller åt retorik. Han menar att Eliots argument inte utsägs, men ändå är tydligt: den moderne diktaren har ingen annan källa för den mening han fäster vid sina objekt, utan han lånar den mening han finner hos dessa i det förflutnas poesi, från känslor som har förlorat den kontext som en gång gav dem liv och nu tillhör retoriken (Menand, op. cit., s. 68).

21 Eliot, T S, "Contemporanea", i *The Egoist* 6 June/July 1918, s. 84.

22 Eliots tankegång i artikeln uppmärksammas även av Elisabeth Baun i *T. S. Eliot als Kritiker. Eine Untersuchung anhand der ungesammelten kritischen Schriften*. Freiburg 1963, s. 37 och 142f. Jfr Frank, op. cit., s. 128. Eliots bekanta resonemang utförs senare i essän "Hamlet and his Problems" i *The Sacred Wood* (1920). Detta tankekomplex omkring känsla och objekt kan senare även varieras med en annan metaforik när Eliot talar om att "the suggestiveness is the aura around a bright clear

centre", där detta ljusskarpa centrum då får förstås som objektet och auran den aktuella känslan ("Andrew Marvell", i *Homage to John Dryden*. London 1924, s. 42). Begreppen "emotion" och "feeling" ägnas senare en längre utredning i "Tradition and the Individual Talent" i *The Sacred Wood*. Eliot bemödar sig här om en distinktion som bl.a. synes bestå i det att "emotion" förknippas med det episodiska, situationella och strukturella i texten medan "feeling" knyts till mindre element såsom den poetiska bilden.

23 Eliot, T S, "Reflections on Contemporary Poetry", i *The Egoist* 9 October 1917, s. 133.

24 Frank, op. cit., s. 129.

25 Se "Tradition and the Individual Talent", i *The Sacred Wood*, s. 59.

26 Eliot, T S, "Studies in Contemporary Criticism II", i *The Egoist* 10 November/December 1918, s. 132. Jfr. Baun, op. cit., s. 31f.

27 Eliot, T S, "Short Reviews", i *The Egoist* 11 December 1917, s. 173.

28 Eliot, T S, "In Memory of Henry James", i *The Egoist* 1 January 1918, s. 2. Jfr. Frank, op. cit., s. 125.

29 Eliot, T S, "Tarr", i *The Egoist* 8 September 1918, s. 105. Jfr. Frank, op. cit., s. 125f.

30 Se essän "The Metaphysical Poets" i *Homage to John Dryden* (1924).

31 Eliot, T S, "Observations", i *The Egoist* 5 May 1918, s. 69f. Man kan finna en utveckling av denna tankegång i den senare essän "Swinburne" i *The Sacred Wood*. Eliot menar i sin kritik av den diffusa ordrikedomen hos Swinburne att språk och objekt hos denne har kommit att skiljas åt och att språket lever ett i dikten självständigt liv, där de betydelser som produceras endast blir ett slags hallucinationer, eftersom språket saknar förankring utanför texten. Det är självalstrande, vilket resulterar i att innebörden fördunklas i kontrast mot det lyriska språk Eliot gör sig till tolk för: "Language in a healthy state presents the object, is so close to the object that the two are identified." (s. 149)

32 Eliot, T S, "Reflections of Contemporary Poetry", i *The Egoist* 10 November 1917, s. 151.

33 Eliot, T S, "Studies in Contemporary Criticism I", i *The Egoist* 9 October 1918, s. 114. Jfr. Frank, op. cit., s. 126.

34 Hulme, op. cit., s. 135.

35 Begreppet diskuteras således ingående i "Tradition and the Individual Talent", den essä som kom att avsluta Eliots kritikerverksamhet i *The Egoist* och som senare omtrycktes i *The Sacred Wood* (1920). Jfr. Frank, op. cit., s. 131.

36 Eliot, T S, "Reflections on Contemporary Poetry", i *The Egoist* 10 November 1917, s. 151. Menand fullföljer Eliots tankegång och påpekar att i den utsträckning som det icke-retoriska anammats samtidigt av en hel generation blir detta denna generations retorik (op. cit., s. 70). Förhållandet originalitet – tradition i artikeln uppmärksammas även av Baun, op. cit., s. 13f.

37 Eliot, T S, "Reflections on Contemporary Poetry", i *The Egoist* 3 July 1919, s. 39. I "The Noh and the Image" i *The Egoist* 7 August 1917 talar Eliot också i likartade termer om översättningens värde: "Translation is valuable by a double power of fertilizing a literature; by importing new elements which may be assimilated, and by restoring the essentials which have been forgotten in traditional literary method. There occurs, in the process, a happy fusion between the spirit of the original and the mind of the translator; the result is not exoticism but rejuvenation" (s 102). Traditionsbegreppet status noteras även av MacKendrick, op. cit., s. 151ff.

- 38 Menand, op. cit., s. 70ff. Jfr. Baun, op. cit., s. 147f.
- 39 Frank, op. cit., s. 133f.
- 40 Eliot, T S, "The Letters of J. B. Yeats", i *The Egoist* 6 July 1917, s. 89f. Jfr Frank, op. cit., s. 130.
- 41 Eliot, T S, "Verse Pleasant and Unpleasant", i *The Egoist* 3 March 1918, s. 43f. Jfr Baun, op. cit., s. 146 samt MacKendrick, op. cit., s. 150.
- 42 Eliot, T S, "Contemporanea", i *The Egoist* June/July 1918, s. 84.
- 43 Eliot, T S, "Professional, or...", i *The Egoist* 4 April 1918, s. 61.
- 44 Eliot, T S, "Disjecta Membra", i *The Egoist* 4 1918, s. 55.
- 45 Eliot, T S, "Reflections on Contemporary Poetry", i *The Egoist* 3 July 1919, s. 39.
- 46 Eliot, T S, "Observations", i *The Egoist* May 5 1918, s. 69f. Det aktivt kritiska förhållningssätt som Eliot här propagerar för noteras av Menand, op. cit., s. 125. Jfr. Frank, op. cit. s. 131, som pekar på skiljaktigheten mellan ett sterilt och icke assimilerat förhållningssätt till det förflutna och förespråkandet av en personlig, levande och användbar tradition som Eliot når fram till.
- 47 Eliot, T S, "Professional, or...", i *The Egoist* 4 April 1918, s. 61. Jfr. Menand, op. cit., s. 125.
- 48 Eliot, T S, "Observations", i *The Egoist* 5 May 1918, s. 70.
- 49 Eliot, T S, "Contemporanea", i *The Egoist* 6 June/July 1918, s. 84. Jfr. Baun, op. cit., s. 146f.
- 50 Eliot, T S, "Studies in Contemporary Criticism II", i *The Egoist* 10 November/December 1918, s. 132.
- 51 Eliot, T S, "Tarr", i *The Egoist* 8 September 1918, s. 106. Levenson menar i sammanhanget att antropologin på ett omedelbart sätt representerar traditionens längst bort liggande stadium, och att Eliots sökande efter det historiska medvetandet naturligt kulminerade i ett antropologiskt sökande efter ursprunglighet (op. cit., s. 195).
- 52 I sin anmälan av Joyces *Ulysses* beskrev Eliot den mytiska metoden som handhavandet av "a continuous parallel between contemporaneity and antiquity", vilket skulle innebära "a way of controlling, of ordering, of giving a shape and a significance to the immense panorama of futility and anarchy which is contemporary history" och i förlängningen därav "a step toward making the modern world possible for art" ("Ulysses, Order, and Myth", i *The Dial* November 1923, s. 483). Redan före denna ofta citerade deklARATION hade Eliot emellertid berört den primitiva mytens relevans vid gestaltandet av den moderna människans belägenhet. Det gäller en kommentar till Diaghilevs balettuppsättning till Stravinskis *Våroffer* 1921. Dessutom aktualiseras Frazers *The Golden Bough*. Eliot förklarar: "In art there should be interpenetration and metamorphosis. Even *The Golden Bough* can be read in two ways: as a collection of entertaining myths, or as a revelation of that vanished mind of which our mind is a continuation. In everything in the *Sacre du Printemps*, except in the music, one missed the sense of the present. Whether Stravinsky's music be permanent or ephemeral I do not know; but it did seem to transform the rhythm of the steppes into the scream of the motor horn, the rattle of machinery, the grind of wheels, the beating of iron and steel, the roar of the underground railway, and other barbaric cries of modern life; and to transform these despairing noises into music." ("London Letter", i *The Dial* October 1921, s. 453.)

MATS MALM

## Trogen översättning?

**T**FL 3–4 1994 erbjöd inspirerande läsning om översättning. Jag vill gärna fortsätta diskussionen och föra över den på ett område som inte brukar behandlas så enskilt som kanske behövs. Det rör sig om poetisk översättning, där frågan om trogen eller nära översättning reser annorlunda och mer komplicerade problem än annars.

Vid bedömningen av en översättning brukar den centrala frågan vara om översättningen är trogen eller inte. Följdfrågan uppstår: på vilket sätt är den trogen? Den frågan är komplicerad, eftersom den involverar en mängd aspekter avseende innehåll, form, stil, tonläge, ljudbild osv. Frågan är heller inte alltid viktig, men särskilt när det gäller poetiska översättningar i ett historiskt perspektiv kan den bli det. Översättandets historia hänger nära samman med litteraturteorins och estetikens historia, och kan ibland förtydliga den. Inte minst i frågan om klassicistisk och romantisk estetik kan den utgöra ett slags mellanled mellan språk teori och estetik. Av mer direkt litterär betydelse kan översättningen vara när den fungerar som introduktion av nya litterära former. När ett nytt versmått införlivas i ett språks repertoar, sker det gärna inledningsvis genom översättningar. Påståendet att den fria versen och prosapoemet utvecklas ur översättning och intryck från andra språk är knappast kontroversiellt.<sup>1</sup> Här rör det sig alltså främst om prosaöversättning av förlagor på meter, medan olika slags försök att efterbilda komplicerade versmått kan leda till uppkomsten av nya versmått i målspråket.

Men det räcker förstås inte alltid att beskriva översättningar i kategorier som 'trogen', 'ordagrann' eller 'fri' m.fl. Är en ordagrann översättning alltid den trognaste? Särskilt i fråga om poetisk översättning (här i innebörden *från* vers, inte nödvändigtvis *till*) behövs en finare beskrivningsmodell. Ett exempel på problemet erbjuder oss den gamla tvist som i Frankrike förs mellan *les anciens* och *les modernes*. En viktig delfråga i kivet gäller om de antika originalen bör översättas till prosa eller vers. Oenigheten brukar beskrivas så, att *les anciens* översätter vers till vers medan *les modernes* förespråkar prosaöversättning av poesin. Vi kan lätt förstå moderniteten i avståndstagandet från poesins verstekniska utanpåverk och uppfattningen att poesins väsen inte ligger främst i formalia. Det förefaller också rimligt att *les anciens'* stora

respekt för de antika verken råkar i konflikt med *les modernes'* önskan att åstadkomma en naturlig, modern fransk form för översättningen.

Detta kan leda till uppfattningen att den gamla skolans översättning ligger formellt närmare originalen, eftersom vers återges med vers.<sup>2</sup> Samtidigt vet vi ju att *les modernes* är mer historievetenskapligt orienterade, även om de inte anser antikens verk så centrala för den egna kulturen. Därför hade man faktiskt väntat att det vore *les modernes* och inte *les anciens* som visade större förståelse för originalets egna förutsättningar och följde dess form och stämning närmare. Bör inte oenigheten i stället bero på att *les modernes* uppfattar de gamla versöversättningarna som missvisande och 'otrogna'? Det huvudsakliga upphovet till denna oklarhet är att vår definition av versöversättning är en annan än fransk-klassicismens. Poetisk översättning är för oss något annat än det har varit. Detta förhållande är givetvis inte okänt, men det förtjänar att utredas något.

Den grundläggande distinktion som här måste göras är faktiskt den mellan ett 'klassicistiskt' översättningsideal och romantikens. Den franska konflikten uppvisar ett förstadium just till romantikens omvälvning. Distinktionen är enkel: det klassicistiska idealet består kortfattat i att åstadkomma en översättning som motsvarar originalet i stil m.m. men är avpassad för målspråkets kultur. Översättningen skall vara sådan som originalet hade sett ut om författaren levt vid den tid och i den språkliga kultur som är översättningen. Den översättning *les anciens* förespråkar är alltså inte trogen enligt vårt eller *les modernes'* sätt att se. Den innebär att originalet transformeras till fransk-klassicistisk form: förses med slutrim, cesur och stavelseräknande meter, medan vi brukar utgå från att en poetisk översättning bibehåller originalets versmått och åtminstone inte byter ut det mot ett annat.

Bruno Petermann, som beskrivit denna tvistefråga mellan *anciens* och *modernes*, framhåller Gacon som en av de argaste motståndarna mot prosaöversättning av den antika poesin bland *les anciens*.<sup>3</sup> I sitt förord till *Les Odes d'Anacreon et de Sapho en vers françois* förklarar sig Gacon angelägen att visa versöversättningens överlägsenhet gentemot prosaöversättningen. Prosaöversättningarna, menar han, kan försämra originalens stämning och anda samt bidra till det förakt klassikerna alltmer blir föremål för.<sup>4</sup> Det vill säga: denne företrädare för *les anciens* anser att versöversättningen av antik poesi är bättre lämpad än prosaöversättningen att göra originalet tilltalande för den moderna publiken. Det handlar alltså inte om att efterlikna originalets form, utan om att skapa vad som bäst motsvarar originalet av moderna former. Så erbjuder Gacon översättningar av Anakreon och Sappho, på nya, rimmade versmått. Första strofen av Sapphos "*Fainetai moi ...*", den vi bäst känner som "Gudars like ...", lyder:

Heureuse, cher Phaôn, la Beauté jeune & tendre  
 Sur qui tu fais tomber l'éclat de tes beaux yeux!  
 Le plaisir de te voir, la charme de t'entendre  
 Font que dans son bonheur elle égale les Dieux.<sup>5</sup>



Som synes är översättningen 'fri' snarare än 'trogen', både till innehåll och form. Originalets form, den sapphiska versen, ersätts med en fransk, avsedd att omstöpa Sapfo efter fransk-klassicistiska ideal. Ur detta perspektiv är alltså de modernas val av prosaöversättningen det trognaste mot originalet man kan åstadkomma i denna historiska situation. Prosaöversättningen ger möjlighet att fånga originalets särart och ton, medan översättningen till ett främmande versmått avser att transponera en stilnivå eller en personlig stil till en annan kultursfär. Det är alltså på denna punkt *les anciens* som hyser en närmast obegränsad tilltro till sin egen förmåga att tolka och förbättra den antika poesin, medan *les modernes* i praktiken kan sägas mer hålla den egna kulturens pålagor borta från originalen – vilket resulterar i en för våra ögon större följsamhet mot originalens särart. Detta förhållande angår just frågan kring prosaöversättning och versöversättning och skall förstås inte betraktas som representativt för hela tvisten.<sup>6</sup>

I en fråga som denna behöver vi alltså kunna definiera tre slags poetisk översättning: översättning till prosa, översättning till nytt versmått och översättning med bibehållande av originalets versmått. Behovet av en beskrivningsmodell blir emellertid aktuellt så fort man stöter på en äldre översättning eller när man betraktar framväxten av nya versformer. I det följande skall jag först söka teckna den historiska bakgrundens estetiska diskussion för att sedan föreslå en användbar beskrivningsmodell för poetiska översättningar.

## Metoder och ideal för översättningar

Det grundläggande översättningsidealet inom den klassicistiska traditionen är att återge originalets innehåll: tanken eller meningen. Variationerna är många: bl.a. diskuteras friheten – om översättningen skall följa ordet eller meningen, och huruvida stilen skall vara den som författaren kan tänkas ha brukat om han (vanligen så) hade levt på översättarens tid och talat dennes språk. Översättning kan normalt kategoriseras som *imitatio*: idéer och tankar – mer sällan ord och form – överförs till ett annat språk, oftast i avsikt att berika det och dess kultur. Översättningen är emellertid inte nödvändigtvis bunden till språkområden. I antikens latinskola fungerar *parafrasen* såväl inom som mellan språk: den måste inte föra tanken från ett källspråk till ett målspråk. Liksom en latinsk text parafraseras för att *meningen, tanken (sensus)* skall återges på olika sätt, parafraseras en grekisk text med meningen som utgångspunkt. Liksom synonymer kan uppställas för de latinska orden, kan översättningar uppställas för de grekiska.<sup>7</sup> Innehållet är det centrala för många översättningar, medan formen kan betraktas som mindre betydelsefull.

Erik Mesterton har framhåvt en grundläggande distinktion i översättningsens teori och praktik. Distinktionen uttrycker den omvälvning av översättningsidealet som kommer ur historicismens nya världsbild. Den formuleras ut-

trycksfullt av Schleiermacher 1813, i föreläsningen "Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens".<sup>8</sup> Mesterton återger Schleiermacher om saken:

Det finns två sätt att översätta, säger han, och bara två sätt: antingen lämnar man författaren så mycket som möjligt i fred och söker föra läsaren till honom, eller också lämnar man läsaren i fred och söker föra författaren till honom. I det förra fallet, när man vill föra läsaren till originalet, bör man bevara det främmande språkets kynne, *Geist*. Denna tanke är något nytt, idéhistoriskt mycket intressant. Den hör ihop med romantikens hela tankevärld, med den nya originalitetsidén, med intresset för främmande kulturer, för folkliv både i den egna och andra miljöer, för det ursprungliga, för de olika tidsskedenas egenart och stil – det som vi sammanfattar i termen historicismen.

