

Tidskrift

För

Litteraturvetenskap

1995:1

TIDSKRIFT FÖR LITTERATURVETENSKAP

Redaktörer: Claes Ahlund (ansvarig utgivare), Margareta Björkman

Ekonomi (kassör): Nils Ekedahl

Recension & debatt: Marta Ronne

Produktion: Erik Peurell

Redaktion: Marika Andræ, Nils Ekedahl, Otto Fischer, Bo Georgii-Hemming, Caroline Graeske, Eva Hemmüngs Wirtén, Maria Karlsson, Annika Olsson, Erik Peurell, Marta Ronne, Dorothea Schweizer, Per Stam, 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

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 bör levereras dels i utskrift, dels på diskett, alternativt per e-mail. Korrekturändringar kan inte göras mot manuskriptet.

Prenumerationsavgift för hel årgång om fyra nummer: 130 kr, för studerande 100 kr. Lösnummerpris 50 kr. Dubbelnummer 75 kr.

Nummer ur äldre årgångar, 1993 och tidigare, 20 respektive 30 kr. Lösnummer rekvireras från redaktionen, 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: Civiltryckeriet, Kristianstad

ISSN 1104 - 0556

TIDSKRIFT FÖR 1 · 1995
LITTERATURVETENSKAP

Tjugofjärde årgången

INNEHÅLL

Staffan Bergsten: Saknadens arvedel. Birgitta Lillpers och Lim-Johan	3
Eva-Britta Ståhl: Lösenord; broar. Anteckningar till Lars Noréns sena lyrik	13
Lars Wendelius: Kriminalitet och modernitet. Några iakttagelser kring förhållandet mellan klassisk detektivroman och modernistisk prosa	37
Martin Zerlang: Det komiske tableau i Charles Dickens' <i>The Pickwick Papers</i>	51
Eva Hemmungs Wirtén: Om konsten att läsa läsaren – och sig själv. Ett samtal med Janice Radway	75
Recensioner:	89
Ying Toijer-Nilsson & Boel Westin (red.), <i>Om flickor för flickor. Den svenska flickboken</i> – Vivi Edström, <i>Astrid Lindgren – Vildtoring och lägereld</i> – Solveig Lundgren, <i>Dikten i etern. Radion och skönlitteraturen 1925–1955</i> – Birgitta Svensson, <i>Den omplanterade svenskheten. Kulturell självhävdelse och etnisk medvetenhet i den svensk-amerikanska kalendern Prärieblomman 1900–1913</i> – Klas Ramberg & Ann Runfors, <i>Bildning och nöje. Om IOGT- och ABF-bibliotekariers erfarenheter</i>	

Från redaktionen

Redaktionen för *TFL* återfinns under 1995 och 1996 i Uppsala. Detta första nummer innehåller huvudsakligen bidrag just från Uppsala, vilket har enkla och praktiska orsaker och inte alls betyder att vi eftersträvar att bli självförsörjande. Vi ser tvärtom fram emot många intressanta bidrag från alla väderstreck, från skribenter av alla kategorier och från alla de forskningsområden som ryms inom vårt brokiga ämne. Vi vill att *TFL* även i fortsättningen ska vara en mötesplats där mer eller mindre traditionella litteraturvetenskapliga uppsatser kan blandas med aktuella debattinlägg. Dessutom är det vår ambition att vår tidskrift genom sin recensionsavdelning ska kunna spegla litteraturvetenskapens aktuella utveckling.

Claes Ahlund och Margareta Björkman

STAFFAN BERGSTEN

Saknadens arvedel

Birgitta Lillpers och Lim-Johan

I Birgitta Lillpers lyrik utgör bildkonsten en viktig inspirationskälla. Ofta anspelar en diktitel på något bestämt bildkonstverk, och ibland låter hon en hel svit gå i en namngiven konstnärs tecken. Litterära texter med sådan bakgrund brukar med en teknisk term kallas ekfraser och därom finns det en stor litteratur (kommenterad bl.a. i den av Ulla-Britta Lagerroth redigerade antologin *I museernas tjänst. Studier i konstarnas interrelationer*, 1993).

Men en lyrisk ekfras är sällan bara en beskrivning i ord av en tavla. Det insmyger sig alltid ett tolkande element och diktaren kan ta sig vilka friheter som helst med bildförlagan, dra ifrån och lägga till och associera vidare. Därtill kommer bilder från helt andra, ofta privata källor som på ett för både diktare och läsare okontrollerbart sätt blandar sig i ekfrasen. I några allmänna reflexioner över detta ämne skriver Lillpers i ett brev:

Det är inte möjligt med någon så "ren" språklig tolkning av en bild, som man kanske kunde fordra av en ekfras. Vad för slags renat medvetande skulle krävas, vad för slags aldeles nytt, och "obesudlat" (och omöjligt) språk? Å andra sidan: självklart möjligt. [...] Jag tänker bara att det är så viktigt att man (som läsare, och med kännedom om anknytning till bild, hos viss text) vet, minns: att i dikten alltid och i högre eller lägre grad finns element av annat. (Även om bilden säkert i en eller annan utsträckning påverkar *vad* av allt detta "andra" som kommer med, i ekfras-texten.)

Kan då dikter som kommit till på detta sätt läsas som fristående skapelser utan kännedom om det bildmässiga underlaget, eller utgör de ett slags personliga kommentarer till tavlorna, vilka förblir huvudsaken? I lyckliga fall uppnår dikten en egen integritet vid sidan av den konkreta yttre bild som utlöst den. Båda klarar sig då utan att läsaren eller betraktaren känner till motstycket. Men det ges lyckliga fall där båda vinner på en symbios.

Birgitta Lillpers är en poet som ibland lyckas skapa denna diktens integritet samtidigt som bildförlagorna berikar texten och texten dem. Det gäller inte minst samlingen *I bett om vatten* (1988), som inleds med sviten "Saknad

saknad” tillägnad Johan Erik Olsson. Denne Lim-Johan, som han brukar kallas, har bidragit med stoff till flera av dikterna. ”Kungajakten” och ”Kaffe utan dopp” t.ex. är namnen på ett par av denne naivistiske konstnärs mera kända tavlor liksom på två av Lillpers dikter.

Vad är det då som lockat henne att skriva dessa dikter? Den första impulsen utgick sannolikt från Lim-Johans bilder, men även hans personlighet och livsöde har fångat henne. Det var först efter sin död vid nära 80 års ålder 1944 som han vann erkännande, denne oborstade, stammande jätte från landet och självlärde kuf på gränsen till galenskap. Tillnamnet Lim-Johan bar han efter sin födelsebygd Lima i Dalarna, men större delen av sitt liv bodde han i Ovanåker i Hälsingland där han arbetade som skogshuggare och dräng. En period tillbringade han på Ulleråkers sinnessjukhus i Uppsala, fastän han var mer egen än tokig.

Målade gjorde han för sitt nöjes skull, och om någon berömde hans verk avfärdade han det med orden ”Bara skit, bara skit”. Flera av hans tavlor hamnade först som prydnad på något utedass i bygden, senare på museet i Edsbyn. Han var också en skicklig snickare och förfärdigade konstfulla råmar till sina tavlor och som träsnidare gjorde han mycket verklighetstroga djurskulpturer. Av hans tavlor har 28 bevarats till eftervärlden, och de reproduceras alla – somliga i färg – i Hans Lidmans *Lim-Johan. Ett levnadsöde* (1971). Birgitta Lillpers måste stundtals ha haft den boken uppslagen framför sig när hon skrev sina dikter, vilka ibland formar sig till regelrätta ekfraser.

En beröringspunkt mellan Lillpers och Lim-Johan utgör rötterna i Dalarna, hans i Malungstrakten och hennes i Orsa. Det i god mening provinsiella draget i hennes författarskap har ofta framhävts, och kärleken till djur och natur liksom förtrogenheten med gammaldags smålantbruk delar hon med den store, råstarke skogsluffaren, som också var en god skytt men gladde sig var gång han bommade sitt byte, antingen det var en tjäder eller en räv. Han målade hellre av än dödade de jagade djuren. Solidaritet med allt levande och känslan av samhörighet med hela skapelsen förenar honom med Lillpers, liksom lusten att fånga och detaljskarpt gestalta det enkla livet.

Ur hans fattiga och torftiga vardag spirade en längtan efter det storslagna och förnäma. ”Slottet i saknadens dalar” heter en av hans tavlor (med anspelning på en rad i Karlfeldts dikt ”Längtan heter min arvedel”), och ”Saknad saknad” är namnet på den svit Lillpers tillägnat Lim-Johan. Vad han saknade framstår uppenbart i Lidmans biografi: kärlek, ett normalt liv i medmännisklig närhet, intellektuell stimulans, förståelse för sin konst – och dessutom givetvis pengar. Han hade inte ens råd att köpa riktiga dukar och pannåer utan fick nöja sig med gamla säckar eller kartongstycken som han ibland bemålade på både fram- och baksidan.

Titeln ”Saknad saknad” avser emellertid inte bara Lim-Johans levnadsvill-

kor. Sviten utgör lika mycket ett lyriskt uttryck för Lillpers egen livskänsla. Orden saknad, sorg och brist löper som ledmotiv genom hela hennes författarskap. En särskild sorts saknad utgör ämnet för den dikt som inleder Lim-Johansviten.

En saknad
håller arten samman
och till det som kommer bort:
alla som mistat
klättrar i berg, får tabletter

av emser
och ännu rika på oersätligt
att när som helst förlora
maskerar de sig i gröna rockar
för mete.