Innan det moderna historiska medvetandet börjat växa fram hade man inte mycket sinne för främmande stilar. Översättningarna av antik poesi ända från renässansen in på 1700-talet vittnar om detta. För poeter som Chapman, Pope, Dryden var det självklart att tolka exempelvis Homeros i en stil som var naturlig för dem själva och för deras tid. Den stilprincip man tillämpade var parafrasen.

Kellgren försvarar denna position, parafrasen. Han vill översätta "efter andan", inte bokstaven. "Det bör vara honom [översättaren] lofgifvet att nyttja flere ord än originalet, blott tankarne blifva de samma... Med et ord: skrivva såsom *Horatius* eller *Propertius* skulle skrivvit, om de lefvat på samma tid, i samma land, som han."<sup>9</sup>

Detta klassicistiska ideal möter alltså sin motpol i romantikens översättningsideal. Mesterton presenterar den som introducerade den nya översättningen i Sverige, Gustaf Regnér. Dennes *Försök till metriske öfversättningar från forntidens skalder* utkommer 1801.<sup>10</sup> Inspirerad av tyska översättningar av bl.a. Homeros från 1780- och 90-talen vill han översätta klassisk poesi med hänsynstagande inte bara till författarens särdrag, utan också till originalets språk och därmed egentligen hela nationalkaraktären. Denna historiskt viktiga brytpunkt diskuterar Mesterton vidare: "Men kravet på nära anslutning till originalet är egentligen nytt endast i fråga om profana texter. När det gäller sakrala verk har man alltid fordrat bokstavstrohet, fast av andra motiv än litterära."<sup>11</sup> Mesterton hänvisar till Hieronymus, som föredrar att översätta en tanke med en tanke – dvs parafrasera – när han översätter mer vardaglig litteratur men förklarar att de heliga skrifterna måste översättas ordagrant därför att t.o.m. ordföljden där är viktig.<sup>12</sup> Mesterton betonar hur den engelska bibelöversättningen 1623 följer originalet så noga att den kraftigt avviker från samtidens vanliga språk – och därmed övar ett betydande inflytande på engelskan. Mesterton summerar:

I fråga om världslig litteratur är det emellertid först romantiken som fordrar trohet mot originalets ord. Och det är först i och med originalitetsidéns framträngande som det blir en verklig skillnad mellan original och översättning. Förut var en bearbetning lika mycket värd som ett original. Och det är först efter denna omvärdering som det blivit boskillnad mellan översättning som hantverk och som tolkning.<sup>13</sup>

Jag har refererat Mesterton utförligt, eftersom denna distinktion måste vara mycket viktig för den historiska och teoretiska förståelsen av översättningens metod och ideal. Den behöver emellertid modifieras något, och särskilt för den som söker en metod att närma sig äldre litteraturs översättningar reser sig några frågor.

För det första kan inte ordagrann översättning vara liktydig med trogen översättning. Den ordagranna översättningen av sakrala texter har innehålls- lik ekvivalens som huvudsyfte, medan översättningen av Schleiermachers modell i lika hög grad söker fånga källspråkets natur och originalets ljudbild och stämning.<sup>14</sup> Om bibelöversättningen blir hebraiserande är det en naturlig följd av att översättningen är ordagrann, men det säger egentligen inte mycket om huruvida översättningen söker förmedla originalets språk, stämning och ljudbild.<sup>15</sup> Hur bör man alltså betrakta förhållandet mellan ordagrann översättning och översättning som följer originalets ljudbild m.m.? Vilket förtjänar att kallas trogen översättning?

För det andra bör 'parafra' knappast beskrivas som en stilprincip utan snarare som en innehållslik kategori. Parafra representerar vad Cicero, Horatius, Hieronymus m.fl. kallar att översätta meningen (*sensum pro sensu*) i stället för ord för ord (*verbum pro verbo*). Det stilideal som inom den klassicistiska traditionen uttalas i samband med parafra – att översättaren skall skriva som författaren själv hade skrivit om han hade varit i samma tid och språkmiljö – ligger alltså inte i parafrasens natur. Parafra i sig bör kunna beskrivas som en kulturellt och stilistiskt neutral kategori, skild från de olika stilideal olika tider och riktningar kan förknippa den med.<sup>16</sup> Den kan utföras på prosa eller vers, eller vilket mellanting som önskas, även om dess huvudfärd är den Kellgren anför.

Dessa frågor rör den idéhistoriska förståelsen av det skeende Schleiermacher uttrycker. Därtill infinner sig frågan: hur kan man åstadkomma en beskrivningsmodell som täcker formella och innehållslika aspekter och fungerar utan att vara så detaljerad att den hamnar i lingvistisk analys? En sådan modell bör också kunna kopplas till tidigare traditioners självuppfattning.

Närmast skall de två första frågorna behandlas, i en närmare läsning av Schleiermacher.

### En anticlassicistisk översättningsteori: Schleiermacher

Den text av Schleiermacher Mesterton refererar till är alltså föreläsningen "Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens" från 1813. Schleiermacher kritiserar där inledningsvis de två översättningsformerna *parafra* och *efterbildning* (*Nachbildung*). Parafra, säger han, översätter mekaniskt en generell innebörd då den exempelvis omformulerar en tanke. Den kan utsluta och lägga till, och bibehåller i bästa fall originalets innehåll. Den bibehåller dock inte intrycket originalet gör och alltså inget av originalets

språk och dess specifika tankesätt. Efterbildningen kringgår språkets komplexitet på ett annat sätt. Den söker komma så nära originalets totala effekt som möjligt, genom att lämna de delar som inte kan överföras och ersätta dem med nya som egentligen är originalet främmande. En sådan efterbildning är inte längre själva verket och återger ingenting av källspråkets karaktär.<sup>17</sup>

Oberoende av tidigare indelningar vill nu Schleiermacher genomdriva en ny kategorisering av översättningar, den Mesterton lyfter fram – själva distinktionen mellan att föra författaren mot läsaren eller tvärtom finns dock åtminstone redan hos Goethe, som för sin del förespråkar prosaöversättning av vers.<sup>18</sup> Frågan om översättning av bokstaven eller meningen måste föras tillbaka på dessa två kategorier och ordagrann eller fri översättning kan finnas inom båda kategorierna, menar Schleiermacher.<sup>19</sup> Här liksom vanligtvis inom traditionen förefaller distinktionen mellan ordagrann översättning *verbum pro verbo* och översättning av meningen *sensum pro sensu* bestå i att den förre inriktas på små semantiska enheter – ord – medan den senare inriktas på större semantiska enheter som fraser, meningar och tankar.

Antingen kan översättaren alltså söka föra läsaren mot författaren eller författaren mot läsaren. I det senare fallet omformas författaren som vore han av samma tid, språk och nationalitet som läsaren. Författaren förs alltså ända in i läsarens kultursfär. Schleiermacher betonar dock att så inte sker i motsatta fallet: läsaren förs aldrig *till* författaren, utan bara *mot*. Översättarens uppgift är med denna metod endast att ge läsaren det intryck översättaren själv får av originalet.<sup>20</sup>

Utgångspunkten för detta resonemang är just insikten om författarens och språkets interaktion. Man skall inte endast känna: "så skulle bara en grek kunna tänka och tala", utan *dessutom*: "så skulle bara denna man kunna tänka och tala i och genom det grekiska språket".<sup>21</sup> Om författarens särart är verkets moder, är författarens hemspråk verkets fader.<sup>22</sup> För konkreta och enkla texter – som t.ex. behandlar konkreta ting eller transaktioner – kan en mekanisk översättning ord för ord fungera. För konstnärliga och vetenskapliga texter behövs dock den 'äkte' översättningen. Mot den tidigare traditionen, ter sig Schleiermachers diskussion mycket avancerad.<sup>23</sup> Man kan dock minnas att den leder fram till förordandet av vad som brukar kallas 'translationese': för att förmedla det 'främmande' intryck originalet gör även på en så kompetent läsare som översättaren, skall översättaren enligt Schleiermacher sträva efter en stil som följer originalet och alltså inte är naturlig för målspråket.<sup>24</sup>

Inom Schleiermachers två kategorier – översättning som för författaren mot läsaren och översättning som för läsaren mot författaren – kan alltså arten och graden av närhet till originalet variera, och som beskrivningsmodell fungerar de inte mer än mycket grovt. Eftersom vårt primära intresse är översättning av poesi, konstaterar vi dock att en konflikt – naturligt nog – uppstår mellan närhet i innehåll och närhet i form inom den metod som vill föra läsaren mot författaren. Schleiermacher beklagar översättaren som så ofta tvingas välja bort det ord som etymologiskt är närmast originalets därför

att dess betydelse inte motsvarar originalets, vilket beror på att språkens begreppssystem inte överensstämmer. Detta problem hänför Schleiermacher framför allt till översättningen av vetenskap. Inom poesin och den konstfulla prosan tillstöter andra problem, eftersom de musikaliska aspekterna av språket där har en egen innebörd. Där uppstår ständigt en kamp mellan troheten mot rytm och melodi å ena sidan och dialektisk och grammatisk trohet å den andra. Ingendera sidan får ta överhanden.<sup>25</sup> Det vill säga, den ordagranna översättningen är inte den trogna: den försummar originalets klang och stämning. Alltså kan vi inte slå oss till ro med distinktionen att först romantiken fordrar trohet mot originalets ord i världslig litteratur medan sådana krav redan tidigare fanns inom den sakrala litteraturen. Vad Schleiermacher propagerar för är inte ordagrann översättning, utan en 'ordnära' översättning: troget följande originalets (språks) form, ljud och stil lika väl som innehållet. Den ordagranna översättningen måste vika om nödvändigt, vilket leder i riktning mot parafrasen. Troheten mot formen kräver visst avkall på troheten mot innehållet och tvärtom.<sup>26</sup>

Schleiermacher ger det mest kraftfulla uttrycket för detta resonemang i historicismens anda. Det har dock vuxit fram under årtionden.<sup>27</sup> 1802 diskuterar A. W. Schlegel den metrisk översättningen av antikens verk i *Geschichte der klassischen Literatur*. Där framhålls denna "poetische Dolmetschung" som något egentligen alldeles nytt. Uppmärksamheten på form och stämning skall avvägas mot troheten mot innebörden, men viktigt är att ordagrannhet alls inte är det samma som trohet: "Wörtlichkeit ist noch lange keine Treue."<sup>28</sup> Vad Schlegel talar om är framför allt Voss' Homeros-översättning, och det radikala med den är att den är översatt till hexameter. För Schlegel är trogen översättning den som framkallar samma eller liknande intryck som originalet. Han beskriver tyskan som ett 'öppet' språk, redo att ta in tanke och form från främmande språk på ett sätt som aldrig franskan eller engelskan skulle göra. Det normala är ju att Homeros översätts exempelvis till alexandrin i en fransk översättning eller 'heroic couplet' – parvis rimmad femstavig jamb – i en engelsk (inte heller Mme Daciers prosaöversättning av Homeros är ur detta perspektiv öppen för originalets form).

Portalfiguren inom denna tradition är Herder, som redan i *Fragmente* 1766–67 formulerar dessa tankar.<sup>29</sup> Så formulerar han i praktiken sitt program 1779 i *Volkslieder* II, där han förklarar sitt huvudsyfte vara att fånga och troget behålla originalens ton/ljudbild och melodi.<sup>30</sup> Grunden till detta översättningsideal återfinns förstås i Herders språkfilosofi.

Herder föreställer sig, i Inge Jonssons framställning, en ursprunglig språklig enhet som tidigt splittrades. Språket skulle ha uppkommit av människans behov att benämna de sinnligt observerade objekten. Ur detta språk söndrades så en mängd olika grenar, som utvecklades till olika folks säregna språk. Liksom människan utvecklas genom generationerna, utvecklas språket och kommer slutligen att i sig innefatta nationalkaraktären. Eftersom framstegstanken här avlösts av historicismen, menar Herder att varje steg i utvecklingen

är nödvändigt. Därför måste varje företeelse betraktas i sitt historiska sammanhang. Diktaren fångar sin samtid, och språket fångar folksjelen, *Geist*. Om språket består av konventionella tecken, kan poeten ändå genom dem fånga det sanna. "Poesins sanna väsen är att söka bakom det arbiträra, det konventionella och tillfälligt begränsade hos orden. Det finns i den trollkraft som med ordens hjälp förmedlas från en själ till en annan." Poesins bilder är centrala: de fångar det som inte kan uttryckas med konventionella tecken. Skillnaden mellan klassicistisk och romantisk språksyn och därtill poetik framträder kanske tydligast i Jonssons konstaterande att Herders inflytande på romantiken omfattar medeltidssvärmeri och folkloristiskt intresse, men än viktigare "benägenheten att tänka i analogier, främst mellan människa och natur, reduceringen av förnuftet i förhållande till andra själskrafter, i första rummet känsla och fantasi, den poetiska kunskapens företräde framför den rationella, synen på konsten som en gudomlig uppenbarelse. Till det allra väsentligaste hör hans ständigt levande organismtanke i kulturhistorisk tillämpning enligt vilken delarna och helheten är ömsesidigt beroende av varandra."<sup>31</sup>

Samtidigt som vi här får grunden till romantikens expressiva diktsyn, får vi grunden till dess översättningsideal. Problematiserandet av förhållandet mellan betecknande och betecknat har sin givna konsekvens i problematiserandet av förhållandet mellan de olika språkens ord och begrepp.

## Beskrivningsmodeller för översättningar

Inom översättningens historia går den tydligaste skiljelinjen mellan ordagrann översättning och parafraiserande. Cicero och Horatius talar om översättning *verbum pro verbo* och *sensum pro sensu*, båda eniga om att översättningen av meningen är den riktiga. Vi har sett hur Hieronymus arbetar med samma distinktion. Dessa två linjer följer Susan Bassnett-McGuire i sin undersökning av översättningar i ett historiskt perspektiv.<sup>32</sup> Båda linjerna söker innehållslig ekvivalens, men den enhet man riktar in sig på är i ena fallet ordet och i andra fallet frasen, satsen eller någon större enhet. Indelningen kompletteras lämpligen med en ytterligare linje som representerar större frihet från originalet än parafrasen, som alltså därmed förstås åtminstone som trogen originalets tankar och innebörd. Detta är vad Dryden gör i förordet till sin översättning av Ovidius' *Epistolae* 1680.<sup>33</sup> Dryden kallar dessa linjer för *metafras* (ordagrann översättning rad för rad), *parafra* (där meningen, innebörden följs snarare än orden) och *imitation* (där 'översättaren' tar sin utgångspunkt i originalet men lämnar både ord och mening efter eget tycke). Särskilt *parafra* förknippas som vi sett ofta med stilistiska ideal, men företeelsen i sig är stilistiskt och kulturellt neutral. Den ordagranna översättning *metafrasen* representerar följer originalets ord och därmed grammatiska struktur. Originalets stil och ljudbild kan dock inte beskrivas med dessa medel.

En beskrivningsmodell för översättningar är den Nida utvecklade och som används av t.ex. Kelly i dennes arbete om översättningens historia. Modellen bygger på distinktionen mellan 'formell ekvivalens' och 'dynamisk ekvivalens'. Den formella ekvivalensen kan formuleras som korrespondens mellan lingvistiska enheter: den dynamiska ekvivalensen som närmaste naturliga motsvarighet till källspråkets meddelande.<sup>34</sup>

Dessa två ekvivalenser kan betraktas som poler representerande var sin tendens. Den formella ekvivalensen motsvarar ungefärligen metafrasen/ordagrann översättning och den dynamiska ekvivalensen parafrasen. Birger Olsson översätter polerna som 'litteral översättning' och 'idiomatisk översättning' och beskriver dem:

En litteral översättning är framför allt inriktad mot originalet och syftar till att förmedla så mycket som möjligt av både den språkliga formen och innehållet i grundtexten. En idiomatisk översättning är mer riktad mot läsaren, mot översättningens uppgift att i största möjliga grad förmedla originalets budskap och syfte.

Och vidare:

Litterala översättningar kännetecknas som nämnts av en mer eller mindre utpräglad strävan att återge formella drag i grundtexten: ordklasser, grammatiska kategorier, satsbyggnad etc., och att om möjligt ge varje ord i originalet en bestämd svensk motsvarighet.<sup>35</sup>

Den översättning som brukar kallas 'trogen' söker således återge originalets ord och grammatiska struktur, medan den 'fria' översättningen är just fri i fråga om allt sådant. Det som faller utanför denna beskrivningsmodell är alltså de stilistiska aspekterna, främst metriska och prosodiska strukturer samt ljudbilden. Avser man att undersöka olika former av 'trognas' översättningar och deras förhållande mellan form, innehåll och stil räcker modellen inte till. Detta har också framhållits av Jan Mogren, som i sin beskrivning av Tegnér's översättningar använder en beskrivningsmodell som omfattar även poetisk översättning.<sup>36</sup> Jag skall här söka utveckla en annorlunda beskrivningsmodell, som samtidigt anknyter dels till tidigare traditioners självförståelse, dels till internationell forskning. Därmed hoppas jag vinna överskådlighet och hanterbarhet.