Men för någon
är själva saken

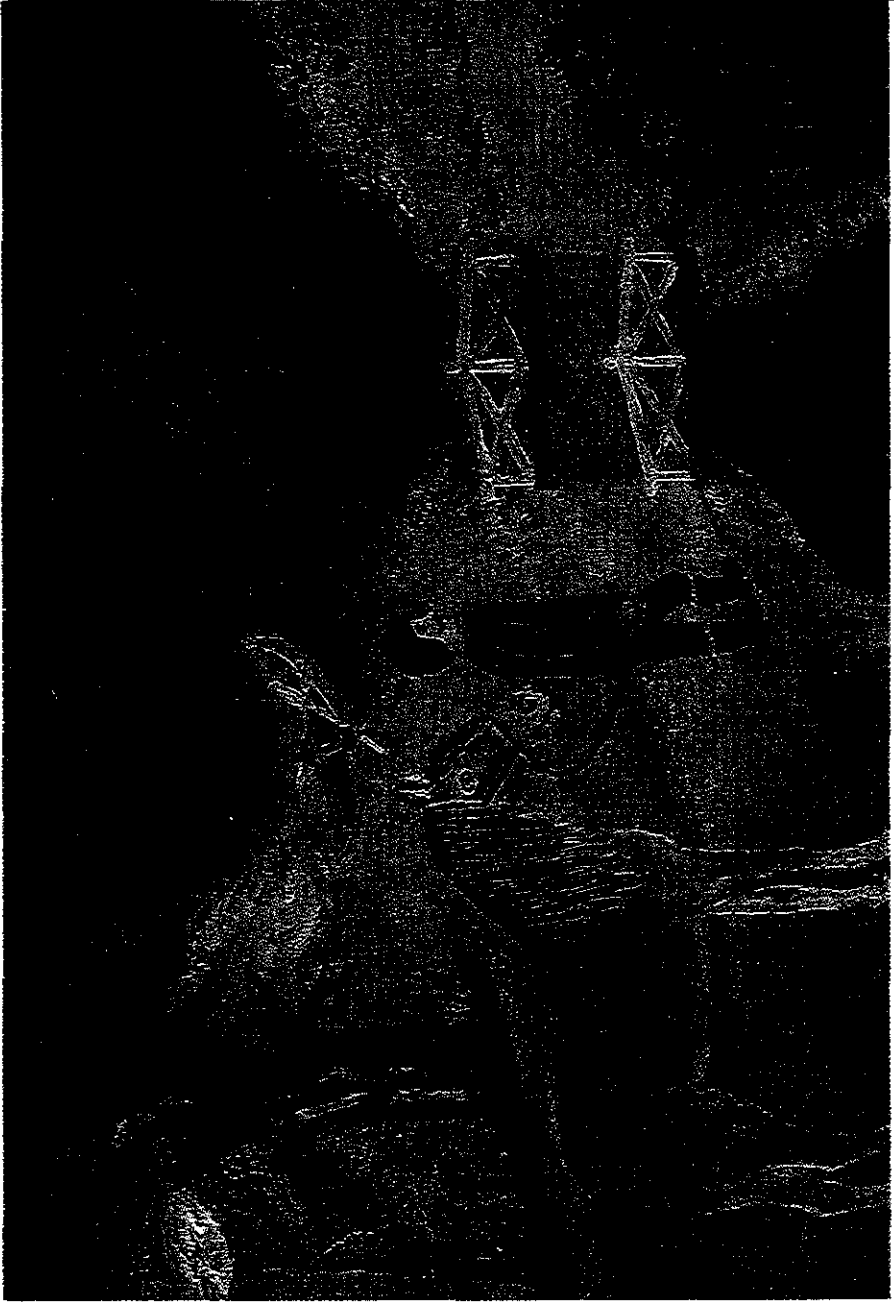
rena
i sig
den enda möjliga
förlusten.

Griper därför om halsen
som en god
hängning

En paradox bildar upptakten: "arten", människosläktet, hålls samman och förenas av något som inte finns, av frånvaro och brist. Denna brist kan ha påtagliga orsaker, som förlusten av något värdefullt, av en älskad person, eller ge sig till känna som en kroppslig svaghet – bröstsjuka ordinerades förr emsersalt. Hos andra, de som ännu är "rika på oersätligt", framträder bristen som ängslan att gå miste om det de menar sig äga. Liksom bergsklättrarna kan de söka yttre utlopp för sin oro, skyla den genom att klä sig för sport och friluftsliv.

Så kan man i allmänna ordalag lägga ut första delen av dikten, men den kan också syfta på figurer och motiv i Lim-Johans tavlor. "Fiskelycka" heter t.ex. en av dem. Den "rena" saknad som diktens andra del handlar om har emellertid förlorat varje medvetet föremål. Den har lämnat ett existentiellt tomrum i själen, en ångest som till slut, när det enda som återstår att mista är själva saken, söker sin bot i en snara runt halsen.

Genomgående i Lim-Johansviten gör sig bristen gällande som en tomhet bakom människornas och tingens synliga framsida. Poetens blick riktas mot tavlan och dess figurer, registrerar det som finns att se och fortsätter sedan genom bilden under ytan in till ett hemligt rum av mörker och sorg. Så i den dikt som heter "Bron kan vara röd och munter".



Lim-Johan: *Man med häst* (Edsbyns museum)

Ett spikat räcke
kan tyckas hejda allt
och ekan verka gunga välöst
överst
i ett friskt sjösystem.
Hästen kan le,
komma vänt pyntad
med nyryckt tagel,
jazz,
komma nyskodd nyss betald
av en karl med
nätta fötter

kan ändå alltid vara
för en slakt vi ansats
alltid
vara till en slakt vi är på väg
via en marknad
med ägarbyten
fulla av vederstygglighet ja
räcket ofta för bräckligt för strömmande namnet, svärtan,
ekan
tom
på en
som

Förlagan till denna dikt är en tavla med titeln "Man med häst", som Lim-Johan målade någon gång under senare delen av 1910-talet. Bron med rött träräcke, det mörka vattnet, ekan upptill på bilden och i centrum mannen med nätta fötter hållande den välansade hästen – allt detta återger Lillpers mycket exakt och hon dröjer sakkunnigt vid djurets yttre skick. Ordet "jazz" på egen rad uttrycker väl hästens sprittande vitalitet.

Men en del detaljer går utöver det man kan se på tavlan, t.ex. att ekan är "välöst" och sjösystemet "friskt". Och hela den senare delen av dikten utgör författarinnans egna fantasier och reflexioner utifrån det som bilden konkret föreställer. Ord som "tyckas", "verka", och "kan" pekar mot en annan verklighet än den som avbildas. Vattnet utgör inte bara en del av landskapsbilden, det antar existentiell karaktär av det osäkras och hotandes element, av de okända djupen inom och utom oss, ja av dödsfloden själv. Den underförstådda meningen med räcket som "kan tyckas hejda allt" är i själva verket att det inte förmår fylla sin uppgift, och hästens leende välmåga är kanske bedräglig liksom mannens tillfredsställelse med sitt köp.

Finns det då någon täckning i Lim-Johans målning för detta ifrågasättande av hållfastheten i det som avbildas? Knappast i teknisk bemärkelse. Satir och

ironi hör lika lite hemma i hans som i Lillpers konst. Tvivlet på att världen är sådan den synes vara utgör för hennes del en existentiell fråga. Varken broräcke, karl eller häst ger sig ut för att vara något de inte är. Det bedrägliga med dem ligger i förutsättningarna för deras existens. Hästen är verkligen skinande välvårdad och glad, men den leende livslusten kanske snart förbyts i slaktens ångest. Annan ofärd lurar på den intet ont anande mannen i sina nätta stövlar. Och broräcket är inte slarvigt hopkommet utan uppfyller de krav som normalt kan ställas på en sådan skyddsanordning, men vad hjälper det om vattnet stiger och forsande trycker på?

Lim-Johans naivistiska stil kan vid första påseende ge intryck av harmlös idyll, men Lillpers tar fram den smärta som livet beredde honom och vidgar den till ett allmänmänskligt livsvillkor, understruket av pronominet "vi" i diktens senare del. När som helst, mitt i framgången och glädjen, kan vem som helst drabbas av svek, olycka och död. Världen är till sist ett enda stort slakthus som ingen undkommer.

Diktens slutrader, hur ska man då tolka dem? Tidigare har vi fått veta att ekan "verkar gunga välöst" på friskt vatten. Med ordet "verkar" varnas vi att inte ta det vi ser för gott, och nu på slutet förvandlas den positiva egenskapen att vara tömd på oönskat vatten till en oviss, kanske hotande tomhet. Båten är tom på "en", dvs på en person som... Där huggs satsen av, mitt i. Vem är då denne som kunde eller borde funnits ombord? Att svaret uteblir kan ses som en gestaltning av bristen och saknaden som bokstavlig frånvaro, av ett ord eller ett namn. Det enda vi får veta om denne någon är att han inte längre finns där han en gång funnits. Saknadens tomhet uttrycks språkligt med en ofullgången syntaktisk konstruktion, och hela dikten mynnar ut i en känsla av något avbrutet och otillfredsställt, likt ett musikstycke som upphör och tystnar innan det nått tillbaka till grundtonen.

Så vänds till slut allt som framträder synligt på Lim-Johans tavla till sin motsats, men tekniken kan ändå inte kallas ironisk. Ironi innebär ordagrant förställning, men solen förställer sig inte när den skiner fastän den nästa stund går i moln. Det falska ligger hos den som tror att solskenet är evigt och oföränderligt.

Liknelsen med solskenet som ett sken även i betydelsen illusion är hämtad från en annan av Lillpers Lim-Johandikter, där saknaden återigen bildar det genomgående temat. "Kaffe utan dopp" heter den och utgör delvis en ekfras på en tavla med samma namn. En man och en kvinna sitter vid ett litet bord ute i en trädgård, båda med en kaffekopp i handen. I bakgrunden simmar några svanar på en damm. Konstnärens förebilder till det i fina söndagskläder utstyrd unga paret lär ha varit dottern i granngården i Ovanåker och hennes fästman på officiellt besök.

Dukat utomhus
i april månad
nämndes
i ostörd förtrolighet
att man inte saknar
mer eller mindre
utan på olika sätt
som förvillande mycket kan likna
stark saknad, svagare och
svag.

Men den omtyckta solen ett sken
och inget annat tilltugg fanns
än en späd värk; servisen
krympte, kall,
händerna, som lyfte,
krympte,
stolsbenen sjönk i spetsig oredd kväll och
knölsvanshannarna sam kring
i tjäle.

Bestämdes då
att inget annat än just dess styrka ändå
gör att den saknad som tål
ständig närvaro
eller ständig frånvaro
aldrig får kallas
den svagaste.

Och sedan
sprang
en varg över åkrarna
rätt in i nattens rya.