### Beskrivning av översättningens form

James Holmes har presenterat en beskrivningsmodell som avser den poetiska översättningens form. Med hjälp av denna modell kan diskussionen mellan *anciens* och *modernes* eller Schleiermachers nyhet bättre beskrivas. Holmes

skiljer mellan två sätt att åstadkomma funktionell ekvivalens på översättningens formella plan: inriktning mot *mimetisk form*, där översättningen söker överföra originalets versform till målspråket och mot *analog form*, där översättningens form skall fylla motsvarande funktion i målspråkets poetiska tradition. Den förra söker alltså återge originalets versmått och ljudbild medan den senare exempelvis (som i Popes översättning) överför *Iliadens* hexameter till den engelska 'heroic couplet'. Holmes' tredje kategori är den *organiska formen*, där den semantiska ekvivalensen är huvudsaken och formen kommer i andra hand – hit bör sorteras främst prosaöversättningar och översättningar till 'fri vers'.<sup>37</sup> En fjärde kategori, som Holmes kallar *extern*, uppåddar en för originalet fullkomligt främmande form.<sup>38</sup>

Utifrån de olika kategoriernas funktion kan Holmes grovt tidfästa dem: den analoga naturaliserar originalet i målspråkets poetiska tradition. Originalet införlivas därmed i målspråkets förefintliga genresystem och detta sker huvudsakligen under det klassicistiska 1700-talet. Den mimetiska för i stället mottagaren till originalets kultursfär och kan ge upphov till nya genrer, vanligast under 1800-talet. Dessa två kategorier beskrivs som mekaniska och dualistiska, vilket innebär att de förutsätter möjligheten att skilja formen från innehållet. Den organiska och externa utgår däremot från att form och innehåll inte kan säras: de söker inte stöpa dikten i en fast och förutbestämd form. Den organiska är vanligast under 1900-talet och den externa är mindre bunden i tid.<sup>39</sup>

Den form Schleiermacher förespråkar är alltså mimetisk. Denna trohet i form skall så långt möjligt förenas med ordagrann trohet i innehåll, vilket kan beskrivas som en dragning åt det organiska. Schleiermachers formmässiga ideal är dock största möjliga mimetiska överensstämmelse. Den mimetiska metoden beskrevs av Holmes som dualistisk, förutsättande möjligheten att oproblemiskt skilja mellan form och innehåll. Denna idé förkastas givetvis på filosofiska grunder av Schleiermachers tradition, men i praktiken liknar detta slags översättning de mimetiska översättningar som gjorts inom tidigare tradition. Resultatet av romantikens översättningsteori skiljer sig inte stort från tidigare mimetiska översättningar, men brottet med 1700-talets analoga översättningstradition är kraftigt. Kelly utvecklar Holmes' beskrivning av mimetisk och analog översättning. Den latinska översättningen börjar i förklassisk tid med analoga översättningar som Livius Andronicus' av Homeros. Därpå följer dock Catullus m.fl., som tar upp tävlan med de grekiska *auctores*. Kelly framhåller att översättningen är huvudsakligen mimetisk under de följande 1500 åren, och att den analoga principen fastställs först på 1400-talet. När man började översätta från folkspråken till latin, använde man helst latinska metra och i översättningar av antika texter till folkspråken var inhemska versmått vanliga (versöversättningar mellan folkspråk tycks dock som regel vara mimetiska). Några få versmått användes i nästan alla översättningar, och till slut kunde man beklaga att t.ex. alla klassiska författare framställdes i samma stil och språk. Det är mot denna tradition det romantiska



översättningsidealet bryter så kraftigt.<sup>40</sup>

Till frågan så om den trogna översättningen. Vi har sett Schlegel och Schleiermacher konstatera att ordagrant inte är liktydigt med troget. Vi kan själva konstatera att den mimetiska översättning Schlegel talar om inte kan vara helt ordagrann, även om gradskillnader medges. Är då den sakrala översättningen i Hieronymus' teoretiska utsaga av samma slag som denna romantikens översättning? Svaret måste bli nej. Hos Hieronymus är syftet huvudsakligen ordagrant: *verbum pro verbo*. Det är alltså fråga om organisk översättning hos Hieronymus: den semantiska innebörden samt även den grammatiska strukturen kommer först, ton och stämning i andra hand om de över huvud taget fångas.<sup>41</sup> De två klassiska alternativen metafras och parafras: idealet att översätta ord för ord och viljan att översätta tanken eller meningen, utgår båda från innehållet. Den tradition Schleiermacher polemiserar mot är alltså den analoga, som överför innehållet till ett av målspråkets versmått. Schlegels och Schleiermachers alternativ är det mimetiska. Vad Schleiermacher än starkare betonar är dock föreningen av form, innehåll, stil och stämning. Relativt nära detta ideal ligger poetisk prosa av bibelöversättningars typ, eller fri vers från samma håll. Men den tidigare sakrala poesiöversättningen måste ändå beskrivas som organisk: dess utgångspunkt är i mycket högre grad originalets mening. Semantisk och grammatisk struktur är här det centrala, till skillnad från det mimetiska betonandet av meter och ljudbild. Att bibelöversättningarna blir poetiska och stort intresse för den hebreiska poesin småningom uppstår kring dessa översättningar, är en bisak i detta sammanhang. T.o.m. den torraste översättning måste förmedla något av originalets poetiska tonläge och upprepningar. För Hieronymus är t.o.m. ordföljden ett mysterium, i tolkningen av Skriftens bokstavliga och andliga innebörder. Den poetiska ansatsen är inte betydande.<sup>42</sup> Det översättningsideal som uppstår med romantiken är alltså inte det samma som funnits inom den sakrala traditionen tidigare. Prosaöversättning, översättning till vad som blir fri vers – organisk översättning till sin utgångspunkt – och mimetisk översättning är på ordnivån trognare än analog översättning och deras inriktning är i hög grad mot originalet. Ändå är skillnaden i syfte bakom organisk och mimetisk översättning betydande.

På vilka punkter skiljer sig då romantikens mimetiska översättning från föregående tiders? En översättning som Catullus' bearbetning av Sapfo är framför allt riktad mot författaren, medan Schleiermacher menar att originalets upphov är språket (och därmed nationalkaraktären) i lika hög grad som författaren. Därav följer en starkare betoning på originalets språk och det som uppfattas som dess specifika ljudbild och stämning. Därtill framhäver Catullus sig själv vid sidan av Sapfo: han vill, i samklang med den klassiska *aemulatio*-tanken, se sig som en jämbördig (in spe) till Sapfo snarare än en förmedlare av hennes verk.<sup>43</sup> Medan vi således egentligen har två författare i Catullus' fall, är Schleiermachers översättare en läsare som flyttar fram andra läsare till sin egen position. Översättaren underordnar sig alltså författaren, men också

källspråket i egenskap av uttryck för den nationalkaraktär som är avgörande för verket. Som metod beskriver Holmes den mimetiska översättningen som dualistisk: den förutsätter att formen kan skiljas från innehållet. I den romantiska teorin är detta förstas en omöjlighet, men man strävar ändå efter en syntes. I praktiken är det svårt att se vilken språkuppfattning som ligger bakom.

Betonandet av formens och språkets betydelse är inte nytt, men det har aldrig framförts så konsekvent och bestämt som i den tyska traditionen. Rörelsen mot det ordagranna och överensstämelsen mellan små enheter har annars förebådats av t.ex. Dante i *Convivio*, Pierre-Daniel Huet på 1600-talet och Charles Batteux, som 1760 vill behålla ordföljd, tankeordning, satslängd och konjunktioner i så stor utsträckning som möjligt.<sup>44</sup> Här är emellertid grunden en annan. Fram till romantiken utgår diskussionen om översättning från en instrumentell syn på språket. Trots att t.ex. Batteux är inriktad på formen, betraktar han fortfarande språket som en oproblematiserad förmedlare av tanken.<sup>45</sup> Särskilt tydligt avskaffar Schleiermacher uppfattningen om tecknet som neutral bärare av referenten.<sup>46</sup> Skillnaden mellan instrumentell och metafysisk språkuppfattning, klassicistisk och romantisk översättnings-teori, är tydlig och central. Herder och traditionen efter honom framhåller att tyskan är ett lämpligt språk för den 'äktas' sortens översättningar, eftersom tyskan är mottaglig för främmande intryck. Den mimetiska översättningen ingår i romarnas adaptation av grekiskan och är gängse i poetiska översättningar mellan folkspråk. I allmänhet förekommer alltså den mimetiska formen i sammanhang där man söker utvidga sitt språk och inte är låst i genrer och regler.

### Förslag till beskrivningsmodell

Av dessa olika perspektiv på översättningen kan en enkel beskrivningsmodell formuleras. Drydens innehållsliga distinktioner är användbara så länge termen 'parafraas' inte uppfattas som friare än att den följer större semantiska enheter än metafrasen och får bibehålla sin stilistiska neutralitet. Termen 'imitation' förknippas likaså ofta med bestämda stildeal, men vi betraktar den helt enkelt som en innehållslig kategori av stor frihet. Redan kring 1800 används beteckningen 'metrisk översättning' om de översättningar vi beskrivit som mimetiska. Termen 'metrisk' är mindre lyckad för praktiskt bruk. Talar man om metrisk dikt i motsats till fri vers, betyder 'metrisk' helt enkelt att dikten har ett metriskt schema. Det blir då förvirrande att tala om 'metrisk översättning' när även den analoga översättningen utgör en metrisk dikt. Termen 'mimetisk' är alltså entydigare. På innehållets plan har vi således *metafras*, *parafraas* och *imitation*. På formens plan vill den *mimetiska* föra läsaren mot originalet och den *analogas* vill föra originalet mot läsarens kultursfär, medan den *organiska* i sig kan sägas vara kulturellt neutral även om

prosan naturligtvis kan styras av olika stilideal. Den *externa* avlägsnar sig än längre från originalets form.<sup>47</sup>

En beskrivningsmodell kan alltså baseras på den innehållsliga och den formella sidan. Den innehållsliga sidan omfattar *metafras* (ordagrann översättning av små semantiska enheter), *parafra*s (översättning av större semantiska enheter) samt *imitation* (som fritt lägger till, ändrar och drar ifrån, på gränsen till vad som kan kallas översättning). På den formella sidan kan vi beskriva översättningen som *mimetisk* (originalets versmått m.m.), *analog* (målspråkets versmått), *organisk* (prosaöversättning med återgivning av innehållet som främsta mål) och *extern* (för originalet helt främmande form). Den formella sidan uttrycker alltså inte en utvecklingslinje: den analoga formen ligger t.ex. inte mellan den mimetiska och den organiska. Beskrivningarna rör översättningens tendens: i praktiken rör sig översättningar mellan punkterna på respektive sida. De två sidorna är helt enkelt två aspekter en beskrivning kan göras utifrån.

Den innehållsliga sidan är således skild från den formella (vilket givetvis förutsätter en förenklad uppdelning mellan form och innehåll). Metafrasen är hårt bunden av språket. Dess naturliga form är prosan eller t.o.m. glossor ord för ord av den interlineara kommentarens och översättningens typ. Den är alltså först och främst organisk. Den kan dock pressas mot en metrisk form. Parafrasen söker ekvivalens i större semantiska enheter och kan vara på originalets versmått: mimetisk (då den ofta dras mot metafrasen); ett annat versmått: analog; eller på prosa: den är då kulturellt neutral, åtminstone relativt sett (att parafrasen ofta förenats med en analog form hindrar inte detta). Imitationen är en fri bearbetning som kan utföras mimetiskt, analogt eller externt. Är den på prosa kan den knappast kallas organisk eftersom den förhåller sig så fritt till innehållet. I detta schema skulle Schleiermachers ideal vara en mimetisk metafras – omöjlig eftersom form och innehåll strider mot varandra. Mimetisk form kräver alltid ett mått av frihet mot den grammatiska och semantiska strukturen.

Den mimetiska och den analoga översättningen är alltså kulturellt styrda och betingade av den världsbild som ligger bakom översättningen, så till vida att den förra söker följa originalets form medan den senare ersätter formen med en för målspråket naturlig. Prosaöversättningen är till sin utgångspunkt organisk, men graden av följsamhet mot originalets form, stämning m.m. kan vara starkt skiljaktig. Överföring av information kan göras till kulturellt och stilistiskt neutral prosa, vanligen så i vetenskapliga sammanhang. Den prosaöversättning som utvecklar sig till en poetisk genre uttrycker dock förstas en starkare vilja till poetisk ton. Den poetiska prosa och fria vers som anställs för att återge originalets stämningar och poetiska värden dras mot det mimetiska: den formella drivkraften är stark. Avsikten bakom en prosaöversättning visar sig i stilvärden och poetiska anspråk. Den externa formen är ett av de alternativ innehållssidans imitation har att välja på.

Den poetiska översättningens 'trohet', närhet till originalet, bör alltså

beskrivas på en innehållslig och en formell sida. På den innehållsliga sidan kan således översättningen beskrivas som metafras, parafras eller imitation. På den formella sidan kan den beskrivas som mimetisk, analog, organisk eller extern. I den praktiska definitionen av en poetisk översättning kan alltså de olika beskrivningarna och inte minst deras blandformer uppställas: det är vanligare att man ser tendensen mot en bestämd form än att den faktiskt genomförs. De möjliga varianterna är många. Denna beskrivningsmodell utelämnar givetvis aspekter för åskådighetens skull, men avser att ge utgångspunkter för en preciserad beskrivning inte bara av olika slags översättning utan också av olika tendenser i översättningar av samma slag. Hur beskrivningsmodellen fungerar i praktiken hoppas jag kunna visa i min avhandling inom kort.

## NOTER

1 Hur översättningar banar vägen för den fria versen framhåller t.ex. K.M. Kohl i *Rhetoric, the Bible, and the Origins of Free Verse* (Berlin/New York 1990) och A. Arnholtz i "De frie vers", *Nysvenska studier* 39 (1959), s. 5–37, medan det utan att vara en huvudfråga framgår hos bl.a. S. Belfrage, "Die Entstehung der freien Rhythmen", *Kungl. Humanistiska Vetenskapssamfundets i Lund Årsberättelse 1940–1941* (Lund 1941), s. 1–26, A. Closs, *Die freien Rhythmen in der deutschen Lyrik* (Bern 1947) samt beträffande prosapoemet hos L. Nylander, *Prosadikt och modernitet. Prosadikt som gränsföreteelse i europeisk litteratur, med särskild inriktning på Skandinavien 1880–1910* (Stockholm/Stehag 1990). Jfr K. Wählin, *Svensk vers 1901–1945. Schematiska, oschematiska och fria versformer i 709 diktsamlingar*, diss. (Göteborg 1974), s. 10–15 samt E. Lilja Norrlind, *Studier i svensk fri vers. Den fria versen hos Vilhelm Ekelund och Edith Södergran*, Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Göteborgs universitet 7, diss. (Göteborg 1981), s. 115–125.

2 Så t.ex. Nylander, *Prosadikt och modernitet*, s. 59, som stöder sig på S. Arvidson, *Thorild. Studier i hans ungdomsutveckling*, diss. (Lund 1931), s. 280–285, som stöder sig på Petermann, *Der Streit um Vers und Prosa in der französischen Literatur des XVIII. Jahrhunderts* (Halle 1913), s. 19–22.

3 Petermann, *Der Streit um Vers und Prosa*, s. 19–22.

4 *L'Ingratitude prenant la place de la Reconnaissance, elle s'attache à décrier sa Bienfaitrice, jusqu'à publier que c'est à la Prose que le Patrimoine des anciens Poètes appartient, puisque la Poésie moderne s'est rendue incapable de le posséder. Si l'outrage que cette prétention fait aux Poètes Modernes, n'avoit pas des suites dangereuses pour la République des Lettres, je ne prendrois pas la peine de le relever: mais comme je suis persuadé que les Traductions en prose, prenant une fois le dessus sur les Traductions en vers, peuvent abâtardir les Esprits, & contribuer au mépris, où les Anciens tombent chaque jour; j'ai cru que je devois faire mes efforts pour montrer que la Poésie est plus digne que jamais de prendre le pas sur la Prose. (Les Odes d'Anacreon et de Sapho en vers françois par le poëte Sans Fard (Rotterdam 1712), s. CLXII.)*

5 *Les Odes d'Anacreon et de Sapho*, s. 351–352.

6 Frågan kan förstås kompliceras ytterligare: t.ex. är uppdelningen mellan *anciens* och *modernes* på denna punkt inte utan undantag. Redan här kan den hebreiska poesins frihet anföras som föredöme av Mme Dacier, som förespråkar samt tillämpar prosaöversättningen trots att hon annars får beskrivas som *ancienne* (se Petermann, *Der Streit um Vers und Prosa*, s. 20–22 och jfr L.G. Kelly, *The True Interpreter. A History of Translation Theory and Practice in the West* (Oxford 1979), s. 199–204).

7 Inomspråklig och mellanspråklig översättning kategoriseras på samma hierarkiska nivå även i en grundläggande lingvistisk analys av översättningen som Roman Jakobsons:

1) Intralingual translation or *rewording* is an interpretation of verbal signs by means of other signs of the same language.

2) Interlingual translation or *translation proper* is an interpretation of verbal signs by means of some other language.

3) Intersemiotic translation or *transmutation* is an interpretation of verbal signs by means of signs of nonverbal sign systems. (R. Jakobson, "On Linguistic Aspects of Translation", *On Translation*, ed. Reuben A. Brower, Cambridge (Massachusetts 1959), s. 233.)

8 F. Schleiermacher, "Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens", *Das Problem des Übersetzens*, hrsg. Hans Joachim Störig (Stuttgart 1963), 38–70.

9 E. Mesterton, "Om möjligheten och omöjligheten att översätta", *Speglingar. Essäer, brev, översättningar* (Gråbo 1986), 162–177 (först utgiven i *Radix* 1, 1979).

10 Den 'metriska' översättningen hade dock introducerats för den svenska publiken tidigare än så. I Regnérs tidskrift *Svenska Parnassen* presenterades redan 1784 'metriska' översättningar. Den klassicistiska översättningsprincipen är förhärskande i tidskriften, och det är här Kellgren först publicerar den av Mesterton återopade diskussionen av översättningsprinciper – den där parafrasen utropas till ideal (*Svenska Parnassen. För År 1784*, s. 50–51; se J. Mogren, *Antik poesi i svensk översättning. Två studier* (Lund 1963), s. 3–13). Det styrande idealet är alltså inte 'metriskt', men här presenteras de översättningar som utgör stommen i 1801 års *Försök till metriske öfversättningar*. Tidskriftens nyklassicistiska drag kommer till uttryck på andra sätt: i det första bandets början ges en beskrivning av konstverk i Kungl. Målareakademiens hus, med ständiga hänvisningar till Winckelmann, samt ett översatt utdrag ur dennes *Histoire de l'Art de L'Antiquité*. Redan från 1750-talet och framåt hade främst Carl Aurivillius introducerat de nyklassicistiska framstegen i Sverige (se S. Lindroth, *Svensk lärdomshistoria. Frihetstiden* (Stockholm 1975), s. 590–592). Winckelmann, Lowth, Blackwell och även Klopstock presenterades snabbt.

Kring 1800 finner vi alltså en vacklande attityd i översättningsfrågan. G.J. Adlerbeth både översätter Vergilius på hexameter och överför honom till moderna versmått, och även i Kellgrens *Samlade skrifter* kan båda principerna iaktas. Jfr R. Brieskorn, *Adlerbeths översättningar av Aeneidens fjärde bok* (Vänersborg 1921).

11 Mesterton, "Om möjligheten och omöjligheten att översätta", s. 170.

12 Hieronymus formulerar sig: "Jag inte bara erkänner, utan förklarar med frimodig stämma att jag inte uttrycker ord med ord utan mening med mening i översättningen av grekerna – utom de heliga skrifterna, där även ordföljden är ett mysterium." Ego enim non solum fateor, sed libera uoce profiteor me in interpretatione Graecorum absque scripturis sanctis, ubi et uerborum ordo mysterium est, non uerbum e uerbo sed sensum exprimere de sensu. (*Epistula LVII. ad Pammachium, Saint Jérôme. Lettres, tome III. Texte établi et traduit par Jérôme Labourt* (Paris 1953), kap. 5, s. 59.)

13 Mesterton, "Om möjligheten och omöjligheten att översätta", s. 171.

14 Jfr G. Steiner, *After Babel. Aspects of Language and Translation* (New York & London 1975), s. 302.

15 Förhållandet mellan Hieronymus' teori och praktiken i vulgatan är inte okomplicerat. I praktisk översättning förhåller sig Hieronymus ofta fri gentemot originalet, bl.a. av hänsyn till stilen enligt E. Jacobsen, *Translation. A Traditional Craft*, diss. (København 1958), s. 96. Vulgatans översättning av Nya testamentet har betraktats som extremt ordagrann och avhängig av grekiskan, men Gamla testamentets översättning anses ofta bättre just för att Hieronymus där övergår till översättning *ad sensum*. Detta sammanhänger förstås med att Hieronymus i NT mest redigerat äldre, ordagranna översättningar men i GT själv gått till grundtexten (se B. Olsson, "Fri eller ordagrann översättning", *Nyöversättning av Nya testamentet. Behov och principer*, (Stockholm 1968), s. 258). Kanske är en orsak också uppfattningen om NT som 'heligare' än GT.

16 Det citat från Kellgren Mesterton anför uttrycker förvisso en uppfattning om att översättningsprincipen *tanke för tanke* hänger samman med att man skriver som Horatius hade gjort om han levat under 1700-talet och varit svensk. Den innehållsliga principen och stilprincipen förutsätter dock inte nödvändigtvis varandra. Kellgren

anger sitt översättningsideal med båda principerna: dels att det är tanken som skall översättas, dels att man skall återge stilmivån. Men dessa principer kompletterar varandra och är inte identiska, så som framgår av ett utförligare citat:

En litteral öfversättning lär bäst at känna språket; är nyttigast i skolan, och bör ske i prosa. En fri öfversättning lär bäst at känna Skalden; är behagligast för snillet, och bör ske på vers. Skilnaden i språk, i seder, smak och granskning är rätta måttstocken för Öfversättarens frihet. Det bör vara honom lofgifvet at nyttja flere ord än originalet, blott tankarne blifva de samma, eller equivalenta och homogena, blott deras styrka ej försvagas; ännu heldre om den förökas, om hans hand äger skicklighet, at gifva blomster i stället för frön, guld för malm. Det bör icke nekas honom, at tillägga af sit eget, så ofta sammanhanget skulle brytas af alt för hastiga transitioner, ej heller at utesluta hvad smaken förkastar, ej heller at förbyta hvad hans språk ej väl kan uttrycka, ej heller at kläda hvad som alt för nakot skulle sára anständigheten. Han bör mildra metaphorerne der de äro förmycket djerfva, gifva nya i stället för dem som äro utnötta. Med et ord: skrifva såsom *Horatius* eller *Propertius* skulle skrifvit, om de lefvat på samma tid, i samma land, som han. (Kellgren, *Samlade skrifter* II (Stockholm 1800), s. 319–320.)

17 "Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens", s. 45–46.

18 A. Lefevere (ed.), *Translating Literature: The German Tradition from Luther to Rosenzweig* (Assen/Amsterdam 1977), s. 35.

19 Was man also sonst noch sagt von Uebersetzungen nach dem Buchstaben und nach dem Sinn, von treuen und freien, und was für Ausdrücke sich außerdem mögen geltend gemacht haben, wenn auch dies verschiedene Methoden sein sollen, müssen sie sich auf jene beiden zurückführen lassen; sollen aber Fehler und Tugenden dadurch bezeichnet werden, so wird das treue und das sinnige, oder das zu buchstäbliche und zu freie der einen Methode ein anderes sein als das der andern. ("Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens", s. 49.)

20 Das nämliche Bild, den nämlichen Eindruck, welchen er selbst durch die Kenntniß der Ursprache von dem Werke, wie es ist, gewonnen, sucht er den Lesern mitzuthellen, und sie also an seine ihnen eigentlich fremde Stelle hinzubewegen. ("Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens", s. 48.)

21 Man versteht die Rede auch als Handlung des redenden nur, wenn man zugleich fühlt, wo und wie die Gewalt der Sprache ihn ergriffen hat, wo an ihrer Leitung die Bliize der Gedanken sich hingschlingelt haben, wo und wie in ihren Formen die umherschweifende Fantasie ist festgehalten worden. Man versteht die Rede auch als Erzeugniß der Sprache und als Aeüßerung ihres Geistes nur, wenn, indem man z.B. fühlt, so konnte nur ein Hellene denken und reden, so konnte nur diese Sprache in einem menschlichen Geist wirken, man zugleich fühlt, so konnte nur dieser Mann hellenisch denken und reden, so konnte nur er die Sprache ergreifen und gestalten, so offenbart sich nur sein lebendiger Besiz des Sprachreichthums, nur ein reger Sinn für Maaß und Wohl laut, nur sein denkendes und bildendes Vermögen. ("Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens", s. 44.)

22 Denn wenn von Werken, die in einem höheren Sinne der Wissenschaft und Kunst angehören, der eigenthümliche Geist des Verfassers die Mutter ist: so ist seine vaterländische Sprache der Vater dazu. ("Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens", s. 65.)

23 Se t.ex. de långt framåsyftande orden om språkets begreppssystem: "Hier [inom filosofin] mehr als irgendwo enthält jede Sprache, trotz der verschiedenen gleichzeitigen und auf einander folgenden Ansichten, doch Ein System von Begriffen in sich, die eben dadurch daß sie sich in derselben Sprache berühren, verbinden, ergänzen, Ein

- Ganzes sind, dessen einzelnen Theilen aber keine aus dem System anderer Sprachen entsprechen, kaum Gott und Sein, das Urhauptwort und das Urzeitwort abgerechnet." ("Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens", s. 65.)
- 24 "Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens", s. 55.
- 25 "Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens", s. 52–54.
- 26 Jfr W. Barnstone, *The Poetics of Translation. History, Theory, Practice* (New Haven and London 1993), s. 26–28.
- 27 Jfr J. Mogren, *Tegnér's översättningsverksamhet* (Lund 1971), s. 68.
- 28 A.W. Schlegel, *Geschichte der klassischen Literatur*, 1802, i *Kritische Schriften und Briefe* III, hrsg. Edgar Lohner (Stuttgart 1964), s. 16–17.
- 29 A. Lefevere (ed.), *Translating Literature*, s. 30–34; jfr J.G. Herder, "Briefwechsel über Oßian und die Lieder alter Völker", *Von Deutscher Art und Kunst. Einige fliegende Blätter*, Hamburg 1773, *Herders Sämmtliche Werke V*, hrsg. von Bernhard Suphan (Berlin 1891), s. 165–166.
- 30 J.G. Herder, *Volkslieder* II (1779), s. 35.
- 31 I. Jonsson, *Idéer och teorier om ordens konst* (Malmö 1971), s. 82–91.
- 32 S. Bassnett-McGuire, *Translation Studies* (London & New York 1980), t.ex. s. 42.
- 33 T.R. Steiner, *English Translation Theory, 1650–1800* (Assen/Amsterdam 1975), s. 68.
- 34 E. Nida, *Toward a Science of Translating. With Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating* (Leiden 1964), s. 166; 224–225; Kelly, *The True Interpreter*, s. 24.
- 35 Olsson, "Fri eller ordagrann översättning", s. 272–273.
- 36 J. Mogren, *Tegnér's översättningsverksamhet*, s. 7–11.
- 37 Jfr Kelly, *The True Interpreter*, s. 189–192.
- 38 J. Holmes, "Forms of Verse Translation and the Translation of Verse Form", *The Nature of Translation* (Bratislava 1970), s. 95–101.
- 39 Holmes, "Forms of Verse Translation", s. 97–98.
- 40 Kelly, *The True Interpreter*, s. 192–203.
- 41 I praktiken återfinns alltså både metafras och parafras i vulgatan. Påpekas kan också att Hieronymus kritiserar företrädaren Aquila för att denne går för långt i ordagrann översättning (*Epistula LVII. ad Pammachium*, kap. 12). Jfr G. Norton, *The Ideology and Language of Translation in Renaissance France and their Humanist Antecedents* (Genève 1984), s. 47.
- 42 Jfr Barnstone, *The Poetics of Translation*, s. 192 om Hieronymus' översättningar: "As a rule, they are not musical, rarely elegant, and without the majesty of the Hebrew, the Septuagint, or the English Authorized versions. But in his lexical defense he made Latin intelligible, moving effectively from Cicero to Plautus and establishing a more or less consistently popular Latin language, a true *lingua vulgata*, just as Luther was to do for German with his translation eleven hundred years later."
- 43 Jfr Kelly, *The True Interpreter*, s. 221; F. Reiner, *Interpretatio. Language and Translation from Cicero to Tytler* (Amsterdam/Atlanta 1989), s. 300.
- 44 Nida, *Toward a Science of Translating*, s. 18; Kelly, *The True Interpreter*, s. 76; 222.
- 45 A. Lefevere, "Translation: Its Genealogy in the West", *Translation, History and Culture*, ed. Susan Bassnett and André Lefevere (London & New York 1990), s. 17.
- 46 Jfr Lefevere, "Translation: Its Genealogy in the West", s. 19; Kelly, *The True Interpreter*, s. 47–49.
- 47 Jfr Barnstone, *The Poetics of Translation*, s. 25–29.



ROLF YRLID

## Den undflyende dokumentarismen

En granskning av hur den svenska sextiotalsdokumentarismen skildras i några litteraturhistoriska översikter och ett förslag till en definition

### 1.

1974 utkom den svenska översättningen av Torben Brostrøms året innan på danska utgivna *Modern svensk litteratur 1940–1972*. Brostrøms bok innehåller den första längre redogörelsen för det svenska sextioalet. Perioden behandlas på nittio sidor under rubriken "Politiskt medvetande och 60-talet". Enligt Brostrøm leder vägen under decenniet för prosans vidkommande "bort från symbolerna till bl.a. dokumentarismen och rapportgenren" (s. 180). Brostrøm använder sedan termerna "dokumentär" och "rapport" när han mer i detalj behandlar Sara Lidman, Jan Myrdal, Göran Palm, Per Olov Enquist, Sven Lindqvist och Sven Delblanc. Sara Lidmans *Samtal i Hanoi* (1966) och *Gruva* (1968) betecknas som "dokumentär litteratur" (s. 223). Jan Myrdals *Rapport från kinesisk by* (1963) blir typexemplet på en "rapportbok" (s. 225). Göran Palms *Ett år på LM* (1972) "är gjord över rapportgenrens modell" (s. 226). Per Olov Enquists *Legionärerna* (1968) är "det mest omtalade exemplet på nordisk dokumentär roman" (s. 223). Sven Lindqvists *Myten om Wu Tao-tzu* (1967) och Sven Delblancs *Åsnebrygga* (1969) representerar slutligen en "ny romanform av jag-dokumentärt snitt" (s. 243).

Torben Brostrøm definierar varken "dokumentarism" eller "dokumentär", men man kan ändå säga, att han försöker fånga in begreppen genom att göra ett antal distinktioner. I avsnittet om Sara Lidman noterar Brostrøm således hur författarinnans syn på litteraturens uppgift ändrades efter publicerandet av *Med fem diamanter* (1963). Nu är det viktigaste inte längre "att skapa konst utan att upplysa" (s. 223). *Samtal i Hanoi* och *Gruva* är "dokumentär litteratur" även om materialet är "suggestivt arrangerat" (s. 223). Brostrøm konstaterar:

Dokumentarism kan ge falska föreställningar om objektivitet. *Gruva* är i hög grad ett verk av Sara Lidman; materialet är bara inte fiktivt utan bearbetat samtalsmaterial. Genom beskärning och klippning av samtalen uppstår ett medvetet strukturerat montage som ytterligare inramas av författarinnans betraktelser. Detta förringar inte bokens verkningsgrad. Tvärtom. Det finns ingen garanti för att obearbetade utdrag av verkligheten – och annat än utdrag kan det aldrig bli tal om – skulle vara sannare än ett medvetet redigerat arbete som samlar och gör tydligt. (s. 223)

Brostrøm kopplar samman dokumentarismen med den aktuella historiska situationen, samtidigt som han framhåller, att dokumentarismen inte är någon nyhet litteraturhistoriskt sett:

Genrens aktualitet på 60-talet i västvärlden hänger ihop med socialismens plötsliga inbrytning i alla intellektuella kretsar. Karaktäristiskt är det just att dokumentarismen snarare är en hållning till världen och det skrivna. Det visar sig genom att den går tvärs genom de traditionella genrererna, lyrik, roman, drama, och skapar nya blandformer, aktualiserar användandet av personliga anteckningar, dagböcker, brev, bekännelser, jagskildringar. (s. 227)

”Rapportboken” och ”reportaget” är uttryckligen ”sidor av den dokumentära litteraturen” (s. 227). Termen ”reportage” blir inte definierad, men väl ”rapport”:

För att vara en rapport skall stoffet bestå av personliga vittnesmål om samhällsutvecklingen, representativa och utan inblandning av författarpersonligheten. Stoffet skall dessutom vara politiskt slagkraftigt och ge ”alternativ” information. [- - -] I snävaste mening kan rapportgenren definieras genom dess användande av den nya tekniska apparatur som bandspelaren innebär. Därvid får den mänskliga rösten i boken en ny autenticitet. (s. 226f.)

Karl Erik Lagerlöfs essäsamling *Strömkantringens år och andra essäer om den nya litteraturen* från 1975 spänner över en något kortare tidsperiod än Brostrøms bok. De böcker som Lagerlöf behandlar hör alla sextio- och sjuttiotalen till. Bokens tjugo essäer är ordnade i två block, ”Översikter” och ”Om enskilda verk”. Det första blocket inleds med den uppsats som fått ge hela boken dess namn. På trettio sidor tecknar Lagerlöf här den svenska litteraturens historia från 1965 till 1975. 1965 ser han som ett gränsår. Under den följande treårsperioden inträdde över hela fältet ”en politisering av frågeställningarna, på tidningarnas kultursidor, i de litterära tidskrifterna, inom teatern, filmen och skönlitteraturen” (s. 9). Floden av debattböcker svällde och ”mellan debattböckerna och de rena romanerna frodades en rad hybrider. Reportaget trängde in i romanen och trängde delvis ut den. Dokumentären sköt fram i första ledet och avsatte 1968 ett av de stora verken från 60-talet, P. O. Enquist's avhandlingsroman om den s.k. baltutlämningen

1946, *Legionärerna*." (s. 29)

Lagerlöf avstår från att mera i detalj precisera vad han menar med "dokumentär" och "rapport", men det framgår ändå, att han på samma sätt som sin danske kritikerkollega uppfattar textens förhållande till verkligheten som det karaktäristiska för dessa båda genrer. Lagerlöf noterar således, att politiskt präglade självbiografiska verk började tränga in i romangenren vilket gör det "svårt att avgöra vad som var fiktion och vad dokument i skildringar som halvt eller helt fått romanens form" (s. 30).