Det är diktens andra stycke som återger vad som syns på tavlan. Kaffekopparna och händerna som lyfter dem är verkligen oproportionerligt små, och stolsbenen förlorar sig obestämt i marken. Inga kakor serveras, på bordet står bara en liten sockerskål och en gräddsnpa. Årstiden är april, bestämmer Lillpers, solen värmer ännu inte och svanarna simmar "i tjäle". Det är alltså tidig vår och det unga paret står i början av sin gemensamma levnadsbana, men de saknar värme och tilltugg till sitt kaffe. Trots runda kinder och vackra kläder är de arma och ensamma, var för sig. De sitter där "i ostörd förtrolighet" och gör upp om att leva tillsammans, men det som "nämns" och "bestäms" gäller inte bröllop eller hemgift utan den exakta arten av den känsla som råder och ska råda mellan dem.

Med eftertryck slås fast att saknad inte kan graderas efter sin styrka, bara



Lim-Johan: *Kaffe utan dopp* (Privat ägo. Reproduktion Edsbyns museum)



Lim-Johan: *Leopard* (Privat ägo. Reproduktion Edsbyns museum)

differentieras genom sin art. Saknad blir till en odelbar kvalitet som kan ingå i andra känslor och ge dem sin kraft och mörka färg. Att ”ständig frånvaro” ger upphov till saknad är uppenbart, men ”ständig närvaro”? Man kan tänka sig att det nyförlovade paret går ett gemensamt liv till mötes där båda är dagligen närvarande för varandra på gården i konkret fysisk bemärkelse, men denna närvaro kan dölja en ouppfylld längtan efter värme och inre närhet eller efter obunden frihet. De är beredda att ”tåla” de villkor samlivet bjuder dem men de kommer hela tiden att gå bredvid varandra med ett tomrum emellan. I detta tomrum finns saknaden, som är en och densamma, djup och mörk som vattnet under bron med det röda räcket.

Eller mörk som nattens rya i diktens slutrad. Ordet kan här ha en dubbel betydelse. Slitrya kallas den enklare art av flossad ylleväv som förr användes som sängtäckte, med luggen ner för värmens skull, och utgör en osökt bild för natten. Associationerna går också till en prydnadsrya i vars mönster ett stiliserat vilddjur avtecknar sig.

Men varför då denna varg som oförmedlat dyker upp och försvinner in i natten? På Lim-Johans tavla är det enda fyrfotadjuret en fredlig hund som sitter på marken bakom fästmannen. Kanske kan vargen förmedla något av innehållet i det annars abstrakta begreppet saknad. Med sin prydliga klädsel och sitt sirliga hanterande av koppar och kannor illustrerar det kaffedrickande paret begrepp som fint sätt och konvenans, men Lillpers anar något vilt under den civiliserade ytan. Det korrekta uppförandet skyddar dem mot ett inre kaos. Att de lyckas upprätthålla en behärskad fasad beror på att de är totalt omedvetna om det vilda inom sig. Vargen som springer över åkrarna är utom synhåll på bilden. Den hör mörkret och natten till och utgör en manifestation av något i dem som gått förlorat.

Djur finns med på snart sagt alla Lim-Johans bevarade tavlor, och man kan bara beklaga förlusten av hans största och rikaste djurbilder. Birgitta Lillpers har läst om dem i Hans Lidmans levnadsteckning.

Här, i en lagårdskammare, målade han en stor tavla, två meter lång och halvvannan meter hög. Tavlan var full med vilda och tama djur – nötboskap, älgar, harar. De vilda djuren var dock i majoritet. Där fanns vargar, björnar, lejon.

Bonden i granngården blev konfunderad... och frågade om inte de många vilda djuren skulle äta upp de tama, de värnlösa.

Då sa Johan Erik med övertygelse:

– De här... de här – de här är Lustgården, sir du! De här... de här – de är före Syndafallet!

Man kan höra Lim-Johans stammande röst, för vilken han fick utstå så mycket hån och spe av traktens barn. Bonden som ställde frågan fick tavlan i present och hängde upp den i gårdens bryggstuga. ”Men barnen rev sönder den. Bitar av den blåste ut över gårdsplanen. Det sista man såg av den var ett fridfullt

lejon, som långsamt sjönk i gödselstackens urinvälling." Ett bevis för att Lillpers läst och gripits av denna historia finner man i hennes dikt "Bergakungarna får befalla andra än oss" i samma svit, där det talas om att "lejonet åter sjunker i gödselvatten".

De vilda djuren spelade en viktig roll även i en annan förkommen tavla som målaren själv kallade "Madonnan och Kristusbarnet". Också den lär ha varit stor till formatet och Lidman beskriver den efter hörsägen så här: "Jungfru Maria bar sitt barn tätt tryckt i famnen, medan hon vandrade genom en djup och farlig skog, full av vilda djur. Men självfallet var alla djuren mycket fredliga – man fick närmast den uppfattningen att de var madonnans livvakt."

En aning om arten av dessa härliga djur förmedlar en av Lim-Johans bevarade tavlor som föreställer en stor leopard bland exotiska växter. Den har jämförts med en annan naivists, Henri Rousseaus, vilda djur. Tankarna går också till William Blakes berömda tiger, den som vittnar om den gudomliga skapelsens oskuldsfullt förfärliga skönhet.

Vargen i slutet av dikten "Kaffe utan dopp" hör nog till samma vilt oskuldsfulla släkte som leoparden och madonnans livvakter. Den försvinner in i natten och tar det jordiska paradiset glädje med sig. Kvar är de sentida Adam och Eva med sin saknad sedan de efter syndafallet drivits ut ur lustgården – fastän de inte ätit av något äpple utan bara druckit kaffe. Med sina fina kläder och artiga manér försöker de skylä över den inre tomheten. Men det vilda, farliga, mörka springer i vargens gestalt rakt igenom deras skenbara idyll.

Som ofta hos både Lim-Johan och Lillpers har de av saknaden drabbade avlägsnat sig så långt från det de mistat att de inte längre vet vad det var. Kvar är bara saknaden som sådan. Men ytterst är det den paradisiska oskulden saknaden gäller, sorgen över skapelsens brustna enhet och människans främlingskap på jorden. Den saknaden är varken större eller mindre hos den ene eller den andre, den är absolut och utgör en konstant grundton i allt mänskligt liv. För somliga drunknar den i vardagens buller, andra hör den ständigt.

EVA-BRITTA STÅHL

Lösenord; broar

Anteckningar till Lars Noréns sena lyrik

Inledande kommentar: Denna essä består av utdrag ur ett större kapitel om Lars Noréns sena lyrik, vilket ingår i mitt projekt ”’Den stora klangen söker mig ännu’ – en linje i svensk 1900-talslyrik”. Jag undersöker här en central förmedlingsproblematik där – i synnerhet för Norén – själva språket kommer att stå på spel. Kan orden vara lösenord och broar, vägar till den Andre, eller är de skärvor, vittnande om det förstörda sambandet – till världen, till det egna ursprunget, eller kanske också till Gud? Norén söker mot slutet av 70-talet att medelst olika strategier skapa förutsättningar för det som Paul Celan benämnt *Mötets hemlighet*,¹ platsen för den intersubjektiva diskursens sanning. Jag talar här om det reducerade och kryptiska lyriska idiom, som börjar utvecklas allt starkare fr.o.m. *Order* (1978), över samlingarna *Murlod* och *Den ofullbordade stjärnan* (båda 1979) fram till *Hjärta i hjärta* (1980). Detta språk sätter sin tillit till dessa specifika lösenord, som jag skall återkomma till: de personliga och kryptiska, ofta elementära orden, eller de som sätter starka intertextuella sammanhang i spel. Jag talar å andra sidan om den starkt riktade hållning, detta *in-tendere*, som vänder sig mot ett Du, och som kulminerar i den avslutande långa dikten i *Hjärta i hjärta*, ”Kom, du som är”.

Jag kommer i denna essä att ge exempel på hur föreställningen om lösenord kan fungera: såsom ”absoluta”, personliga språkliga tecken av starkt kryptisk karaktär, men också såsom i dikten tematiserade tecken för övergångar och överskridanden av skilda slag. Speciellt intressanta blir här *broar* och *portar* samt *slussar*, vilka måhända möjliggör överskridanden som *inte* är förknippade med krossandet av speglar och glas?² Finns det vägar till det fria jaget, jagets väg till sin Andre, som inte går över snittet och dödandet, som i dramerna *Modet att döda* och *Orestes*?³ Som ett exempel på den starka intertextualiteten, som tillika aktiverar en religiös föreställningssfär, har jag valt att lyfta fram Friedrich Hölderlins ”Patmos” och dess ”gensaga”, Paul Celans ”Tenebrae”, för att i detta sammanhang antyda hur båda dessa texter ger formler för den ständigt pågående utforskningen av ordens möjligheter: hopp eller misströstan om kommunikation och kommunion i kraft av Ordet, *Logos*.

Den "kryptiska" dikten: lösenord på väg mot ett Du

Lars Noréns poesi blir under slutet av 1970-talet alltmer sluten i sig själv, asketisk, fragmentarisk. Han har själv talat om uttunning, om meningsförlost: "Omänskligt kommer varje ord/ en lång väg/ sedan det slutligen mist sin mening/[...]/Det finns ingen människa längre/i mina dikter".⁴

Den metapoetiska dimensionen är starkt framträdande i denna poesi. Här varierar och utvecklas den problematik kring diktandet som vuxit fram ur 70-talets dagbokslyrik, och här drivs den språkliga reduktionen i koncentrations tjänst allt längre;⁵ en process som inletts redan i samlingen *Kung Mej och andra dikter* (1973), i stark kontrast mot den tidigare "schizz"-diktningens verbala eruptioner och besatta ordflöden.⁶ Skissen, det antydande, sådant detta framträder i Hills sjukdomskonst, ter sig som en parallell till den språkliga nedmontering, som är ordens *via negativa*.⁷ I *Hjärta i hjärta* (1980) heter det, i den metapoetiska dikt, som av uppenbara skäl inbjudit tidigare Norénläsare och -kommentatorer att citera den: "Att dikta är förödmjukelse/ Det tar längre än ett liv/ Att slå sönder den plats där det nya /skall komma".⁸

Det är som om själva spelplatsen måste tömmas på språk för att bereda denna plats; dikten står också i starkt samband med *Orestes*-dramats emotionella gestik.⁹ Diktandet handlar om något som vida överskrider skapandet av rena artefakter; genom en nedmontering av språk och identitet skapa sig-i-dikten i en akt av på en gång självutplåning och uppmärksamhet, väntan på det som skall komma.