1975 utkom inte bara Karl Erik Lagerlöfs *Strömkantringens år* utan även Jan Stenkviks *Den nyaste litteraturen*. Stenkviks bok utgör den tredje och avslutande delen av samlingsverket *Svensk litteratur 1870–1970* och skildrar tiden efter 1950. Sextiotalets prosalitteratur avhandlas på fyrtio sidor. Som det mest markanta draget i utvecklingen framhålls det faktum, "att den traditionellt fiktiva romanen tappar mark till förmån för andra genrer och roman typer" (s. 117). Och Stenkvist förtydligar:

Författare som Sundman och Enquist skriver romaner som blandar dokumentärt och fiktivt stoff, Sven Lindqvist och andra skriver informationsrika reseböcker från u-länder och Björn Runeborg skriver några böcker som skulle kunna kallas reportageromaner. Till denna senare kategori kan man också hänföra P.O. Enquists bok om Münchenolympiaden *Katedralen i München* (1972), även om betoningen där mera ligger på ordet reportage än roman. Dessutom får vi i de s.k. rapportböckerna en genre som visserligen inte utesluter estetiska och andra arrangemang, men vars uppgift ändå primärt sett är att osminkat och utan bearbetning lägga fram ett stycke politisk eller social verklighet. (s. 117)

Även Stenkvist vill se denna utveckling som en konsekvens av "det ökade politiska och ideologiska intresset" (s. 116) som blev märkbart vid decenniets mitt. Nu gällde det att "utforska verkligheten, skaffa så många informationer om den som möjligt och framlägga dessa i ett så sakligt skick som möjligt, gärna i dokumentärromanens form efter mönster från en Alexander Kluge eller Norman Mailer" (s. 116f.).

Fortsättningsvis koncentrerar sig Stenkvist på ett begränsat antal författarpresentationer, där han huvudsakligen uppehåller sig vid innehållet i respektive författares böcker. Någon definition av begreppen "dokumentarism" och "dokumentärroman" ger han inte. Däremot förtydligar han apropå Björn Runeborgs *Lönen* (1969) termen "reportageroman", som han definierar som "en romanform som under ett minimum av fiktion håller sig så nära en social verklighet som möjligt" (s. 151).

Åke Lundqvists *Från sextital till åttital: Färdvägar i svensk prosa* som kom 1981 är en bok av samma typ som *Strömkantringens år*. Den består av en inledande översikt kallad "Kartskiss" följd av sex författarskapsanalyser. Lundqvist betecknar alldeles som Lagerlöf åren efter 1965 som "en tid av

omprövningar i kulturlivet och kulturdebatten" (s. 46). Som förebildliga verk ur formell synpunkt nämner han Sara Lidmans *Samtal i Hanoi* och Peter Weiss' *Rannsakingen*. Båda dessa verk utkom 1966 och Lundqvist konstaterar, att "bara ett par år senare sköljer en mäktig dokumentär våg genom den svenska litteraturen", en våg som "tycks svepa med sig nästan varenda författare" (s. 50). Han räknar upp ett tjugotal titlar som exempel och konstaterar sedan, att detta "intresse för dokumentet vållar åtskillig förvirring i den litterära debatten. Många kritiker talar om 'litteraturens död'. *Dagens Nyheter* publicerar, på vårvintern 1969, en artikelserie på temat 'Konsternas kris'." (s. 51) "Men", fortsätter Lundqvist,

i efterhand är det lätt att se att den dokumentära vågen inte alls var någon kris, utan tvärtom innebar en enorm frigörelse av skapande krafter. Böcker som *Legionärerna*, *Ådalen 31*, *Åsnebygga*, *Ingenjör Andréés luftfärd* hör till det bästa som skrivits i svensk prosa under sextitalet. Deras författare 'övergav' inte alls litteraturen. Tvärtom – de återvann den tro på litteraturen som vacklat betänkligt under några år av hårt och ibland förlamande politiskt tryck. De kom över den misstro mot realismen och mot en politisk engagerad framställningskonst som var ett arv från det tidiga sextitalets fixering vid en experimentell estetik. Dokumentärlitteraturen gav nytt utlopp för det litterära skapandet. (s. 52)

I den essä som behandlar Per Olov Enquist kommer så Lundqvist in på skillnaden mellan "den dokumentära metoden" och "traditionell fiktionsrealism":

Dokumentarismen var en metod att direkt närma sig den politiska verklighet som stod i centrum för kultur- och samhällsdebatten och direkt uttrycka ett politiskt engagemang. Men ännu viktigare var kanske att misstron mot realismen som en "naiv" och schablonbemängd form satt så djupt i många sextitalsförfattares estetiska medvetande. Litteraturen skulle vara en kritisk och analytisk verksamhet, en "verklighetsforskning" med uppgift att tränga bakom seendets och upplevandets konventioner. Dokumentarismen uppfattades, i motsats till realismen, som en kritisk och ifrågasättande form av verklighetsskildring – därav dess starka lockelse. (s. 168f.)

Någon ytterligare precisering eller någon definition i egentlig mening av "dokumentarismen som metod" ger dock inte Lundqvist, men det är uppenbart, att han i likhet med Broström, Lagerlöf och Stenkvist ser dokumentarismen som en självständig och från fiktionsprosan skild genre.

Det är i detta avseende som de två senaste framställningarna av sextiotalets svenska litteratur innebär en tydlig nyorientering. I såväl *Litteraturens historia i Sverige* (1987) som i sjätte delen av *Den Svenska Litteraturen* (1990) läggs visserligen stor vikt vid den politisering av det svenska kulturklimatet som ägde rum kring 1965, men varken Ingemar Algulin, som svarar för det aktuella avsnittet i *Litteraturens historia i Sverige*, eller författarteamet Tomas

Forser och Per Arne Tjäder, som skrivit motsvarande kapitel i *Den Svenska Litteraturen*, tycks se dokumentarismen som en särskild genre. Indirekt ifrågasätter såväl Algulin som Forser och Tjäder om det verkligen funnits några böcker, som det är berättigat att karaktärisera med hjälp av termen dokumentarism.

Den svenska sextiotalsdokumentarismen är för Ingemar Algulin i första hand journalistik i bokform. Sara Lidmans *Gruva* omnämns exempelvis som en "debatt- och reportagebok" (s. 538) och beskrivs som en "blandning av reportage och intervju" (s. 542). Sammanfattningsvis heter det om decenniet:

Det journalistiska reportaget lämpade sig bättre såväl för social och politisk analys som för retoriska budskap. Strindberg och de utåtriktade tionalisterna (Nordström, Wägner m.fl.) hade en gång använt reportaget för att blottlägga missförhållanden, framföra kritik och dokumentera den sociala verkligheten. Nu utvecklades intensivt en ny flora av reportageböcker, debattböcker, s.k. rapportböcker m.m. där man friskt prövade djärva gränsöverskridande infallsvinklar. Även om den journalistiska genren har en efemär karaktär, kom dessa böcker att i hög grad bli tidens stämma och signum och sätta sin prägel på hela kulturatmosfären. (s. 541)

Det heter visserligen att det "politiska klimatet krävde i stor utsträckning andra medier än de gängse litterära genrerna" (s. 541), men när dessa "andra medier" skall preciseras blir det just i form av "de gängse litterära genrerna". Per Olov Enquists *Legionärerna*, som inte kan föras in under beteckningen "reportage" och samtidigt nått en sådan status, att det inte kan lämnas utanför framställning, skall enligt Algulin uppfattas som traditionell epik. I *Legionärerna* prövade Enquists således "dokumentärromanens teknik", men han behandlade denna "dokumentära teknik [...] med förrädisk frihet, och karaktären av fiktion framstår i efterhand som starkare än den historiska dokumentationen" (s. 526f.).

Uppfattningen om dokumentarismen är likartad i det av Tomas Forser och Per Arne Tjäder författade kapitlet "Strömkantringarnas tid – 1960-talets debatt och prosaförfattare" i *Den Svenska Litteraturen IV: Medieålderns litteratur 1950–1985*. På de drygt femtio sidor som kapitlet omfattar har jag bara hittat termen "dokumentarism" två gånger, varav en gång som sammansättningsled i termen "pseudodokumentarism". Det är Per Gunnar Evanders romanteknik som karaktäriseras med detta senare begrepp och det är också apropå Evander som det talas om "den kunskapsteoretiska agnosticism som bestämmer dokumentarismen som litterär metod" (s. 93). Även termen "dokumentär" används på ett liknande sätt i samband med rena fiktionstexter. Per Olov Enquists *Magnetisörens femte vinter* (1964) "låtsas [...] en viss dokumentär teknik" (s. 90) och Per Gunnar Evander "utvecklar [...] sitt artisteri i halv-dokumentära berättelser" (s. 93).

De genrebegrepp som Forser och Tjäder huvudsakligen använder om de

icke-fiktiva texter från decenniet som de tar upp till behandling är "reportage", "reseskildring" och "rapportbok". *Legionärerna* kallas visserligen för "dokumentärroman" (s. 92) och *Gruva* för "intervjubok" (s. 116), men det är under mellanrubrikerna "Reseskildringar" och "Rapportböcker" som Forser och Tjäder anlägger sina mer översiktliga perspektiv. Det betyder att det lika lite i deras framställning av den svenska sextiotalslitteraturen som i Algulins, finns någon plats för andra gestaltningar av historiska och politiska förlopp än just Per Olov Enquists *Legionärerna*. Böcker som både de och Algulin utelämnar är Birger Normans *Ådalen 31* (1968), Bo Lindbloms *Djävla nuläge* (1970), Mauritz Edströms *Medan världen dör* (1971) och Ulf Oldbergs *Attentatet mot Norrskensflamman* (1972).

## 2.

I en uppsats med titeln "Norsk dokumentarlitteratur – et definisjonsspørsmål?" i *Norsk litterær årbok 1982* granskar Ulrike Blinn de definitioner av begreppet "dokumentarism" och "dokumentärroman", som hon hittat i skandinavisk litteratur. Ulrike Blinn är genomgående kritisk till dessa definitioner, så kritisk till och med att hon avslutningsvis frågar sig "om det virkelig er meningsfylt å bruke begrepet 'dokumentarroman', eller 'dokumentarisme' i det hele tatt når det er snakk om prosalitteratur" (s. 202). Visserligen anser hon, att den definition av "dokumentarism" som hon hittar i andra upplagan av *Svensk Litteraturlexikon* (1970) med ett smärre tillägg kan bli "et brukbart definisjonsgrunnlag, dvs. når det gjelder innholdet" (s. 193). Det egentliga problemet hänger samman med underkategorierna. Begreppen "rapport" och "reportage" har ju "eksistert i lang tid, og innebærer at noe skal framvises/bevises gjennom et faktisk stoff eller handlingsforløp" (s. 201f) och de böcker som kallas "dokumentärromaner" kan "like gjerne regnes til reportasjen" (s. 202). Blinns slutsats blir alltså, att då det "for reportasjens vedkommende alt foreligger en kurant og anerkjent betegnelse, som fastlegger innholdet, er det her smør på flesk i tillegg å bruke betegnelsen dokumentarlitteratur, en betegnelse som dessuten blir anvendt svært flytende" (s. 202).

Detta låter sig naturligtvis sägas och utifrån den i förra avsnittet gjorda genomgången av hur den svenska sextiotalsdokumentarismen beskrivits, kan man kanske också säga, att Ingemar Algulin, Tomas Forser och Per Arne Tjäders de facto ger Blinn sitt stöd. Men min genomgång har förhoppningsvis också visat, att en utmönstring av begreppen dokumentarism och dokumentärroman har sitt pris. Den låter sig inte göras utan att påverka bilden av det litteraturhistoriska förlopp som tecknas och jag anser, att det inte var utan fog som begreppen "dokumentarism" och "dokumentärroman" vid mitten på sextitalet togs i bruk. Jag vill vidare hävda, att det är möjligt att fylla dessa termer med innehåll.

Ett viktigt argument för dokumentarismen som en genrebeteckning finner man i William Stotts intressanta *Documentary Expression and Thirties*

*America* (1973). Redan i bokens inledning anger författaren som ett av sina syften att visa "that documentary – whether in film, photograph, writing, broadcast, or art – is a genre as distinct as tragedy, epic, or satire, but a genre unlike these traditional ones in that its content is, or is assumed to be, actually true" (s. ix). Stott uppfattar alltså dokumentarismen som en medieövergripande genre. Möjligen kan man invända, att den som sådan inte kan sidordnas med tragedi, epik eller satir, utan skall ställas mot det mer överordnade begreppet fiktion. Det är också vad Stott själv gör ett par sidor längre fram. "I believe", heter det där, "that the primary expression of thirties America was not fiction but fiction's opposite." (s. xi)

Någon egentlig definition av begreppet dokumentarism\* finns inte hos Stott och denne försöker inte heller att dra någon skarp gräns mellan fakta och fiktion. Stotts andra huvudsyfte, nämligen att gå igenom "the documentary expression of the 1930s and early 1940s" och visa "not only that a documentary movement existed then but that recognition of it is essential to an understanding of American life at the time" (s. ix), sker således med utgångspunkt från den i och för sig vaga formuleringen, att dokumentarismens hjärta "is not form or style or medium, but always content" (s. 14). När det gäller "the largest and least studied aspect of the movement, nonfiction documentary writing" (s. 143) gör han emellertid följande precisering:

When we speak of documentary writing, we mean three things: writing based upon or incorporating documents; writing that records the experience of common people, often in their own words; or firsthand reportage that tries to convey the texture of actuality as well as the facts. (Three basic techniques – direct quotation, case study, and firsthand (or participant) observation – describe the ways all written documentary works, the first two exemplifying the direct method of persuasion, and the last the vicarious.) These kinds of writing are not mutually exclusive: the reportage may quote the common man at length, and the documents give the feel of lived experience. (s.143)

Med motiveringen, att det är med fotografen Walker Evans och författaren James Agees *Let Us Now Praise Famous Men* (1941) som dokumentarismen "culminates [...] and breaks its mold" (s. 266), avslutar Stotts sin framställning med en analys av detta verk.

Denna Evans och Agees skildring av tre lantarbetarfamiljer i Alabama är också en av de böcker som specialstuderas av Robert Augustin Smart i dennes *The Nonfiction Novel* (1985). Smarts syfte är något mer begränsat än Stotts. Det han försöker göra är att "describe the nonfiction subgenre as both a significant departure from the conventional realistic novel form and as an important development within American modernist fiction" (s. ix). Men också i detta sammanhang får *Let Us Now Praise Famous Men* en central roll. Smart anser således, "that the first American nonfiction novel was not *In Cold Blood*, but rather James Agee's *Let Us Now Praise Famous Men*" (s. xiii).

Smart uppfattar dokumentärromanen som "definitely a subgenre of the novel form" (s. 17). "The nonfiction novel does not utilize the chronological and objective linear plot of the conventional novel, but it does nevertheless have a subjectively arranged sequence of material – events and observations – which indicate some movement toward closure" (s. 16f), konstaterar han. Även om Smart framför allt är inriktad på vad som karaktäriserar dokumentärromanen som form, gäller ändå de två första av hans sex genrekriterier innehållet. Dokumentärromanen är således för det första "a long narrative prose text which is a record of historical events" (s. 19). Och för det andra gäller att "these events have been experienced by one or more specifically identified narrators, whose nonfictional role as both characters and narrators is clear from the text" (s. 19).

De fyra resterande kraven avser däremot uttryckligen formen:

The nonfiction novel tends to focus on the personality of the narrator-character, and so will usually contain much autobiographical material. [---] The nonfiction novel will usually have a consistent and dominant point of view, which will be either a) the point of view of the narrator as a character referred to in the third person, and where the narrator identifies himself as the character, or b) the point of view of a first-person narrator as character who often makes references to the time of writing and to the time of actual experiencing in the novel. [---] The nonfiction novel describes an individual, discrete world not shared by the reader. [---] And finally, [...] the nonfictional novel usually has a clear meta-fictional quality. While trying to legitimize his experiences in the novel, the nonfiction writer also establishes the validity of the form he used to frame it. As the most immediate "reality" over which the novelist has control, the form of the novel and its differences from the conventional literary forms become part of the narrative focus. (s. 19f)

Efter att i ett inledande kapitel ha presenterat denna sin definition av dokumentärroman, prövar Smart definitionens tillämplighet på fem enskilda verk, bl.a. Truman Capotes *In Cold Blood* (1965) – som befins vara "a conventional realistic novel" (s. 84) – och Norman Mailers *The Armies of The Night* (1968) – som däremot "does fit our description of the nonfictional novel" (s. 98).

Nikolaus Millers *Prolegomena zu einer Poetik der Dokumentarliteratur* (1982) är upplagd på samma sätt som Smarts *The Nonfictional Novel*. I en första del diskuterar Miller termen "der Begriff der 'Dokumentarliteratur'" och presenterar ett utkast till dokumentarismens poetik. I en andra del genomför han sedan ett antal verkanalyser av bland annat Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* (1929), Heinar Kipphardts *In der Sache J. Robert Oppenheimer* (1964) och Erika Runges *Bottroper Protokolle* (1968).

Trots att Nikolaus Miller i likhet med Ulrike Blinn finner termen dokumentarism, sådan den vanligtvis använts, konturlös och slagordsmässig, vill han ändå inte som Blinn göra sig av med den, eftersom det bakom dokumentaris-



mens alla olika skepnader – "Reportageroman", "Textcollage", "Autobiographie", "Interviewlitteratur", "Protokolllitteratur", "Dokumentdrama" osv.– finns en gemensam grundstruktur. Bokens teoridel avslutas så med en modell, där dokumentärlitteraturens olika former relateras till varandra och till begreppen "Gestaltung", "Publizistik" och "Montage".