Dikten ingår i sviten "In tendere" i *Hjärta i hjärta*. Björn Sundberg läser den som Noréns projekt att nå en "arkaisk bas", bortom ordens och gesternas konventionalitet och "realismens limbo": "För att nå fram till personligheten – för att möta personen – måste personen krossas. Den personen, den mask, som barndom och all senare konventionalisering – inte minst då språkets galler – lagt över ansiktets hud."¹⁰ Från psykoanalytisk, Lacan-inspirerad utgångspunkt har Magnus Florin närmat sig detta Noréns sökande efter den Andre: separationen från ursprunget, insikten om att detta ursprung redan var klivet; psykoanalytiska utgångspunkter finns även hos Mikael van Reis.¹¹ I Anders Olssons essä "Orestes vid muren" framhävs hur ord som "avsikt" och "intention" framstår som nyckelord i *Hjärta i hjärta*: Orden tycks här inte ha sina vanliga betydelser, en viss tanke eller ett visst innehåll, utan för Norén blir avsikten "själva riktningen, själva uppspannandet av relationen, en relation som förintar eller upphävs i samma rörelse".¹² I Olssons läsning framstår denna riktad-het som en rörelse mot den Andre, vilken blott synes finnas i den språkliga verkligheten i en starkt gestisk poesi, som sträcker sig mot ett Du, utan hopp att nå fram till den utopiska dimension som finns i Hölderlins hymner:¹³ "Jaget talar inte bara utifrån sig själv (utan att inbegripa den Andre), han talar inte bara med den Andre (utan att inbegripa sig själv), utan han talar utifrån sig själv, i all sin motsägelsefullhet, med den Andre."¹⁴

I ett samtal med Magnus Florin 1980 säger Norén uttryckligen att han ser "ord som hållning":

Jag ser form som hållning. Det är fråga om moral vilken form man väljer. [...] Men mest ser jag det som en fråga om åtbörder eller hållning. Man skall läsa det som gester, gestiskt.¹⁵

"Jag talar till dig". En rörelse till ett Du, som kan vara kärlekens du, den frånvarande gudens du, och som också är Gunnar Ekelöfs, i *Dīwān över Fursten av Emgión*. Tidigare Norén-läsare, fr.a. Birgitta Trotzig, har lyhört avläst hur ett – låt vara splittrat, provisoriskt, hotat, men dock! nytt textjag framträder i Lars Noréns diktning i och med att den öppnar sig mot *kärlekens Du*.¹⁶ "Jag går din väg/ till mig/ och beträder mig själv under människan."¹⁷ Under 70-talet, över "dagboksposen"¹⁸ fram till den allt strängare, asketiska "Order"-diktningen, talar jaget – till den älskade, men också till den fruktansvärde, "du som är" i *Hjärta i hjärta*. Och till läsaren/ höraren av ordet.

Ord. Order. Årder.

Ordet, språket är satt på spel i Noréns samling *Order* från 1978. Ordet: kommunikation mellan människor, förmedlande instans. Ordet som en väg för att finna ursprung, sanning, mening. Psykoanalysens ord som förflyttar jagpositioner och förvandlar en värld för en människa, då hon, som av nåd, finner det rätta ordet. Ordet som blir kött, Ordet som Logos, ordet i kommunionen, i kyrkan, som är en enda kropp.

Order: befallning, imperativ, uppmaning till hörsamhet, lydnad, efterföljelse. "Ordern som ges i / Vingarna, som gavs i askan".¹⁹ Att ställa sig under något starkare: de Hölderlinska blixterna, extasens förtärande ljus. Eller i Bonhoeffers *Nachfolge*, Weils *avskapelse*, för att låta det Andra/ den Andre träda fram. Men också dikten kan vara "imperatorisk", ord att hörsamma, liksom Celan vara *gehorsam*.²⁰

Årder: plog som saknar vändskiva, luckrar jorden, vänder den ej. I samlingen närvarande som laddat men slutet lösenord, i förbindelse med det existentiella projektet av verklighetsförlust och vinnandet av en ny verklighet.²¹

I *Order* ges ett mytiskt grundmönster av död, förintelse, och en aldrig säker uppståndelse och nytt liv. Det jag som är satt på spel följer detta spår och dess "postuma födelse" går genom språkutplåning och hoppet om ett nytt språk. Orden blir den underjordiska "kyrkans", texten i Boken, ibland förknippad med Matteusevangeliet, blir till aska, i ordens "grav",²² korresponderande med den mänskliga förintelse som får sina fasansfulla verklighetskorrelat i klassambällets nattliga herravälde och koncentrationslägrens dödsfabriker.²³ Men *Ugnarna* – en ursprungligare titel till samlingen²⁴ – signalerar samtidigt

en alkemistisk förnyelseprocess, en förvandling i eld. En lidandes- och offerematik alstras också genom de döda djuren – som Joseph Beuys döda hare, diktens "Rilkeslaktkrokar" och fiskens tecken, "Ditt upphängda blod".²⁵ Ett förbudande i *natten*, brytandet av "brödet av torka, Eckhart",²⁶ utarmningen, delandet i den underjordiska kyrkan/skeppet, en stark Bonhoeffersk kontext,²⁷ som samtidigt är diktarnas förbudande "in dürftiger Zeit" (Hölderlins "Brod und Wein"),²⁸ där ordet som bröd (och vin) bevaras i mörkret, också i askan (Celan, "Engführung"). Här blott anas den Hölderlinska utopin om sången såsom den väldiga manifestationen av den mänskligt-gudomliga gemenskapens kommunion: sångens kropp, kroppens sång.²⁹ Klippan kan sprängas, stenen vältas bort och ljus tränga fram, men det förhärskande tonläget är ett annat.

I *Order*-poesin tematiseras återkommande en erfarenhet av mörker, kyla, tyngd – men också en beredskap, ett förbudande på detta Du: "Och jag väntar, som en eld som ligger/ stilla, tills någonting/kastas in i den// För att vara ensam med dig/ glider jag ut ur min kropp som en död".³⁰

Allt mindre kommer dikterna att "handla om" relationerna till de närmaste, men liksom i den tidigare dagbokspoesin finns – fortfarande i *Order* – en utgångspunkt i näralliggande ting: årstidernas fenomen, kaffedrickande på morgonen, att få en hare, att lyssna på Bachs cellosviter. Ur dessa tidens och rummets ramar ger sig diktjaget från det konkreta till det existentiella projektet att uttröna ordens natur och de jagpositioner som språket tillåter – språket som fängelsegaller, det förstörda sambandet, eller Varats hus?³¹ I en dialog som kan bli till identifikation talar diktjaget till Hölderlin och Celan, men också till Simone Weil, Paul Tillich och Dietrich Bonhoeffer, om avskurna samband och världen som övergivits av Gud – och om möjliga broar som leder över och åter, återskapande förmedlingar. Det förgångnas trauman – som ju skall gestaltas i den dramatik som blir Noréns stora genombrott – *Modet att döda, Natten är dagens mor, Kaos är granne med Gud* – kommer inte längre till uttryck i den anonyma och besatta "schizz"-poesin; de har redan börjat bearbetas som ett språkligt "sorgearbete", där katatonin, den orörliga känslolösheten, är en stark lockelse, som ibland kan uppträda i den kvietistiska mystikens förklädnad.³² Men det är en annan position hos jaget som jag ser framträda i de sena dikterna – en av dess metaforer är slussen, och den framstår som en frukt av denna långa bearbetning, där en insikt skymtar: att bejakandet av förlusten – askan – samtidigt är villkoret för jagets frigörelse till nya öppningar. Så heter det t.ex. i slutet av den första diktsviten i *Order*:

– en promenad i din
aska, osynligförklarad
osynliggjord
en gest i din
sammanträngda aska
av separation och port³³

Och något tidigare, till de döda föräldrarna: "Jag kan bara återskänka dem/ den opersonliga giltigheten/ Gång på gång måste jag/ tömma dem på mitt jag/ och göra dem fria// Jag är slussen/ för frånvaron/ hos de jag älskar/ Frånvaron stiger i mina/ slussar så att de kan glida över/ i verklighet - ".³⁴

Slussen hör till de metaforer, till vilka det finns nycklar i texten. Men så är långtifrån alltid fallet – ibland kan de möjligen dechiffreras om man går till en större kontext. I de senaste diktsamlingarna finns de där i ett slags absolut betydelse; skillnaden mellan bild, symbol och (fiktiv) "verklighet" är upphävd, vilket kan tyda på att djupare regioner hos den skrivande har beträffats.³⁵ I den allt längre drivna nedmonteringen av språkets öppet referentiella funktioner, som vi kan iakttä i åtföljande samlingar, *Murlod*, *Den ofullbordade stjärnan*, båda 1979, och partiellt i den sista, *Hjärta i hjärta* (som emellertid också visar exempel på hymnens flödande tal), blir ett poetiskt språk kvar, som är starkt gestiskt, som lever i spänningen av sin riktad-het mot ett Du – en poesi som i sin knapphet står på gränsen till tystnaden. Och där på gränsen yttrar den sina "lösenord"; det är vid gränsövergångar man behöver sådana för att få passera.