Jag skall här inte närmare redogöra för denna modell, utan ämnar i det följande nöja mig med att redovisa de allmänna kriterier på dokumentärlitteratur som Miller föreslår. Det första av dessa kriterier gäller textens förhållande till verkligheten. En sådan relation har naturligtvis alla texter, men hänvisningarna kan vara öppna eller dolda. Utmärkande för en dokumentär text är nu enligt Miller, att läsaren blir upplyst om hur texten förhåller sig till verkligheten. Refererandet till verkligheten skall här ske öppet direkt i texten: "Die Dokumentarliteratur basiert auf einem erkennbar dokumentarischen Stoff." (s. 50)

Men detta är inte tillräckligt. Utmärkande för dokumentärlitteraturen är också enligt Miller att det dokumentära stoffet, samtidigt som det behåller sin autenticitet, av författaren transformeras att bära fram ett budskap, som för det mesta är en politisk utsaga: "Die Dokumentarliteratur verleiht dem dokumentarischen Stoff Bedeutung und macht ihn so zum Medium einer zumeist politischen Aussage." (s. 59)

Vidare menar Miller, att ett utmärkande drag för genren är, att de återgivna utsnittet ur verkligheten ger läsaren en slags inblick i denna. Genom en litterär distansering av det dokumentära stoffet, får detta alltså en speciell innebörd: "Die Dokumentarliteratur hebt den Materialwert des dokumentarischen Stoffs hervor und gibt so der durch ihn vermittelten Aussage die Form des Einblicks." (s. 71)

Alldeles som för Stott framstår för Miller textens förhållande till verkligheten som dokumentarismens kärna och Miller avvisar också han tanken, att dokumentarismen skulle ha en helt självständig form. Men även om dokumentarismen till sin natur när det gäller formen är parasitisk och till och med kan förenas med den fiktiva berättelsen, så uppfattar ändå Miller montage som ett för dokumentarismen formspecifikt drag. Det är genom montage som det dokumentära stoffet underordnas författarintentionen. Millers fjärde och sista kriterium på dokumentarism lyder: "Die Dokumentarliteratur stellt das ihr eigene Montageprinzip in den Dienst vorgegebener Gattungen und bildet daher nur ansatzweise eine eigene literarische Form aus." (s. 84)

För tjugofem år sedan ställdes jag inför uppgiften att i en lexikonartikel definiera termen dokumentarism. En andra upplaga av *Svenskt litteraturllexikon* skulle ges ut. Den första upplagan hade utkommit 1964. När den förbereddes var termen dokumentarism inte så allmänt i bruk, att redaktionen tog med den som uppslagsord. Fem år senare var situationen en annan. Nu var termen väl etablerad i litteraturkritiken och den litterära debatten. Oftast användes den som en till allt och intet förpliktigande etikett, som klistrades på alla upptänk-

liga texter, som innehöll eller utgick från ett material som inte direkt fabulerats av författaren, utan som denne på något sätt övertagit. Den definition jag efter viss möda åstadkom och lät inleda min artikel löd:

**Dokumentarism**, sammanfattande benämning på en litterär strävan att med hjälp av ett dokumentärt material skildra ett faktiskt händelseförlopp. Vid sidan av de rena dokumentutgåvorna av t.ex. brev från ett visst historiskt skeende [...] och populärhistoriska framställningar [...] är dokumentarismens dominerande form dokumentärromanen och det dokumentära dramat, två genrer som emellertid är svåra att avgränsa, dels mot reseskildringen och reportaget, dels mot den naturalistiskt arbetande skönlitteraturen, den historiska romanen och det historiska dramat.

Det är alltså denna definition som Ulrike Blinn vill förse med ett mindre tillägg: "Uttrycket 'händelseförlopp' blir för mig [...] problematisk; f.eks. har Sara Lidmans rapport *Gruva* ikke noen egentlig handling, den må vel heller sies å være statisk, å skildre episodiske situasjoner fra virkeligheten. Hvis man udvidet den ovenfor siterte definisjonen til også å omfatte statiske skildringer, ville man fått et brukbart definisjonsgrunnlag, dvs. når det gjelder innholdet. Det som mangler her er imidlertid det metodiske." (*Norsk litterær årbok 1982*, s. 193.)

Jag oppfattar Blinns kritik som helt berättigad. När jag skrev min artikel fanns ingen teoretisk diskussion kring begreppet, som jag kunde utgå ifrån. Betecknande nog hade jag inga fler referenser att avsluta min framställning med än en uppsats av Peter Weiss om den dokumentära teatern. Om jag idag skulle få i uppdrag att revidera min artikel för en eventuell ny upplaga av *Svenskt Litteraturllexikon*, skulle jag emellertid inte nöja mig med att göra den ändring som Ulrike Blinn föreslår. De "rena dokumentutgåvorna av t.ex. brev från ett visst historiskt skeende" och "populärhistoriska framställningar" vill jag inte längre räkna in under begreppet dokumentarism. Dessa båda genrer skulle jag ta bort. Men i Stotts efterföljd skulle jag samtidigt vidga begreppet dokumentarism och inte enbart låta det gälla litterära framställningar. Vidare skulle jag förse definitionen med ett antal preciseringar som delvis kan föras tillbaka till Robert August Smart och Nikolaus Miller.

Idag skulle min definition se ut så här:

**Dokumentarism**, sammanfattande benämning på en medieövergripande estetisk strävan att med hjälp av ett dokumentärt material skildra ett faktiskt händelseförlopp eller förhållande. Utmärkande för det dokumentära verket är, att det dokumentära stoffet, samtidigt som det har kvar sin autenticitet, genom arrangemanget och/eller genom att det kombineras med fiktiva partier, förlänas en ny innebörd, ofta av politisk natur. Någon gemensam, självständig yttre form för den litterära dokumentarismen finns inte. Möjligen kan montaget ses som ett övergripande, formspecifikt drag. Vid sidan av rena textcollage och reportage är den litterära prosadokumentarismens domine-

---

*rande former rapporten och dokumentärromanen. Utmärkande för rapportboken är, att det autentiska stoffet här utgörs av nedtecknade, verbala utsagor, medan dokumentärromanen främst karakteriseras av, att det faktiska skeendet återges av en berättare, som själv uppträder i verket och därvid kommenterar dess tillblivelse och förhållande till verkligheten, samtidigt som han har en existens utanför verket som dettas faktiske författare, utan att därför i alla avseenden vara identisk med denne.*

## NOTER

\* En skillnad mellan engelskt och tyskt språkbruk å den ena sidan och nordiskt å den andra är värd att notera. När dokumentärlitteraturen blev ett begrepp i Norden under 1960-talet skapades i de nordiska språken "dokumentarism" som en språklig motsvarighet till termerna "expressionism", "surrealism", "dadaism" osv. Svenska språknämndens ordbok *Nyord i svenskan från 40-tal till 80-tal* (1986) definierar termen som "dokumentär stil o. teknik i film o. litteratur" och anger 1957 som året för det första belägget. I engelska och tyska saknas (ännu) en motsvarande term med denna dubbla betydelse av stil och estetisk rörelse. Detta tyder på att dokumentärlitteraturen inom dessa språkområden inte haft samma genomslagskraft som i Skandinavien. Stilbegreppet "documentary" är däremot väl etablerat i engelskt språkbruk sedan tjugotalet, då adjektivet började användas som benämning på en filmgenre som skildrar den autentiska verkligheten. (Se t.ex. Charles Barr, "Dokumentär i krig" i *Filmhäftet* 64, december 1988.)

# RECENSIONER

ROSE PETTERSSON:

## Nadine Gordimer's *One Story of a State Apart*

(Studia Anglistica Upsaliensia 88  
Uppsala 1995. Diss.)

Alla som ägnar Nadine Gordimer ett närmare studium konfronteras förr eller senare med hennes avoghet inför feminismen. Hennes resonemang går i stort sett ut på att män och kvinnor självklart ska ha lika villkor i samhället, men att "feminism" aldrig kan bli annat än ett särintresse, att det begränsar snarare än berikar vår förståelse av litteratur. "Riktiga författare", som hon uttrycker saken, ägnar sig åt alla aspekter av den mänskliga erfarenheten, inte endast de kvinnliga.

Här finns en tydlig koppling till den politiska verklighet som Gordimer har skrivit om och försökt ändra under större delen av sitt liv. Eftersom Sydafrikas apartheidsystem präglades av en manikeisk uppdelning mellan de "vita" och "svarta" världarna var det snudd på omöjligt att hävda något "systems-kap" mellan alla Sydafrikas kvinnor. Inom sina respektive grupper var, och är, kvinnor marginaliserade, men skillnaderna i livsvillkor mellan en vit hemmafru i en bekväm förort och en svart tiobarnsmamma på landsbygden är mycket större än dem mellan könen inom grupperna. För att häva sig upp ur apartheidssamhällets sociala avgrunder var feminismen i bästa fall av underordnad betydelse, i värsta fall ett hinder, en ideologisk slöja som avledde uppmärksamheten från de verk-

liga behoven.

Det jag talar om är gammalt och bekant: genom hela 1900-talets politiska historia har det stått strid om vilket snitt som bäst bör läggas på samhället. Om vi nu vill vara trogna emancipationsidealet bör vi ge prioritet åt kön, ras eller klass? Eller begår vi ett tankefel om vi tror oss kunna skilja helt mellan dessa tre kategorier?

De här frågorna får sig en något oväntad genomlysning i Rose Petterssons avhandling *Nadine Gordimer's One Story of a State Apart*. Den lades fram vid engelska institutionen i Uppsala under våren 1995. Pettersson, som själv kommer från Sydafrika, gör här en studie av de Gordimer-romaner som tillkom under apartheidepoken, inalles tio böcker från *The Lying Days* (1953) till *My Son's Story* (1990). Olika essäer av och intervjuer med Nadine Gordimer används flitigt i avhandlingen, medan hennes stora produktion av noveller lämnas därhän (med undantag för en mycket tidig novell).

I inledningen står att läsa: "The object of this study is to trace certain recurring themes in Nadine Gordimer's novels which constitute the various components of her one story, approached from different perspectives and re-worked as the author's consciousness is shaped and changed by her external situation." (s. 23) En tematisk studie alltså, men inte tematisk kritik i Richards bemärkelse – Richard nämns överhuvudtaget inte – utan mera pragmatiskt, eller engelskt om man så vill. Det innebär att Pettersson

avstår från att diskutera vad som konstituerar ett "tema", Nadine Gordimer's "verk" eller ens en "berättelse", som är avhandlingens samlande begrepp. "Berättelsen", "the one story", tjänar istället som en retorisk gest. Den frammanar en helhet där de skilda analyserna ska passa in. Den enhetliga "berättelsen" ingår från början i förståelsen av Gordimers romaner och ger form åt framställningen. Utgångspunkten är inte ny – flera kritiker har tidigare pekat på konsekventa drag i Gordimers skrivande – men ingen har gått så grundligt till väga som Pettersson.

Avhandlingen disponeras efter tema – vilket till en början sammanfaller med kronologin. Pettersson inleder med *The Lying Days, A World of Strangers* (1958) och *Occasion for Loving* (1963). Hon visar hur Gordimer i alla tre romaner, med tilltagande skärpa, bearbetar 50-talets liberala motstånd mot apartheidpolitiken. Det politiska alternativ som hon tidigast hade att tillgå var en liberal humanism av engelskt snitt, artikulerad i E. M. Forsters verk. Dennes kodord "only connect" uttryckte en förvissning om att kolonialismens (och i Sydafrikas fall apartheidsystemets) destruktiva inverkan på de mellanmänniska relationerna gick att upphäva genom hygglighet. Dvs.: om vita sydafrikaner gjorde sig mödan att korsa gränsen och behandla svarta sydafrikaner som sina likar, då skulle i längden apartheid oskadliggöras och falla på sin egen orimlighet.

Den idén praktiserades också i 50-talets Johannesburg. Det var ett hoppfullt decennium. Länge har, förklarligt nog, nostalgiska dimmor omgärdat epokens icke-våldskampanjer, Sophiatowns blomstrande musikliv och det i allmänhet vitala kulturklimatet. Kontrasten mot 1960-års Sharpeville-massaker och den "järnålder" som följde var så uppenbar.

Pettersson visar dock hur Gordimer redan i sina tidiga romaner skoningslöst

skärskådar liberalismens, och därmed den egna ställningens svagheter. En central formulering i *Occasion for Loving* lyder:

There was no recess of being, no emotion so private, that white privilege did not single you out there; it was a silver spoon clamped between your jaws and you might choke on it for all the chance there was of dislodging it.

Silverskeden satt fast. Det jämlika mötet mellan vita och svarta var en illusion, ibland mycket kostsam. Så snart det hettade till hade den vite liberalen alltid en rad alternativ att välja mellan: ägna sig åt sin karriär, lämna landet, eller försaka allt för den politiska kampens skull. För de svarta var politiken däremot en fråga om nödvändighet, inte någon upphöjd samvetsfråga.

Insikten om det politiska systemets obönhörliga inverkan på även de mest privata övertygelserna och behoven har Gordimer successivt drivit allt längre. Från och med *The Late Bourgeois World* (1966) är brytningen med liberalismen fullt uttalad. Hennes romaner skrivs nu utifrån övertygelsen att en radikal samhällsförändring är nödvändig – en förändring som alltså omfattar också de vitas levnadsvillkor och självbild.

Nu är just denna uppfattning av Gordimers utveckling allmängods. Den befästes i framförallt Stephen Clingmans *The Novels of Nadine Gordimer. History from the Inside* (1986), standardverket om Gordimers författarskap. Till en början fyller Pettersson helt enkelt ut den gängse tolkningen genom att främst inrikta sig på inbördes samband i stället för romanernas förhållande till det historiska skeendet.

Att *platsen*, eller "tyranny of place", ger form åt Gordimers författarskap är en principiellt viktig iakttagelse. Med "plats" avser Pettersson två saker: både den konkreta platsen, Johannesburgs och

Transvaals landskap som Gordimer skildrar med sådan intensitet, men också den sociala platsen, eller positionen, där alla sydafrikaner har suttit fastlåsta. Det finns ett klart samband mellan dessa två betydelsenivåer, eftersom individens sociala position under så lång tid har bestämt hennes tillgång till landskapet/jorden. I *The Conservationist* (1974), möjligen Gordimers främsta roman, framträder detta tema särskilt starkt. I ett slags dubbel textuell rörelse dekonstruerar Gordimer maktmänniskan Mehrings av lagen befästa anspråk på en stor lantegendom, samtidigt som de forna innehavarna, det svarta kollektivet, återtar jorden, åtminstone på ett mytiskt-symboliskt plan.

Pettersson fyller också ut förståelsen av de tidiga verken genom att lyfta fram huvudpersonernas plågade familjerelationer. Genom Gordimers sammanställning av det privata och det politiska tonar *familjen* redan i *The Lying Days* fram som ett mikrokosmos som replikerar offentlighetens auktoritära och rasistiska drag. De huvudpersoner – oftast kvinnor – som vill göra upp med sitt samhälles förljugenhet befinner sig samtidigt i ställningskrig med sina föräldrar, i första hand mödrarna. Familjen, den vita familjen, framstår i Gordimers verk som ett näste av förtorkade relationer. Att Pettersson vill "härleda" detta ur Gordimers biografi ser jag som ett olyckligt sidospår – möjligtvis intressant som upplysning, men utan större värde för tolkningen – däremot visar sig familjeperspektivet bära på fröet till avhandlingens verkligt originella bidrag, vilket vi strax skall se.

Avhandlingens andra kapitel, som behandlar *The Late Bourgeois World* och *The Conservationist*, fyller också ut en i stort sett vedertagen tolkning. Den förra berättelsen tar sin början när Liz, en radikal vit kvinna, får veta att hennes man, som förrådde den motståndsrörelse

han arbetade för, har hittats död. Romanen består av en lång inre monolog där Liz' självvranssakan, självhat, men också självblindhet blottlägger hennes alienerade position som vit. Den senare romanen tränger in i industrimannen Mehrings helt annorlunda medvetna. Läsaren får följa hans oupphörliga inre samtal med sin son och sin älskarinna där han rättfärdigar sin makt och sin partoniserande rasism. Effekten av bägge berättelser är likartad: den vita kulturen framstår som ohjälpligt steril och alienerad, och den enda vägen framåt går genom ett afrikanskt, socialistiskt maktövertagande.

Det mer oväntade med detta kapitel är de specifika korrespondenser mellan verken som Pettersson, mig veterligen, är den första att uppvisa – framförallt den betydelse som Ernst Fischers estetiska grundsyn i *The Necessity of Art* har för båda romanerna (alltså inte endast *The Late Bourgeois World*).

I det tredje kapitlet, "Spontaneous Mutations", om *A Guest of Honour* (1971) och *A Sport of Nature* (1987), kommer Pettersson igång på allvar. Att alla para ihop dessa två romaner är lika oväntat som hon får det att verka självklart. De här berättelserna vänder på Gordimers huvudsakligen negativa, kritiska projekt, och försöker gestalta "vita" subjekt som har tagit steget till att bli helt afrikanska.

I det näst sista kapitlet får vi följa Petterssons utläggning om *Burger's Daughter* (1979) och *My Son's Story*. Dessa romaner fokuserar den privata förödelse som kan följa i spåren på ett starkt politiskt engagemang. I den senare romanen för sonen till en motståndsmann ordet, och *Burger's Daughter* handlar om Rosa Burger, dottern till en "föräldare", en vit kommunist.

Motståndskampen präglar hela Rosas uppväxt och kulminerar under en period då hon, för att kunna smugla meddelan-

den, uppträder som fästnö till en politisk fånge. Att hon sedan blir förälskad på riktigt i fången finns det inget utrymme för. Det politiska ansvaret tvingar Rosa att förråda sig själv, och romanen handlar om hennes försök att lämna Sydafrika och bli kvitt detta ansvar. Försöket slutar dock med att hon återvänder, övertygad om det nödvändiga i hennes offer.

Man kan säga att Pettersson "rehabiliterar" denna historia. Allmänt ansedd som Gordimer's viktigaste *politiska* roman – och därmed ett av de verk som tycks bekräfta den lite slappa reduceringen av Gordimer's författarskap till formeln "antiapartheid" – betonar Pettersson istället dess privata sfär, familje- och vänskapsrelationerna. Då framtonar en berättelse om svårigheten att frigöra sig från patriarkal dominans. Berättarperspektivet är tvetydigt härvidlag, enligt Pettersson ett typexempel på Elaine Showalters idé om den dubbla röstens diskurs (double-voiced discourse): kvinnorna skildras utifrån patriarkala värderingar, särskilt vad skönhetsidealet beträffar, men samtidigt plockas dessa värderingar sönder allteftersom berättelsen fortskrider.