Denna afton lyser
den slitna
livremmen,

sandlampa
över det dränerade
löftet,

törnet, omlindat
med vener, som
om du fanns i
dem, oundgängligt;

vårt murlod
som kommer det att
darra, över sin
hälsning:

jag ser inte längre
ord, jag ser
lösenord,

jag känner dig inte
längre, jag
bekänner dig.³⁶

Vi vet vad en livrem, en lampa, ett murlod är i vanlig mening, men frågar varför livremmen lyser, varför det är en sandlampa; vad är vårt murlod? En

spegel, en matta, en plog, en spång (som leder över) känner vi, men oroas när bilderna utplånas i spegeln, när mattan fröar av sig, när spångar blir av sand³⁷ och plogen blir "avskapelsens",³⁸ Likaså då vi ställs inför nya ordsammansättningar: "Kretschmerfötterna",³⁹ "pupillanhöriga", "gudsgödsel", "Hunger-snö", "verklighetsavel".⁴⁰

Andra ord i Noréns poetiska värld hör till den religiösa traditionen, men används inte traditionellt för att "påstå" något om törnena, blodet, korset, Herren, Gud eller kyrkan i frälsningshistorien.⁴¹ Det finns hänvisningar till Matteusevangeliet, Simone Weil och Dietrich Bonhoeffer; vad betyder de i sina sammanhang, och hur kommer existentiellfilosofen och teologen Paul Tillichs namn samman med "träplog, benplog"?⁴²

I Lars Noréns dramatik kan ju somliga av dessa kryptiska ord uppträda som sceniska attribut med stark symbolladdning, t.ex. askan, som konkret kan vara moderns aska i en gravurna (*Demoner*), mattan, bl.a. platsen för förnedring och död,⁴³ så också sanden i *Orestes*, eller spegeln, där det splittrade jaget fåfångt söker efter sitt ursprung, så t.ex. i *Natten är dagens mor / Kaos är granne med Gud* och *Underjordens leende*. I ett samtal med Magnus Florin från 1983 talar Norén om ord i dikterna som återkommer i hans dramatik: skärvorna som materialiseras i *Orestes* (1980) och kristall som är kristallkronan i *Natten är dagens mor*: "Det är en väldig sorg. De här tårarna av kristall. För mig är ord ting. De är kristall. Jag äger dem när jag säger dem."

Sedan kan man gå ner till väldigt elementära saker, spegeln, Narkissos och daggen. Vi talade om fantasins konkreta makt, mordet, fantasins knivhugg.[...] Fast jag skulle vilja hitta ett annat ord för fantasin, hur det icke-existerande ger ett mycket existerande sår, eller hur det inbillade lämnar imman av sin andedräkt i det verkliga rummet, om man är i något eller är av det eller är det. Det är kanske samma sak med de här orden, "dagg", "kristallampa", att det blir ett sår av dem.⁴⁴

I *Orestes* får symbolkomplexet spegel – glas – skärvor – svärd starka sceniska verkningar. Men inför Noréns lyrik måste vi ofta konstatera att vi inte förmår dechiffrera, att inte heller den omedelbara kontexten ger oss vägledning. Och är det inte så, att lösenorden har sin mening inte i det att de refererar – pekar – mot en "verklighet" (yttre eller inre) som de skulle "spegla", "motsvara" etc; är det inte hellre så, att lösenordets mening består i att *vara lösenord*: något som tillåter fri passage, öppnar portar, släpper fram undermedvetna, kanske arketypiska föreställningar, som i den psykoanalytiska processen? Lösenordet är i den meningen performativt i det att det verkar en reell förändring av/ för det jag som uttalar det. Det är dessa ord som befriar som Norén söker. Denna numera gängse, psykologiserande klyscha må inte undanskymmas att ordproblematiken är en existentiell och, hävdar jag, religiös angelägenhet. Norén har själv talat om vissa av dessa lösenord/ sceniska attribut i ljuset av ett slags arketypiska sammanhang.

Det paradoxala med denna lösenordspoetik kan inte beröras utan att man samtidigt nämner Paul Celan, vilken i sina dikter inte bara framstår som de

kryptiska ordens och ordsammansättningarnas diktare; han har också explicit tematiserat lösenordets funktioner. Jag avser här dikter som "Schibboleth" i *Von Schwelle zu Schwelle* (1955), "In eins" i *Die Niemandrose* (1963) och "Give the Word" i *Atemwende* (1967).⁴⁵ Att jag i sammanhanget lyfter fram denne den tyskspråkiga modernismen störste lyriker är desto mer berättigat, eftersom Norén tagit starka intryck av hans diktning, vilken han i *Order* benämner "Utarmningens konst" och "benådningens konst" tillika.⁴⁶ Det är en dikt som mot fonden av Förintelsens avgrund hävdar sig, ständigt på gränsen mot ett Intet:

[...] das Gedicht behauptet sich am Rande seiner selbst; es ruft und holt sich, um bestehen zu können, unausgesetzt aus seinem Schon-nicht-mehr in sein Immer-noch zurück.⁴⁷

Så uttrycker sig Celan i sitt berömda tal vid erhållandet av Büchner-priset 1960, *Der Meridian*.⁴⁸ Då språket talar "in seiner eigenen, allereigensten Sache", är det "von jeher zu den Hoffnungen des Gedichts [...] in eines Anderen Sache zu sprechen – wer weiss, vielleicht in eines ganz Anderen Sache":

Vielleicht [...] ist sogar ein Zusammentreffen dieses "ganz Anderen" – ich brauche hier ein Bekanntes Hilfswort – mit einem nicht allzu fernen, einem ganz nahen "anderen" denkbar – immer und wieder denkbar.

Das Gedicht verweilt und verhofft – ein auf die Kreatur zu beziehendes Wort – bei solchen Gedanken.

Niemand kann sagen, wie lange die Atempause – das Verhoffen und der Gedanke – noch fortwährt.⁴⁹

Dikten är ensam, språket isolerat, men kan likafullt vara bärare av detta som Celan benämner Mötets hemlighet:

Das Gedicht ist einsam. Es ist einsam und unterwegs. Wer es schreibt, bleibt ihm mitgegeben.

Aber steht das Gedicht nicht gerade dadurch, also schon hier, in der Begegnung – *im Geheimnis der Begegnung*?⁵⁰

I ett tidigare tal i Bremen erinrar han om diktens dialogiska karaktär och liknar den vid flaskpost

[...] aufgegeben in dem – gewiss nicht immer hoffnungsstarken – Glauben, sie könnte irgendwo und irgendwann an Land gespült werden, an Herzland vielleicht. Gedichte sind auch in dieser Weise unterwegs: sie halten auf etwas zu.

Worauf? Auf etwas Offenstehendes, Besetzbares, auf ein ansprechbares Du vielleicht, auf eine ansprechbare Wirklichkeit. Um solche Wirklichkeiten geht es, so denke ich, dem Gedicht.⁵¹

Hos Celan förenas hans radikala språkskepsis med hoppet om språket som ett kanske sista, förtvivlat medel att vinna verkligheten, som Gerhard Neumann formulerat det.⁵² Den – med Neumanns ord – ”absoluta” metaforen skulle för Celan vara ett språkligt medel för att gripa ett ”något” som språkligt inte längre går att uttrycka, en ”Mischgebilde aus Sprache und Schweigen”, ett språkets medel att ”betyda” – ”durch Schweigen und Verschweigen”.⁵³ Härur följer svårigheten att tolka denna typ av ”absolut” metafor, vilken skiljer sig från Mallarmés, där den ingår i ett rent språkspel. Möjligt är att Celan härigenom tillskrivs en alltför affirmativ poetik, vilket gärna sker hos dem av hans uttolkare som vill rädda en religiös innebörd ur Förintelsen.

Celans metafor pekar mot ett *Nichts* som i sin tur betyder något *Eigentliches*, som ej kan återgivas – och det leder till mystikens språk; inte till självuppgivelse och -upplösning, hävdar sålunda Ursula Baltz i sin läsning av dikten ”Tenebrae”; det leder fastmer till en mystik som är *riktad* genom sin transcendens, ”gerichtet auf das Unterwegs zu Unerreichbarem, Nichtmittelbarem – und darin auf das *Absolute*”.⁵⁴ Den utopiska dimensionen i Celans författarskap – där ordet återfår sin grundläggande betydelse av en plats som icke är, *U-topie*,⁵⁵ kan betraktas som estetisk kategori;⁵⁶ paralleller har bl.a. dragits till den sene Heideggers språksyn.⁵⁷ Detta är givetvis ytterst komplicerade frågor inom Celan-forskningen, som vi inte kan förbinda oss att ta ställning till; däremot ger de infallsvinklar, hypoteser att pröva mot Noréns egna texter, där vi så gott som uteslutande har lyriken att gå till; uttalanden om det egna författarskapet är tämligen få. Vi skall här stanna inför några principiellt viktiga deklARATIONER om diktens uppgift – att läsa mot Celans, innan vi närmar oss Noréns lyrik i kraftfälten Hölderlin – Celan.

Tydligt är att Rilkes imperativ ”Du musst dein Leben ändern” (”Archaïscher Torso Apollos”) fungerar som ett existentiellt valspråk, och att diktens kommunikativa förmåga, dess rörelse mot ett du, som kan vara de många, är en livsviktig förutsättning för skrivandet över huvud taget. I samtalet kring premiären på *Orestes* 1980 återkommer Norén till mönstret utplåning/separation, ”den stora tanken där kropp och själ och språk och undermedvetet har varit förenade. Alltså får då modern och staten och makten här symbolisera separationen. Det får symbolisera separationen, hur man ska ta sig ut ur klyvningen.[...]Det [ursprunget] måste restaureras. Det försöker jag göra genom att ta mig in i det undermedvetna och behålla formen samtidigt.”⁵⁸ Norén tycker sig i *Orestes* ha lyckats för första gången:

När det gäller att skriva dikt får jag avstå från så mycket, tycker jag. Min form ser ut så att jag drar upp den så att den blir som en blix. Den får en urladdning, så får den ett slut.⁵⁹

Här betonar Norén också att skrivandet innebär hållning, moral; det är ”inte angeläget att skriva förrän det gäller livet”. Diktandet kräver offer, som i den Ekelöf-dikt där Johannes Döparen bär sitt huvud på ett fat; det är ”det

omöjligas konst",⁶⁰ "ett väldigt engagemang men det är samtidigt en nedfrysning att skriva".⁶¹ Det handlar om att finna rätt åtbörd, rätt gestik, att "nä en arkaisk bas" och samtidigt förhålla sig till en modernistisk tradition med Celan och Rilke:

– Ja. Och tillbaka till Hölderlin. Och från Hölderlin tillbaka till tragödemna. Det är fråga om någon sorts imperatoriskt värde, en retorik. Definitivt en retorik, men det är inte en retorik för att glömma, utan en retorik som krävs för att komma åt ett språk, det enda språk jag vet att använda för att komma åt de nedre ropen, de nedre gesterna mot tillvaron. Längtan, kärlek, lugn. Jag försöker inte tala om det, utan jag försöker visa det i dikterna och försöker skapa den figuren.⁶²

Samtidigt uttrycker Norén grundläggande tvivel rörande språkets kommunikativa förmåga:

Samtidigt har jag aldrig personligen upplevt att jag någonsin nått andra människor varken med språket eller utan språket, utan det sker på andra nivåer, oftast mer slumpartade. Det är ständiga ansatser och en lika stor besvikelse. Så den paradoxen börjar tidigt i behovet av att tala till människor. Och samtidigt kan jag inte vara utan det, det spelet av att tro att det går att förändra tillvaron i stort, både den lilla och den allmänna tillvaron, att det inte finns någon annan väg. Det gäller snarare att stanna en bit in i paradoxen vid en viss gräns så att den inte upphäver sig själv, att hålla kvar motsägelsen.⁶³

Uppgivelsen är inte total; den skulle innebära att orden tystnade. Diktandet kommer att framstå som en väg bakåt, till en insikt som förändrar, som för Orestes: "Man kan göra slutet annorlunda genom att gå till sin början." Och syftet med denna process, där Norén anknyter till modern psykoanalys, är att bli en *hel* människa, "bara hela människor kan handla politiskt":

Med hela människor menar jag som kan handla politiskt så att det består, att det blir kontinuerligt.