Det *rasistiska* etablissemang som Rosa bekämpar är i lika hög grad *patriarkalt*, och det patriarkala förs vidare av hennes far. Rosas vacklande blir logiskt. Först när hon har erövrat en subjektposition och inte längre reduceras till den kvinnliga Andra kan hon återvända till motståndskampen. Ras- och könsförtrycket uttrycker således samma maktfunktion: objektivering. En klar skiljelinje framträder mellan Nadine Gordimers uttalade hållning gentemot feminismen och den analys som växer fram ur hennes romaner.

Analysen av *Burger's Daughter* är skickligt genomförd, utan tvivel avhandlingens bästa. Där, liksom i det avslutande kapitlet om *July's People* (1981), blir också tesen om Gordimer's "enda

berättelse" som mest fruktbar. Av naturliga skäl: både Pettersson och avhandlingsläsaren har vid det laget hunnit få tillräcklig överblick. Då ser man hur flera teman – i all synnerhet den "upplysta" vita kvinnans klavbundna position i Sydafrika – faktiskt återkommer gång efter annan, i ständigt nya skepnader, oavsett om detta bäst benämns "berättelse" eller inte.

Jag hade gärna sett en större vilja till profilering hos Rose Pettersson. Hon har en tendens att referera och citera en mängd olika källor utan att alltid ta ställning till dem. Dessutom kan hon vara lojal i överkant mot Gordimer. Dennas ord om sina egna verk åtnjuter, underförstått, en särskild auktoritet hos Pettersson, en auktoritet som inte kan tas för given. Följdriktigt blir också Pettersson som intressantast när hon går på tvärs mot Gordimers uttalanden om feminismen.

Viktigare är dock att Pettersson har berikat förståelsen av ett av efterkrigstidens betydande författarskap. Och därmed också bidragit till Sydafrikas uppgörelse med sitt komplexa historiska och sociala arv.

Stefan Helgesson



SIGVARD LINDQVIST:  
**Symbolism i det svenska 1890-talets  
litteratur**

(Wettern-förlaget, Jönköping 1995)

I Danmark självdog den symbolistiska rörelsen i litteraturen då Johannes Jørgensen konverterade till katolicismen. Den inre spänning mellan en transcendent och en icke-metafysisk uttolkning, som funnits med alltifrån dess för-symbolistiska ursprung i ex. Swedenborgs korrespondenslära och Baudelaires estetiska mysticism, uttrycks tydligt i förhållandet mellan konvertiten och hans diktarbroder Sophus Claussen, något som bl.a. demonstreras i Bo Hakon Jørgensens *Symbolismen – eller jegets orfiske förklaring* (Odense universitetsforlag 1993). Förf. tecknar här en bred europeisk bakgrund, diskuterar den danska symboliströrelsens nyckelgestalter och manifest, samt drar på ett spännande och uppslagsrikt sätt linjer framåt, ända in i dansk samtid. En av hans huvudteser är den, att symbolismen skiljer sig från den romantiska litteraturen i det att den inte söker en transcendent skönhetsvärld utan vänder sig mot själva språket; i en splitt-rad värld framstår fikionaliseringen eller den litterära *perspektiveringen* som en i grunden tragisk lösning: broarna till verkligheten avskärs då det autonoma konstverkets fiktiva värld upprättas, bokstaven dödar tingen.

Svensken Strindberg får också vara med på ett hörn i denna genomgång, men annars synes det vanskligt att vaska fram någon liknande, mera enhetlig rörelse i Sverige, något som en grupp forskare, däribland Jørgensen och undertecknad, efter vissa preludier kom fram till, då vi för en tid sedan diskuterade ett potentiellt samnordiskt symbolistprojekt.

En svensk forskare som med ihärdighet förespråkade symbolistiska inslag i svensk litteratur och i "nittiotalisternas" verk i synnerhet är Sigvard Lindqvist,

som 1961 lade fram en licentiatavhandling i ämnet i Uppsala. Han har under årens lopp publicerat en rad uppsatser, bl.a. om Heidenstam, och föreliggande studier bygger på dessa tidigare forskningsresultat. Därav följer en hel del överlappande resonemang, eftersom materialet inte undergått någon mera genomgripande omstrukturering och syntetisering, och i mycket ringa utsträckning har hänsyn tagits till senare års 90-talsforskning. Boken är f.ö. behäftad med åtskilliga brister i akribin.

I ett inledande avsnitt tecknas, inte minst med hjälp av citat ur den samtida pressen, hur själva begreppet symbolism vann insteg i det allmänna medvetandet under perioden 1885–1900; ett underhållande kapitel som inte minst visar på den etablerade kulturkritikens oförstående attityd. Det talades gärna om dårhus och symbolistfäneri, Théâtre de l'Œuvres gästspel 1894 med bl.a. Maeterlincks *Pelléas et Mélisande* fick kritiken att orda om det konturlösa, obestämda och dunkla. Lindqvists genomgång visar sålunda hur *termen* symbolism vann insteg, men den utförligare analys man väntar på infinner sig aldrig. Han uppehåller sig närmast vid den antirealistiska tendensen, liksom förekomsten av en mångtydig symbolik, som får utgöra själva prövostenen. De enskilda kapitlen, där 90-talets mer framträdande författarskap berörs – Heidenstam, Karlfeldt, Fröding, Lagerlöf, Hallström – visar dock att en större, samlad studie säkerligen skulle låta sig göras utifrån en mer distinkt begreppsutredning och med en textanalys som inte blott beaktar förekomsten av vissa typiska symboler, utan hela den textarkitektur, som bygger de artificiella paradisiens estetiska enklaver.

De förbindelser mellan konstarterna som Lindqvist påpekar är också en fruktbar utgångspunkt för – som det numera heter – interartiella studier. Ellen Key

anger detta perspektiv i en uppmärksam-  
 mad *Ord och Bild*-essä 1893, där hon  
 lyfter fram Almqvist – inte Strindberg –  
 som en föregångsman som visar mot  
 framtidens konst, en själ besläktad med  
 de synestetiskt sinnade symbolister, som  
 bl.a. hämtat näring ur Wagners idéer om  
 allkonstverket. Överhuvud är Strindberg  
 frånvarande vid Lindqvists utdelning av  
 symbolistiska lagerkransar, medan Ib-  
 sens omorientering, beledsagad av hans  
 uppmärksammade uttalanden i franska  
*Le Figaro* om sin positiva värdering av  
 de unga franska symbolisterna, får re-  
 presentera inslag av symbolskapande i  
 dramatiken.

*Eva-Britta Ståhl*

GUNNAR HANSSON:

**Den möjliga litteraturhistorien**

(Carlssons Bokförlag, Stockholm 1995)

”Vad folket läste”, ”unga flickors läs-  
 ning”, och ”läsningen i hemmet” är ex-  
 empel på frågeställningar som allt oftare  
 går att finna i litteraturhandböcker. I den  
 nyare litteraturvetenskapen har intresset  
 alltmer riktats mot läsare – skönlitteratur-  
 ens konsumenter och medskapare. I sam-  
 band med litteratursociologins etable-  
 ring i Sverige började bokproduktion  
 och konsumtion uppmärksammas och  
 utforskas, liksom läsares smak, intres-  
 sen och behov. Litteraturvetenskapen  
 visar allt större öppenhet gentemot andra  
 discipliner som exempelvis sociologi,  
 psykologi, kulturanthropologi och  
 Cultural Studies. Den läsande männis-  
 kan och läsningen tycks äntligen vara ett  
 legitimt studieobjekt.

Ändå har inte läsare och läsningens  
 historia uppmärksammats tillräckligt i  
 litteraturhistorieskrivningen, menar  
 Gunnar Hansson i sin bok *Den möjliga  
 litteraturhistorien*. Liksom i sin tidigare  
 utgivna lilla skrift *Vem gör litteraturens  
 historia?* (1990) tar Hansson upp dis-  
 kussionen av litteraturforskningens  
 mångsidighet och begränsningar. Ut-  
 gångspunkten för författarens resone-  
 mang i *Den möjliga litteraturhistorien*  
 blir det närmast självklara påståendet att  
 ”litteraturen har en författarsida och en  
 läsarsida och att bådars historia tillsam-  
 mans utgör litteraturens historia”. Lite-  
 raturhistorieskrivningen bygger av na-  
 turliga skäl på urval, och i likhet med alla  
 urval blir den ofrånkomligen subjektiv  
 och fragmentarisk. Genom att läsningen  
 och dess betydelse länge glömts bort av  
 allt nya generationer forskare har denna  
 litteraturhistorieskrivning dessutom gett  
 en förvrängd bild av litteraturens, förfat-  
 tandets och läsandets historia, menar  
 Gunnar Hansson.

Hans mål är dels att argumentera för

en mer läsarorienterad litteraturforskning och dels att kortfattat skissera hur en sådan håller på att utvecklas. Slutligen ges det konkreta exempel på den traditionella litteraturhistorieskrivningen där läsaren ofta varit helt bortglömd. Allt detta försöker Hansson göra i de fyra kapitel boken består av. I det första kapitlet "Tolkare, texter, läsare" ägnar han sig åt några av litteraturvetenskapens metoder och skolbildningar. Meningen är att visa huruvida, och på vilket sätt, de olika metoderna förenar textanalys med ett intresse för läsaren. Utom att presentera några av de stora namnen bakom nykritiken går Hansson aldrig närmare in på någon av de olika skolorna. I kapitlet bollar han med begreppen nykritiken, poststrukturalism och dekonstruktion, receptionestetiken, marxism och feminism, och förflyttar sig fritt mellan USA, Pragskolan och vår egen inhemska forskning. Helhetsintrycket blir därför något rörigt.

Mycket riktigt påpekar författaren själv att framställningens omfång inte tillåter mer än en ytlig skiss av de olika metodinriktningarna. Meningen med den är snarare att rita huvudlinjerna i den textcentrerade litteraturforskningen och att visa på en möjlig syntes mellan denna och den traditionella litteraturhistorieskrivningen. Ändå kan man inte låta bli att fråga sig vilken läsare denna presentation riktar sig till. Varken etablerade litteraturforskare eller forskarstuderande blir ju betjänta av standartuppgifter om I.A. Richards eller Cleanth Brooks eller om nykritikens analysteknik. Man får dessutom förmoda att denna läsargrupp redan är tillräckligt rustad för att bedriva diskussionen kring text och läsare på en så pass grundläggande nivå som boken förutsätter. Och skulle litteraturforskarna mot förmodan sakna baskunskaperna om litteraturvetenskapens synsätt och metoder erbjuder kapitlet mindre information än ett uppslagsverk. För en nyba-

kad litteraturstuderande som med hjälp av boken försöker orientera sig i litteraturvetenskapens olika analysmetoder måste försöket i sin tur te sig som att simma på djupt vatten utan strand i sikte.

Lyckligtvis blir boken härnäst betydligt mer intressant. I ett kort kapitel ägnar sig Hansson åt den inom litteraturvetenskapen ständigt pågående debatten kring ämnets väsen, dess förutsättningar och begränsningar. Tyngdpunkten i *Den möjliga litteraturhistorien* ligger annars på tredje kapitlet. Där visar författaren med hjälp av konkreta exempel hur läsningens och läsarnas historia ofta utsluts ur litteraturhandböcker. I kapitlet jämförs utgivningssiffror för några skönlitterära klassiker med motsvarande av idag helt bortglömda författare. Hansson pekar bl.a. på att de idag kanoniserade klassikerna Lagerlöf, Fröding och Heidenstam inte alls nådde breda läsarmassor på sin tid, medan till exempel de knappt ihågkomna arbetarförfattarna Leon Larsson och Maria Sandel fick direkt stora upplagor och en bred läsekrets. Härmed är han inne på den alltid lika aktuella frågan huruvida en författares popularitet är ett mått på hans/hennes litterära kvalitet. Synd bara att Hansson aldrig riktigt ger sig i kast med den frågan.

I samma kapitel gör han en genomgång av allt som skrivits om Emilie Flygare-Carléns liv och författarskap i de svenska litteraturhandböckerna. Hansson börjar här med 1920-talets upplaga av Schüeck och Warburgs *Illustrerad Svensk Litteraturhistoria* och avslutar med att ta en titt på hur pass stor plats och intresse författarinnan ägnats i det nyaste skandinaviska litteraturhistorieprojektet *Nordisk kvinnolitteraturhistoria*. Syftet med genomgången är att visa att knappt någon av handböckerna uppmärksammat Flygare-Carléns enorma popularitet samt att hennes person och författargärning i flera fall beskrivits i nedsättande ordalag. Att styrka tesen om

läsarens bortglömda roll i litteraturhistorien med ett så pass konkret och välvalt exempel som en kvinnlig folkkär populärförfattare blir ett mycket pedagogiskt och smidigt grepp. Det åskådliggör problematiken även för en i litteraturvetenskapens metoder mindre invigd läsare.

I den återstående delen av boken fortsätter Hansson att dryfta frågan om läsaren och den subjektiva tolkningens roll i textanalysen. I den korta framställningen trängs många frågor ihop, alltför många, kan man tycka, för att någon av dem ska hinna bli besvarad. Å ena sidan tar Hansson upp den "professionella" uttolkares, det vill säga litteraturvetarens och lärarens roll och ansvar. Problemet med auktoritära och allvetande litteraturhistoriker tas upp gång på gång boken igenom. Budskapet är att litteraturhandböcker tillhandahåller alltför många färdiga tolkningar av skönlitterära texter, i stället för att respektera och uppmuntra läsarens rätt till egna tolkningar. Vidare berör Hansson frågeställningar som hör till litteratursociologins domäner: de "vanliga" läsarna, deras utbildning, värderingar och läsvanor.

Tyvärn blir jag aldrig riktigt säker på vad författaren i första hand vill visa. Är det att forskningen kring läsare saknas i litteraturhistorieskrivningen eller att värderingar av författarskap och deras rang är subjektiva? Eller är det primära budskapet att litteraturforskaren i första hand bör se sig själv som en subjektiv läsare och inte som en allvetande uttolkare av skönlitterära texter? De olika frågorna gör att begreppet "läsare" också ges olika innebörd på olika ställen i boken. Än talas det om läsaren som textens uttolkare och medskapare, än om läsaren som litteraturens konsument och en oundgänglig faktor bakom all bokproduktion.

En annan invändning kan riktas mot det traditionellt manliga könsperspektivet i Hanssons framställning. Även om

feministisk tolkning kallas för "vitaliserande" säger sig författaren ha funnit "oroväckande exempel" på vad kombinationen feminism och psykoanalytisk respektive marxistisk teori kan leda till för resultat. Konkreta exempel ges dock inte. För övrigt verkar inte författaren ha uppmärksammat faktum att feminism inte längre betraktas som en alternativ forskningsmetod bland många andra, utan som ett vidare synsätt inom vilket flera olika metoder kan användas. I sin genomgång av de litteraturhistoriska handböckerna jämför han *Kvinnornas litteraturhistoria* med *Författarnas litteraturhistoria*. Båda sägs vara "alternativ till de traditionella handböckerna", alternativ som "med sin renodling av begränsade perspektiv inte gärna kan fungera som grundläggande handböcker". Att "alternativet" *Kvinnornas litteraturhistoria* med sitt "begränsade" perspektiv representerar majoriteten av alla läsare verkar inte bekymra Hansson det minsta, samtidigt som han själv medger att de flesta bland bokläsarna och bibliotekens kunder är kvinnor. Och vad har för resten den patriarkala litteraturkanon utmärkt sig för genom århundraden om inte för en "renodling av begränsade perspektiv"?

Som författaren själv påpekar tillåter inte bokens ringa omfång någon mer detaljerad framställning. För att knyta samman de olika trådarna på ett mer bestämt sätt skulle emellertid krävas ett mer omfattande arbete. Annars blir helhetsintrycket att författaren inte velat gå in närmare på något av de spörsmål han tar upp och då undrar läsaren vad som egentligen är syftet med boken. Än en gång – i fall *Den möjliga litteraturhistorien* vänder sig till litteraturforskare behöver framställningen utvidgas för att åstadkomma den debatt Hansson försöker väcka. I mitt tycke är dock boken i första hand riktad till litteraturstudier och i andra hand kanske

svensklärare, vilkas dagliga kontakt med och erfarenhet av litteraturvetenskapens metoddebatt är ringa eller inga alls. I så fall skulle det inte skada om läsaren fick en djupare genomgång av de olika riktningar och metoder som under 1900-talet avlöst varandra och påverkat sättet på vilket man "lär ut" texttolkning.

Trots de små invändningar boken väcker är den ett intressant tillskott till de ständigt pågående försöken att vidga litteraturvetenskapens synfält. *Den möjliga litteraturhistorien* kan därför rekommenderas som en handbok och hjälprea för kunskapstörstande litteraturstudier på grundnivån eller varför inte som en värdefull tankeställare för svensk-lärare och andra. Gunnar Hansson lyckas nämligen visa att litteraturens historia som även inkluderar läsarna är den möjliga litteraturhistorien. Kanske den enda möjliga.

Marta Ronne

ROGER CHARTIER:

**Böckernas ordning. Läsare, författare och bibliotek i Europa från 1300-tal till 1700-tal**

(Anamma, Göteborg 1995)

Bokhistoria är ett forskningsområde som kan avgränsas på olika sätt: det kan röra sig om de rent tekniska förutsättningarna för bokproduktion, det kan vara frågan om bokmarknadshistoriska undersökningar och det kan innebära att forskaren utifrån ett socialhistoriskt och litteratur-sociologiskt perspektiv granskar hela den värld som centreras kring boken som fysiskt föremål. Den sistnämnda inriktningen har under de senaste decennierna visat sig vara speciellt fruktbar och flera forskare från olika håll, både geografiskt och disciplinärt, har kommit att bidra till att bokhistorien blivit ett spännande område från vilket nya forskningsrön förmedlats inte bara till det internationella forskarsamfundet utan också till en historiskt och litterär intresserad allmänhet. Bland de namn som bidragit till en mera allmän kännedom om böckernas roll i ett svunnet samhälle är väl amerikanen Robert Darntons det som är mest känt. Men söker man upphovet till denna breda bokhistoria får man gå till Frankrike. Det var där som Daniel Mornet redan 1910 ("Les enseignements des bibliothèques privées [1750-1780]", *Revue d'histoire littéraire de la France* 17) hade publicerat sin undersökning av bokinnehav utifrån 500 försäljningskataloger för privatbibliotek. De slutsatser som Mornet drog utifrån katalogerna har sedan hunnit ifrågasättas av flera generationer av forskare. En av de faktorer som Mornet inte tog med i sina beräkningar var censurens betydelse för katalogernas utformning. Inga förbjudna böcker kunde utbjudas till salu. Inom den inflytelserika franska Annales-skolan uppträdde forskare som fortsatte att utifrån kvantitativa undersökningar kart-

lägga bokinnehav.

Mot den kvantifierande forskningen kom en reaktion från de egna leden. Bland dem som hårt kritiserade tabeller och listor för att dölja mer än de avslöjade var Roger Chartier. Chartier vill se en fördjupad kvalitativ analys av empiriska undersökningar. Och så har han själv nu arbetat oförtröttligt med bokhistoriska teman. Man kan knappast påstå att det finns en Chartiersk metod, han är inte en teoribyggare av Pierre Bourdieus slag. Ändå är han teoretiker; ständigt för han metodiska och teoretiska samtal utifrån basfakta. På ett mycket franskt sätt gör han sina studier till spännande prov på vad man kan avvinna sitt material, vilka frågor man kan ställa, alltid med direkt anknytning till den vetenskapliga diskursen.

I *Böckernas ordning. Läsare, författare och bibliotek i Europa från 1300-tal till 1700-tal* har Roger Chartier samlat tre essäer som utifrån olika perspektiv berör centrala frågor för den bokhistoriska forskningen. Själv skriver han i sin inledning att den genomgående frågeställningen är: "Hur bar sig människorna i västerlandet åt för att söka bemästra den växande mängd av texter som först den handskrivna sedan den tryckta boken satte i omlopp?" Det är en fråga som sett från dagens situation får ytterligare aktualitet. I dag står vi ju inför en mediaexplosion som får oss att med viss oro fundera över hur vi ska bära oss åt för att inte drunkna i ett oöverskådligt informationsflöde. Vad Chartier pekar på i sina texter, som berör den mediala situationen i Europa från 1300-tal till 1700-tal, är att dagens situation inte är helt ny, under hela den tid då texter producerats har man brottats med problemet att klassificera, ordna, bemästra det som hotade att försvinna under horisonten om det inte kunde klassificeras.

Men det är inte bara ordnandet, försöken att bemästra något som är på väg att

uppslukas av kaos som Chartier vill fästa vår uppmärksamhet på. De tre uppsatserna är samtidigt tre fallstudier i vilka det svärfångade begreppet kultur spelar en fundamentalt viktig roll. Chartier framhåller detta begrepps dubbelsidighet: dels menar vi verk och handlingar som "blir föremål för estetisk eller intellektuell värdering", dels det som, med ett ord som på svenska blir lite otympligt, kallas praktikerna: det kollektivt samhälleliga uttrycket för självreflektion.

I den första uppsatsen behandlar Chartier läsarnas roll för utvecklingen av en europeisk läskultur. Det kan förefalla vara en bakvänd ordning. Läsarna, den mottagande parten, utgör ju slutpunkten i en gängse kommunikationsmodell, där producenter levererar sin produkt till distributörer som levererar vidare till konsumenterna som sedan, eftersom modellen ska spegla ett kretslopp, ger feed-back till de tidigare leden. När nu Chartier startar med läsarna är det, får man förmoda, för att han vill betona den roll läsarna spelar i denna kedja. De kan inte betraktas som passiva mottagare av textens budskap. I stället vill Chartier framhålla läsarens medskapande roll, hur läsaren tar till sig en text inte efter diktat från några av de överordnade leden i produktionskedjan utan utifrån sina egengrupps sociala koder. Detta betyder givetvis inte att författaren och producenten är frikopplade från ansvar och inflytande men det vidgar tolkningsdomänen för dagens forskare till att omfatta så mycket mer än en författartext.

Chartier vill också fästa uppmärksamheten på hur materialiteten spelar en stor roll för hur läsarna tillgodogör sig texten. En text materialiseras i en bok eller en handskrift eller broschyr och själva den fysiska formen påverkar vårt sätt att skapa mening i det lästa. Det är en spännande historia att följa typografins och formatens utveckling: hur texten delas

upp i stycken, hur de små behändigare formaten hänger ihop med bokens popularisering. De stora formaten tillhörde den lärda sfären – en roman i folio är något otänkbart – romanen krävde ett format som var hanterligt utan hjälp av stationära läspulpet. De franska romanbiblioteken som blev vanliga under 1700-talet utmärktes just av sitt lilla, eleganta format som inbjöd till att ta med boken på resa eller ut i naturen. Läsningen flyttade med de mindre formaten ut ur de ländas bibliotek in i det allra mest privata utrymmena. När den underhållande läsningen blev en individuell praktik fanns intimiteten också uttryckt i själva det lilla formatet.

Vad innebär det att göra praktiker till sitt forskningsobjekt? En praktik är något "som förkroppsligas i gester, vanor och rum" (s. 15). Men är det då egentligen någon skillnad mellan att skriva läsningens historia och låt oss säga plöjningens historia, förvisso också den "förkroppsligad i gester, vanor och rum"? Också den en praktik som inte låter sig fångas annat än bakvägen, såsom den representerats på bild, såsom den omtalats i manualer, såsom de kvarlämnade redskapen låter oss förstå. Men praktiken läsning skiljer sig naturligtvis bl.a. i komplexitet och i återverkan på sin omvärld. Det är här frågan om en kulturell praktik, som innebär ett möte mellan producenten/författaren och mottagaren/läsaren, där läsforskaren måste förstå att hon/han har att göra med en mental process som tar sig vissa bestämbara fysiska uttryck. Och även om det i läsforskningen blivit så att det är just de fysiska uttrycken som främst diskuterats – därför att de varit helt försummade av litteraturforskare, som rentav rest monopolistiska anspråk på litteraturens verkningdomäner – så vore det naturligtvis fel att jämställa praktiken läsning med praktiken plöjning, något som skulle bli en följd om man bortsåg från att när det

gäller läsning handlar det samtidigt om förmedling av ett innehåll.

Hur gör Chartier? Han argumenterar med kraft mot uppfattningen om textens immaterialitet, att den skulle vara oberoende av den form den presenteras i (s. 21). Som en konsekvens av detta förhållande påpekar Chartier att läsningen styrs av två mekanismer, båda utgående från producentledet, primärproducenten: författaren och sekundärproducenterna: förläggarna/bokhandlarna/tryckarna: "de som hänger samman med författarens skivstrategier och avsikter och de som är resultat av utgivningsbeslut eller hantverkskrav." Och här i detta sammanhang påminner Chartier om att det är "[r]ummet mellan texten och objektet [som] meningen konstrueras" (s. 21). Men det väsentliga i denna presentation är ju att det inte är enbart författarstrategier som bestämmer vilken mening som kan konstrueras; också textens materiella manifestation blir betydelse-skapande.

Så pendlar Chartiers text mellan teoretiska resonemang, presentationer av olika bokhistoriska riktningar och enskilda fallstudier. I essän "Författarbilder" får läsaren i inledningen en snabb men instruktiv överblick över skillnader mellan anglosaxiskt och franskt närmande till det bokhistoriska forskningsfältet. Är bokhistorien på det anglosaxiska området en historia utan vare sig läsare eller författare så har den inom den franska bokhistorien snarast varit en historia utan författare, ty där har läsarnas bokinnehav gjorts till utgångspunkt för en omfattande forskning med kvantifierande inriktning. Mot den ordningen arbetar Chartier för att komma bort från det ensidigt statistiska studiet av bokkulturen. Med utgångspunkt från en artikel av Foucault – som dock beslås med att ha kommit till en felaktig slutsats – visar sedan Chartier hur författarfunktionen låter sig bestämmas utifrån

juridiska (författarrätten), repressiva (censur) och materiella element. (Michel Foucault, "Vad är en författare?", *Modern litteraturteori. Från rysk formalism till dekonstruktion*, utg. C. Entzenberg & C. Hansson, Lund 1991, s. 330–348) Ett intressant avsnitt granskar Chartier titelsidan till *Don Quijote* och finner bevis för att mecenatsystem och marknadsanpassad utgivning lät sig förenas redan under 1600-talets början. Ty där samsas namnen på författaren, dedikanden, privilegieutfärdaren och bokhandlaren. Författarens beroende av mecenaten uteslöt inte att bokhandlaren tog hand om författarens produkt för att få den såld på marknaden samtidigt som hela systemet var beroende av sanktioner från kontrollerande myndighet. Det rör sig alltså om en modifiering av den gängse uppfattningen att mecenatsystemet försvann när marknadssystemet hade trätt i funktion.

Ett drag som återkommer i *Böckernas ordning* är hävdandet av kontinuitet där vi förut sett brott och vice versa. Det kan sättas i samband med Chartiers betonande av vikten att studera "la longue durée". Det är först i det långa perspektivet som vi verkligen blir i stånd att säga något meningsfullt om utveckling och tendenser. Däri ansluter han alltså till den franska Annales-traditionen som han i andra avseenden kritiserat. Chartier vill t.ex. framhålla att den gutenbergska uppfinningen egentligen inte ändrade särskilt mycket i själva bokproduktionen. Den skedde fortfarande i mycket på samma sätt som under handskriftsperioden. Textsidorna var lätt igenkännliga; t.ex. anfangernas utsmyckning följde med från handskriftsperioden in i tryckeriet. En förändring av större betydelse för hur texterna arrangerades och för läsarnas sätt att ta del av texter innebar den övergång som under det första århundradet inträffade från volumen (bokrullen) till codex (bladderboken). Inte heller vill Chartier skriva under på

att det skulle ha inträffat en läserevolution av det slaget som Rolf Engelsing tyckte sig ha iakttagit under den senare delen av 1700-talet. Något klart brott i läshistorien där ett intensivt lässätt skulle ha efterträts av det extensiva, slukande lässättet kan han inte se. Det ifrågasättandet är han dock knappast ensam om; under det senaste decenniet har Engelsing's historiskrivning alltmer kritiserats och i dag är väl de flesta forskare överens om att det inte går att reducera läshistorien till en intensiv period som efterträds av en extensiv.

Den sista essän i samlingen behandlar bibliotek, men den som tror att hon skall få läsa om bibliotekens historia från 1300-tal till 1700-tal blir möjligen lite besviken. Titeln talar ju om att "läsare, författare och bibliotek" skall behandlas. Borges idealbibliotek, det som omfattade alla böcker, är fortfarande en utopi. Den lycka som spred sig när det tillkännagavs att biblioteket var fullständigt har ännu ingen vare sig levande eller död människa erfärut. Den visionäre franske 1700-talsarkitekten Etienne-Louis Boullée, hade väl tänkt sig att det bibliotek som han ritade för kungen år 1785, skulle bli ett universellt bibliotek, med oändliga utrymmen, men det kom aldrig till utförande. Louis Sébastien Mercier hade, när han år 1771 skrev om år 2440 (*L'An 2440*; för övrigt den förbjudna bok som låg högst på den bestsellerlista som Robert Darnton upprättat över 1700-talets förbjudna franska litteratur; se dessammes, *The forbidden best-sellers of pre-revolutionary France*, NY 1995), dragit den slutsatsen att för att uppnå fullkomlig information måste man reducera och krympa ner all information till en essentiell text som binds in i en enda duodesvolym. Under 1700-talet, visar Chartier, löper dessa båda tendenser parallellt. Samtidigt som man i de stora encyklopedierna stoppade in mesta möjliga vetande överflödade bokhandeln av kompilationer och populära samman-



drag. Mellan dessa ytterligheter fortsätter vi in i våra dagar att i våra bibliotek täcka in samtidigt som vi avgränsar. Avsikten att behärska har vi gemensam med biblioteksbyggare genom århundraden. När i dag Frankrike bygger ett nytt nationalbibliotek ställs återigen samma frågor: hur bär man sig åt för att redovisa vetandets aktuella status? Dagens resurser kan tyckas obegränsade. Skulle man inte i dag med tillgång till den moderna informationsteknologin kunna skapa det Borgeska allomfattande biblioteket? På nätet är i princip alla texter tillgängliga för alla. Men i verkligheten, den icke virtuella, är skillnaden mellan ett allomfattande bibliotek med bundna volymer och det allomfattande nätet med alla texter tillgängliga inte särskilt stor när det gäller just tillgängligheten. Ingen kan omfatta allt, vi tvingas att begränsa oss i vårt sökande.

Bland de bibliotek som Chartier behandlar upptar biblioteken utan väggar, virtuella bibliotek före IT-revolutionen, en framträdande plats. Vi läser om förteckningar på böcker som borde (kunde) ingå i ett idealbibliotek, kataloger från renässansens Italien över författare som skriver på folkspråket, om romanbibliotek, dvs. romansamlingar, som utgavs under 1700-talet och kunde innehålla flera hundra volymer. Det rör sig här inte om bibliotek i gängse bemärkelse, de är inte bundna till platsen. Vad dessa bibliotek har gemensamt är att de har tillkommit för att från olika infallsvinklar försöka bemästra ett informationsflöde som, om det inte hålls fast med hjälp av klassificeringar och registreringar, övergår i det som den rationella människan fruktar mest av allt: kaos.

Med *Böckernas ordning* introduceras Chartier för den svenska publiken. Det är ett gott val. De här tre essäerna ger en bra föreställning om vad bokhistoriska forskare kan syssla med. Hela detta område är ju tämligen okänt i Sverige. Översättningen har ombesörjts av Jan Stolpe

som inte har haft ett lätt arbete att försöka finna begripliga och hanterliga svenska motsvarigheter till franska termer som präglats med yttersta noggrannhet. På det hela taget måste man säga att Stolpe skilt sig från sitt uppdrag på ett hederligt sätt.

Kanske vågar man se denna debut som en upptakt till en bredare introduktion av den livaktiga internationella forskningen på det bokhistoriska området. Ur Chartiers rika produktion skulle det vara intressant att se t.ex. *Les origines culturelles de la Revolution française* (1990) översatt till svenska. Eller varför inte den läshistoria som just utkommit på italienska, den första läshistoria för vilken Chartier varit medredaktör (*Storia della lettura nel mondo occidentale*, 1995)? För det finns utanför det vetenskapliga intresset av att undersöka hur det runt boken (dess produktion, distribution och reception) skapats en kultur, ett samhälle, nya formationer av människor också en ren aktualitet i bokhistoriska ämnen. Jag tänker förstås på den snabbt accelererande övergången till presentation av text på skärm. Vad händer med boken inför den elektroniska revolution som nu anses ha startat? Är boken verkligen hotad? Om vi ser tillbaka och ser hur den med lyckat resultat genomgått transformationer som varit nog så genomgripande, från volumen till codex, från handskriften till tryckt, från omsorgsfull hantverksprodukt till massproducerad trycksak, kan vi då inte känna en viss tillförsikt inför framtiden? Mycket pekar på att boken har åtminstone nio liv och är beredd att tjäna oss ytterligare några sekel. Därför måste denna lilla volym med Chartiers tre essäer hälsas med tacksamhet, ty den visar oss ju också hur boken fungerat som en sammanhållande faktor i det tidigmoderna Europas samhällsbyggen.

Margareta Björkman



**Medverkande i detta nummer:**

**Margareta Björkman** är forskarassistent i litteraturvetenskap, särskilt litteratursociologi, Uppsala universitet.

**Stefan Helgesson** är doktorand vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Uppsala universitet.

**Marie Jacobsson** är fil. kand. i litteraturvetenskap vid Linköpings universitet och litteraturkritiker i Östgöta Correspondenten.

**Mats Jansson** är forskarassistent vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Göteborgs universitet.

**Anders Johansson** är studerande vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Uppsala universitet.

**Mats Malm** är doktorand vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Göteborgs universitet.

**Marta Rönne** är doktorand vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Uppsala universitet.

**Eva-Britta Ståhl** är lektor vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Uppsala universitet.

**Rolf Yrlid** är universitetslektor vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Lunds universitet.

---

ANDERS JOHANSSON:

Det sublima i Ragnar Strömbergs poesi

MARIE JACOBSON:

"Du är modern som är jungfru". En läsning av två dikter från Gunna Ekelöfs Diwandiktning utifrån hypogrammet Jungfrun-Modern

MATS JANSSON:

T.S. Eliot och *The Egoist*. Till belysningen av ett litteraturkritiskt framträdande

MATS MALM:

Trogen översättning?

ROLF YRLID:

Den undflyende dokumentarismen. En granskning av hur den svenska sextiotalsdokumentarismen skildras i några litteraturhistoriska översikter och ett förslag till en definition

RECENSIONER