Jag vet inte om det blir ett politiskt resultat, men jag tror att det är svårt att leva utan att omsätta den här insikten i handlingar till andra människor. Jag vet inte än.⁶⁴

Så finns ändå ett bejakande av poesin – Norén yttrar här t.o.m. ett slags skuld över att inte skriva lyrik, att lägga bort dess kunskaper. Poesi framstår som en politisk handling i dialektik med det privata: "För mig är det privata väldigt viktigt, det blir mer och mer viktigt, det blir större och större. Det blir mindre och mindre privat."⁶⁵

Lösenord; broar

De explicita lösenorden som innebär tillgång till en värld, ett sammanhang, har ovan exemplifierats i Celans "Schibboleth" m.fl. dikter. I kommentarerna till Celans dikter har talrika försök gjorts att "avkoda" också de till synes slutna "privata" meningssammanhang som bestämmer dikter som "Todtnaenberg" (*Lichtzwang*, 1970) eller "Du liegst im grossen Gelausche" (*Schneepart*, 1971).⁶⁶ Dechiffreeringen som metod för dikttolkning har med viss rätt kritiserats; det rör sig vid diktläsning förvisso inte enbart om mottagande av mer eller mindre krypterade meddelanden. Lösenorden fungerar i en komplex estetisk artefakt, i samverkan med andra textnivåer. Dikten är inte sina lösenord.⁶⁷

Jag har hittills berört två huvudtyper av dessa lösenord, de som har den "absoluta" metaforens prägel och de som anknyter till en religiös språksfär, ett av den religiösa traditionen förmedlat språk. Den religiösa traditionens lösenord kan i sin tur betraktas som särfall av de intertextuella sammanhangens lösenord.

Norén intar en aktiv, medskapande hållning till de Celanska orden, sätter dem i sitt egna, intertextuella spel. Så menar jag t.ex. att de krokor, som i form av "Rilkeslaktkrokor" förekommer flerstädes i *Order* mycket väl kan ha att göra med Celans ovannämnda Berlin-dikt. Så slutar den första av två sviter tillägnade Celan: "Nattfly,/ mjöl,/ en helig fukt,/ Rilkeslaktkrokor, galler/ som bryter itu gallret."⁶⁸ Galler kan referera till "Sprachgitter" och den paradoxala friheten bakom galler och det skenbart fria jagets fångenskap i sig själv, sitt språk. Men samtidigt finns den fångna panterns galler i Rilkes dikt med i den rika undertexten.⁶⁹ Och i en annan dikt kan kroken i sin tur förknippas med den korsfäste Kristus:

Stjärnhimlen slutar svart
i ditt blod
Himlen luktar
stillhet i ditt blod
Allt långsammare
räcker du mig
stillheten
Ditt upphängda
blod håller upp kroken
som antar en betydelse

Vi ser oss själva i natten
som betar där⁷⁰

Låt oss emellertid nu rikta intresset mot den speciella förmedlingsproblematik som är inskriven just i linjen Hölderlin – Celan – Norén, och där Noréns dikter alstrar betydelser utifrån vissa *grundord* och formler hos föregångarna. "Gud

är en ständig substans i din dikt”, skriver Norén i ”Paul Celan in memoriam” i *Nattarbete* (1976).⁷¹ Gud framstår som frånvaro, denna frånvaro som gensaga mot den Hölderlinska fadergudens fasta bokstav och svårgripbara närhet. Hölderlins ”Patmos”-hymn och Celans dikt ”Tenebrae” (*Sprachgitter*, 1959) har tillsammans kommit att alstra starka betydelser som förgrenar sig genom Noréns sena diktning. Här får vissa ord ur denna dubbla intertext en uppladdad lösenordskaraktär. I detta begränsade sammanhang måste jag nöja mig med att utpeka några tydliga diktpassager hos Norén, samt antyda deras vidare kontexter. Först i ett större perspektiv – diktsvitens, samlingens – framträder de tematiska sambanden med full evidens.

I Hölderlins ”Patmos” formuleras redan i inledningsstrofen hymnens bärande förmedlingstanke:

Nah ist
 Und schwer zu fassen der Gott.
 Wo aber Gefahr ist, wächst
 Das Rettende auch.
 Im Finstern wohnen
 Die Adler und furchtlos gehn
 Die Söhne der Alpen über den Abgrund weg
 Auf leichtgebaueten Brüken.
 Drum, da gehäuft sind rings
 Die Gipfel der Zeit, und die Liebsten
 Nah wohnen, ermattend auf
 Getrenntesten Bergen,
 So gieb unschuldig Wasser,
 O Fittige gieb uns, treuesten Sinns
 Hinüberzugehn und wiederzukehren.⁷²

Nära är och svår att fatta (gripa) – guden. Psaltarens tillförsikt uttrycker gudsförhållandet i rak ordföljd – Gud är nära, Gud är god –⁷³ medan redan Hölderlins syntax ger uttryck för det problematiserade förkunnandet av Gud.⁷⁴ I diktens första rader skapas ett väldigt spänningsfält, som kommer att utvecklas i hymnen: mellan närhet och avlägsenhet, himmel och avgrund.

Här sker en visionär förflyttning till ön Patmos, enligt legenden platsen för den förvisade och avskilde Johannes uppenbarelser. Huvudtanken om den gudomliga förmedlingen utvecklas via den kristna frälsningshistorien i stark förkortning; brödet och vinet bevarar tillsammans med Anden Guds närvaro i den långa natt som inträdde då Kristus som den siste av gudar och halvgudar lämnade jorden. Men fram till den nya Gudadagen, som diktaren skall förkunna, må ingen själv söka möta Gud omedierad; Gud lyser ändå genom Skriften (”Stilleuchtende Kraft aus heiliger Schrift”), förmedlas av traditionsbevararna, möter i den i världshändelserna verkande Tidsguden.

Hymnens avslutande vishetsord – att jämföra med Pindaros gnomer – manar till samling kring den fasta Bokstaven och den faderliga auktoriteten.

Där Hölderlin i trots av sin egen problematisering av Guds närhet och gripbarhet ändå i en grundläggande mening ansluter sig till Bibelns utsagor, sker det i tecknet av vad den danske teologen Johannes Sløk har kallat "citatsanning", det sätt på vilket t.ex. den evangeliske Jesus argumenterar för sina egna utsagors validitet med hänvisning till Skriften: "det står skrivet":⁷⁵

[...] der Vater aber liebt,
 Der über allen waltet,
 Am meisten, dass gepfleget werde
 Der veste Buchstab, und bestehendes gut
 Gedeutet. Dem folgt deutscher Gesang.⁷⁶

I förbindelse med denna dikt, tillägnad den pietistiskt orienterade lantgreven av Homburg, står inte bara de dikter som anspelar på Patmos i *Den ofullbordade stjärnan* och sviten "Patmos" i *Hjärta i hjärta*; redan i *Nattarbete* (1976) finns följande gensaga, som återtar de Hölderlinska orden: "Ingen är/ nära/ / Ingen är/ nära/ och outhärdlig// ingen är/ nära/ och osynlig".⁷⁷

I *Order* finns den riktigt intressanta "Patmos"-intertexten närvarande, fr.a. i *broarna*, i formeln "stiga dit över och återvända" och i *den fasta bokstaven*. När Norén flerstädes benämner "arkipelagen" erinrar han om Hölderlins hexameterdikt med samma titel, men samtidigt om den visionära synen i "Patmos". Formuleringen "den döda/ fadersarkipelagen"⁷⁸ signalerar samtidigt en problematisering av språk och tradition, av dess fasta bokstav. Och i denna problematisering spelar Celans "Tenebrae" (*Sprachgitter*) in. Ordet har betydelsen mörker, och har särskild laddning genom att det betecknar mörkret över Golgata.⁷⁹

Nah sind wir, Herr,
 nahe und greifbar.

Gegriffen schon, Herr,
 ineinander verkrallt, als wär
 der Leib eines jeden von uns
 dein Leib, Herr.

Bete, Herr,
 bete zu uns,
 wir sind nah.

Windschief gingen wir hin,
 gingen wir hin, uns zu bücken
 nach Mulde und Maar.

Zur Tränke gingen wir, Herr.

Es war Blut, es war,
was du vergossen, Herr.

Es glänzte.

Es warf dein Bild in die Augen, Herr.
Augen und Mund stehn so offen und leer, Herr.
Wir haben getrunken, Herr.
Das Blut und das Bild, das im Blut war, Herr.

Bete, Herr.
Wir sind nah.⁸⁰

Götz Wienold har ingående granskat detta Celans ”Widerruf”,⁸¹ där Psaltarens uppmaning att skåda Guds godhet och närhet vänds till ett människornas tilltal till Herren, inte längre i tillbedjan och tillförsikt utan i en hårdare ton: Bed till oss, Herre, vi är nära! Vi är redan gripna, fattade och fastklamrade i varandra, i lidande. Att ”fatta” (begripa) Gud sker hos Hölderlin in andanom; hos Celan ges detta gripande en påtagligt fysisk karaktär, som upphäver Hölderlins metafor. Diktens människor formar sig här till en gemensam lidandes kropp – det är inte Gud som i Kristus lider för dem men människorna som lider, som vore var och en av dem Herrens kropp. Omvändningen av citatet från Hölderlin bestämmer hela dikten; på bildplanet återförs den kristna symboliken till den konkret kroppsliga och hela nattvardens symbolik återtas härmed. Även perspektiviska förskjutningar av tempus och modus samverkar till detta återtagande. Upphävandet av passionsmysteriet medför ett omvänt förhållande mellan Gud och människorna. Gud som har lidit och frälst människorna talar inte längre, utan människorna som lidit döden talar till Gud, som inte har räddat dem: Be, Herre!

Det intressanta är nu hur Norén företar ytterligare en inversion – av Celans dikt – i orden om ”en smärta/ alltid/ som om vi sprängt/ från din kropp, Herre”.⁸² Inte fastklamrade i den gemensamma lidandeskroppen, såsom i ”Tenebrae”, utan i separationens smärta.⁸³ I det långa diktparti som börjar s. 18 närmar sig Norén successivt det offer som är förenat med att separeras och att föda sig själv som jag. En farlig extas, en stark Hölderlinsk intertext, på väg mot identifikation: själva formen svarar mot tematiseringen av språk och reduktion, dikten blir hymniskt fragmentarisk som i Hölderlins efterlämnade fragment: natt och ett hemskt ljus; vi är separerade från Gud, i vår tyngd: ”Vi skar ut vår egen/ tyngd ur Gud//men vi gjorde/ den fruktansvärda natten/ för att avtvinga himlen/ dess hud och ställa/ den inom oss”. Separationen från Gud återkommer formelartat: ”En gång skar vi ut vår egen tyngd/ ur Gud, med ordet/ förtorkat i kroppen// då låg landet starkt under oss// då gled vi från/ skapelsens stad”.⁸⁴ Förbindelserna förtärs: ”Nu rasar den heta sanden/ i sommarens broar”; ”Drypande av åtstramning/ hissas/ det slutna brospannet/ upp ur den döda/ fadersarkipelagen” – vilket kan förbindas med hur Ordet,

ibland identifierat med Matteusevangeliet, brinner, förtärs, blir till "aska av fruktan och överklighet". Det heter också i denna svit: "Däremellan förtär meningen/ orden, upphäver deras/ helighet, som en vind av natt/ mot förståndet// och likt avståndet under natten/ spränges denna rigel/ på gränsen till avskapelsen// vägarna, redskapen/ kärleken –/ som måste återges sin gestaltning// – Vad återstår nu/ av det ljus/ där vi blev varse varandra". Ännu längre fram, en förfärande och förtärande epifani: "Nattens betsel// Det är ruset från din gestalt/ som nedstiger och/ vacklar och brusar upp/ i den ljusa heliga glöden" – men också en NATT, där "Avståndet till Gud/ är större än/ avståndet från Gud"!

Utmärkande för Noréns extatiska hymnstil är bl.a. duets skiftningar, där det numinösa inbrottet i den poetiska världen gestaltas som rent åkallande; en annan aspekt är de återkommande böneformlerna "låt oss" eller själtilltalets "Men bered dig på/ vilja och ljus//förbered dig/ på allting/ som imiterar kärlekens frånvaro". Efter den förtärande natten, där "födelsen" är "att/ bli flådd, att strypas", där "Orden reser sig// det är existensens grav"; efter denna natt och död är det som om jaget skapar sig självt. En restaurativ process gestaltas: att täta murarna, bygga vallar, återupprätta broar, själv bli denna transcenderande kraft, ljus och vilja. Ändå får slutorden en ambivalent klang: " – nu håller de lugnande/ broarna läkemedel".⁸⁵

I ytterligare en "Tenebrae"-intertext – "När vi är nära, alltid/ mellan utplånandets/ två stränder" – ges ett du, som sänder "det tysta släthuggna mörkret/[...] in i oss",⁸⁶ och i en annan av *Order*-dikterna tilltalas en absolut och opåverkbar instans ("Din närvaro som varken ökar eller avtar"), vars ord inte hörs längre, de brinner upp, jfr. "evangeliets aska" i den hymnartade dikten ovan, askan i Matteusevangeliet; det handlar om förtäring, destruktion; att spolas i avgrunder – diktens "isiga ränna" kan läsas som koncentrationslägrens rännor för de mördade och kanske som infernots innersta ishelvete – och profetian om ett (nytt) språk, skapat ur det som brinner upp i orden.⁸⁷

Först i avskiljandet, i snittet, i avgrunden, ur askan och ordets grav finns hoppet om ett nytt språk, "en enda låg sång,/ varm, levande, böjlig/ för att tvätta bort förnedringen". Men samtidigt en dragning till extatisk jagförintelse bortom språket: "Blicken sårar på elden/ och de utplånande svaren/ som tvingats in i den fasta/ bokstaven/ [...] – en blick som bryter/ sönder den döda rutan/ och som stöter upp dörren till rummet/med den torra brinnande enkelheten", där du förgår i "de omänskliga orden"; "tvenne förintade ljus/ som vävs samman".⁸⁸

Men också mera indirekt är "Tenebrae"-intertexten närvarande: "Under deras naglar finns/ inga hudrester från/ Gud.// De vet.// Inga slag mot kärlekens/ tinningar träffar/ längre en/ värld."⁸⁹ De som i smärta och ångest gripit efter räddning har inte förmått gripa Gud. Och den sista dikten i *Order* gestaltar den allra yttersta separationen från ett tilltalat du:

Vi är trötta,

vi skrapas från
dina hand-
leder,

vi skrapas
från dina rågångar
i det oskiljbara,
från ditt djupa
stängsel,
ut ur
dina ord:

vi är utom
räckhåll, utan
förbindelser;

att inte vara till
räcker inte, när
oss inte.⁹⁰

”Vi” i dikten är utom räckhåll, kan alltså ej gripas, fattas; vi är avskilda, saknar förbindelser – broar. Vi är också skrapade ut ur ”dina ord”, som något värdelöst, smuts eller ohyra som avlägsnas. Slutets paradoxer möjliggör olika läsningar. Diktens grundläggande paradox är givetvis den, att dess talande ”vi”, avskilda från – vi kallar det – ”Gud” och berövade ”dina ord”, ändå talar och i tilltalet uppspannar en relation över den avgrundslika åtskillnaden till den tilltalade. ”[...] att inte vara till/räcker inte, när/oss inte” är en utsaga som kan läsas ur det dubbla perspektivet, människornas och ”Guds”, och ingendera läsarten är den enda självklara.

Förmedlingen mellan människor, mellan världen och det han ibland kallat ”Gud”, mellan det omedvetna och jaget, är ett centralt projekt för Noréns diktning.⁹¹ Men broarnas bärighet är ifrågasatt. I *Den ofullbordade stjärnan* (”Patmos”-sviten) benämns övergångarna ”Sandspångar, tidfasta”; ”följ/över den låga/bron”.⁹² Med tanke på det frekventa ”Sand” hos Celan ligger det också nära till hands att betrakta Noréns sandspångar i ljuset av dennes ”Sandkunst”.⁹³ När det slutna brospannet hissas upp ur den döda fadersarkipelagen i *Order* läser jag det också som om ett språk, en ärvd väg att förmedla sanningar, har förlorat sin mening och auktoritet. Likaså ter sig talet om den fasta bokstaven som något tvetydigt.⁹⁴

Vi har här kommit till den punkt, där vi skönjer hur Norén skriver vidare och låter den första dialogen leda vidare till andra meningssammanhang, där ibland andra röster kan förnimmas i det stora, pågående samtalet om jagets födelse genom smärta, död och nyskapelse. Mot lösenordet *bro* står hos Norén tecknet *separation/ snitt* etc. förbundet med *port*,⁹⁵ ett ord som givetvis får

starka laddningar av tillträde till en ny ordning, ett nytt vara, ex. födelsens port, evangelisternas trånga port och den apokalyptiske Johannes portar till det himmelska Jerusalem...

Genom askan, separationen, leder en annan slags förbindelse ur beroendet och maktens förtryck – för att skapa sig själv. Och här blir då broförbindelsen bakåt något att problematisera. Norén känner också språket som *det förstörda sambandet*:

Språket som en påminnelse om Gud
 Nej, det är värre
 Ordet är det förstörda sambandet
 Själva förstörelsen
 Det är därför det har en sådan hemsk kvalitet av övergivenhet
 Det är separationens yttersta stadium av kärlek
 –
 (Därför, att övergivenheten består,
 är vi inte övergivna)⁹⁶

Hur kan någon förmedling ske om språket inte är en påminnelse om Gud men något *värre*? Ordet är här inte det levande Ordet, som blir kött. Men en annan läsart kan prövas. I den totala övergivenheten sker dock ett paradoxalt omslag, som leder vidare: ur den Celanska intertexten och den judiska Förintelsens lidandesfigur föds något som liknar den okonfessionella passionsmystik, vilken i sin radikalitet söker sig in i den själens dunkla och fruktansvärda natt (Juan de la Cruz), där Guds frånvaro blir till paradoxal närvaro – som hos Simone Weil.⁹⁷

Det är en *Nachfolge* (Bonhoeffer)⁹⁸ ”i åtlydnad av mörkret”,⁹⁹ som Noréns dikter utforskar. Celans övergivna ropar till Herren, Gud som en transcendent makt. I Johannesevangeliet dör Gud själv; det är *Ordet*, *Logos*, som går under i mörkret över Golgata. Ur *denna* förintelse återuppstår Ordet.

En om man så vill tragisk insikt, som den ”orfiska” men sekulariserade modernismen tagit i arv från det förra sekelslutets symbolister, är den, att ordet dödar tingen och att inga broar eller passager leder mellan språk och värld; korrespondenserna finns där bara mellan tecken och tecken i texten, eller till andra texter. Liknande har Lacan haft att säga om hur bokstaven dödar tinget: språket som den symboliska ordningen, Faderns lag, skapar och upprätthåller åtskillnaderna, irreversibelt avskär det subjektet från det omedelbart givna, *le réel*. Lars Noréns texter lever i ljuset av denna tragiska insikt, vilken dock rymmer ett hopp och ett uppdrag: att i dikten skapa Platsen för samtalet som kan leda till det sanna mötet med den Andre, där fortfarande ordens slitna växelmynt lämnas som lösen,¹⁰⁰ och förändra en värld. Vi låter Norén själv (1983) summera hur han nått till denna plats – i dramatiken:

Poesi är för mig väldigt långa broar av tid, av simultanitet också, språket bär sig självt och bärs av det under väldigt lång tid. Att vara dramatiker är att vara i presens. [...] I poesin tvinnas många röster samman till en, det är min röst. Det blir skuggsång att skriva poesi, som när koltrasten plötsligt hör ekot av sin egen sång och besvarar den. När det gäller dramatik finns i skrivögonblicket någon annan där. Och blir inte jag berörd så blir inte den berörd. Då är jag i nuet, i ett idealt rum.¹⁰¹

NOTER

- 1 I *Der Meridian*, cit. efter *Gesammelte Werke III*, hrsg. v. Beda Alleman und Stefan Reichert (Frankfurt a. M. 1983), s. 198 ("Geheimnis der Begegnung"). Föredraget ges i svensk översättning av Daniel Birnbaum och Sven-Olov Wallenstein i *Kris*, nr. 34–35 (1988).
- 2 *Hjärta i hjärta* (1980), s. 89: "Jag talar till dig/ i mitt ursprungs spegel// Jag talar till dig/ som är utan skador/ av att bryta igenom/ en spegel från döden".
- 3 *Modet att döda* dat. aug. 1978, uppförd i TV 2 i dec. 1980; *Orestes* dat. april 1979, uruppförd på Dramaten maj 1980; båda tryckta i *Tre skådespel* (1980).
- 4 *Order* [1978], här cit. nytryck (1993), s. 7.
- 5 Björn Sundberg, "'Att slå sönder den plats där det nya skall komma'. Om Lars Noréns dramatik". I: *Läskonst Skrivkonst Diktikonst. Till Thure Stenström den 12 april 1987*, s. 351–374. I denna viktiga essä behandlas även Noréns lyrik i översikt samt diskuteras samband med det intensifierade dramatiska författarskapet. Sundberg åberopar här (s. 359 samt not 26) ett samtal med Leif Janzon i *Entré*, årg. 9 (1982), nr. 1, s. 24, där Norén säger sig märka hur hans poesi är "försvinnande", "allt tunnare och tunnare, mer och mer isolerad".
- 6 Jag avser här *Inledning nr. 2 till schizz* (1965), *Encyklopedi. Mémoires sur la fermentation 1–3* (1966), *Stupor. Nobody knows you when you're down and out* (1968); men redan *Solitära dikter* och *Viltspelar* från 1972 innebär en förändring bort från den jaglösa krispoesin. Och strängt taget: det finns ju en Norén också före denna, i debuten *Syrenen, snö* (1963), samt *De verbala resterna av en bildprakt som förgår* (1964). Se Jan Olov Ullén, *Det skrivna är partitur. Poetik och politik i 70-talet* (1979), "Man, diktare, naken, förtvivlad etc.: Lars Norén, centrallyriker", s. 99–119.
- 7 Sundberg (1987), s. 364.
- 8 *Hjärta i hjärta*, s. 40.
- 9 Förbindelserna är i själva verket så täta, att det skulle krävas en särskild undersökning. Anders Olsson har t.ex. noterat förhållandet mellan slutet av diktsviten "In tendere" (först publ. i *BLM* 2/1980) och Elektras tal i dramat, då glasskärvorna från den sönderslagna tempelkammaren börjar vandra mot hennes hjärta. ("Orestes vid muren". *Mälden mellan stenarna*, 1981, s. 49f.). Magnus Florin visar en rad exempel på hur Norén "börjar *inscenera* laddningarna i sin lyrik". ("Du måste förändra ditt liv." Anteckningar till Lars Noréns dramatik." *BLM* årg. 51, 1982, nr. 6, särskilt s. 385ff.)
- 10 Sundberg (1987), s. 369. Uttrycket "arkaisk bas" används av Norén i intervjun vid *Orestes*-premiären, "'Att komma hem i utplåningen'. Magnus Florin samtalar med Lars Norén". Ursprungligen i Dramatens programhäfte, omtr. i *Kalejdoskop* nr. 3 (1980) s. 31–39. Här: s. 32.
- 11 Florin (1982), s. 379–91; van Reis, Mikael, "Det slutna rummet. En essä om gränser hos Lars Norén." *BLM* årg. 57 (1988), nr. 1, s. 23–31. Se dessutom van Reis' senaste bidrag, rörande Noréns dramatik, "Felsteget – Lars Noréns urscener i *Modet att döda*." I: *Oidipus vid korsvägen. Åtta essäer om existens, psyke och kultur*, red. Mats Mogren och Ove Sernhede (1994).
- 12 Olsson (1981), s. 53.
- 13 Ibidem s. 54.
- 14 Ibidem s. 52.
- 15 Florin (1980), s. 31, 32.
- 16 Birgitta Trotzig, "Dödslinje – livslinje. Om kärleken i Lars Noréns poesi". *BLM*

årg. 47 (1978), nr. 1, s. 16–24. Omtryckt i *Porträtt. Ur tidshistorien* (1993), s. 106–26.

17 *Order*, s. 73. I del II, vilken jag vill hävda står i Bonhoeffers tecken. ("Detta Jesu 'att vara till för andra' är transcendensupplevelsen!" *Motstånd och underkastelse*. Brev och anteckningar från fängelset utgivna av Eberhard Bethge, 2. sv. utg. 1970, s. 174.)

18 Samlingarna *Dagbok (augusti–oktober 1975)* och *Nattarbete* (1976).

19 *Order*, s. 43.

20 Norén inte bara "omskolar ord av Bonhoeffer/till sent 1900-tal"; han "hörsammar mörkret/ i Paul Celans ord", ibidem s. 65; "gehorsam" hos Celan, t.ex. "den späten, den harten/ Novembersternen gehorsam" ("Beim Hagelkorn", *Gesammelte Werke II*, s. 22.)

21 Jfr. Trotzig (1993) om hur Norén diktar vidare utifrån Celan: "'Jag går din väg/ till mig.' En helt ny bildvärld träder fram, syntes av det oätkomligaste inre och det 'lägsta', mest elementära yttre. Enkla konkreta bilder formar en de rena tingens skrift, obegriplig och begriplig som de. Lamporna, stenarna, plogen, båten. Ordet, diket, murar. Nageln, ljuset, bilden. 'Boken av lera.' 'Ugnen.' 'Plogen.' Avskapelsens och friläggandets väg [...]" (s. 124).

22 T.ex. i *Order*, s. 122.

23 Det är svårt att bortse från Celans starka exempel i dennes "Engführung" (*Sprachgitter*), där det tematiserade Ordet går genom denna den smalaste passagen, genom aska och död, mot u-topins stjärna.

24 Trotzig har påpekat denna tematik (1993, s. 122). "Solve" och "Coagula" – en symbolik som förvisso också är Celansk. Nedbrytning och namnförlust, dikten/ diktens kärn som överlever: "Din närvaro/ sopar ihop röstens mörker/ på meningens hård"; "Genom/silduken pressas det omänskliga/ och personliga mörkret/ ner i krukan som har överlevt" – så benämner Norén Paul Celan i *Order*, s. 181f.

25 *Order*, s. 49.

26 *Order*, s. 191.; jfr. s. 165, "brödet som vi lever/ av medan vi väntar på det".

27 Ibidem s. 200 ("Skärvor av/ utblotningens kyrka"); 236 ("Den stränga/ kyrkan, bibehållen av / kriget"); 254 ("Kyrka, jag orkar/ inte hålla dig/ samman") et passim.

28 Jfr. en dikt längre fram i samlingen, där den Hölderlinska gudanatten förknippas med klasshällens förtryck: "I den stora pausen/ i den nattliga/ epoken/ antar klassherraväldet/ allt naknare/ sin mening" (*Order*, s. 155). Här hotar "bödeln och katatonin", "katatonis/ kyrka"!

29 T.ex. ibidem s. 113, med karaktäristisk syntax: "nu, mycket sent, sätter du dig/ i besittning av din egen kropp// sången"!

30 Ibidem s. 8.

31 Heideggers bekanta formulering i *Über den Humanismus* (först publ. 1947, separat tryckt 1949): "Die Sprache ist das Haus des Seins."

32 Se Torkel Rasmusson och Leif Zern, "Förvandlingar av människan; ur ett samtal med Lars Norén", *BLM*, årg. 38 (1969), nr. 5. Anders Olsson anknuter till detta i "Orestes vid muren" (1981), s. 38; jfr. s. 44 om den viktiga dikten i *Order*, "Katatonins befallning".

33 *Order*, s. 54f.

34 Ibidem s. 50.

35 Jfr. Gunnar Tideströms påpekande om Edith Södergrans lyrik (*Edith Södergran*, 1. uppl. 1949, s. 81f.). Eva Ström anknuter till denne i sin nya Södergran-biografi och

vill här gå så långt som att diktningen i Södergrans fall rör sig ända ner till de s.k. primärprocesserna, dvs. det förmedvetna i Freuds mening (*Edith Södergran, Natur och Kulturs Litterära profiler*, 1994, s. 67).

36 *Murlod*, s. 20f.

37 *Den ofullbordade stjärnan*, s. 39; 37.

38 *Order*, s. 70.

39 *Order* s. 63.

40 Ex. ur *Murlod*, s. 16; 47; 80.

41 Redan i *Dagbok augusti–oktober 1975* (1976), s. 44: "Jag tänker mer och mer/ på Gud, både Gud som ordet/ Gud, och Gud som vägrar att/ bli ord, Gud som tid och tanken/ i vilken vi är bevarade/ efter förintelserna". Förutom Birgitta Trotzig (1993) antyder Olsson (1981) och Sundberg (1987) den religiösa bakgrunden i Noréns lyrik i en uttalat teologisk diskurs; Olsson genom att bl.a. peka på några av Simone Weils aforismer i *Tyngden och nåden* som får resonans hos Norén; Sundberg uppmärksammar å sin sida det flitiga bruket av religiösa lösenord i de sena samlingarna: törnen, Gud, kyrka, nåd, offer, i *Murlod* passager som erinrar om mystikens möte med någon "av ingen berörd". Han skriver här bl.a.: "I Noréns artefakt är 'gud' framför allt en språklig gest och när han i *Murlod* brukar ord som tinning, törnen, sår och kors är det inte för att beskriva lidandet. Dessa 'rena' ord är till för att framkalla blodets smak i vår egen mun. Just därav konstitueras artefakten; den avbildar inte, den är. Vad jag försöker säga är att Noréns texter inte behöver läsas som beskrivningar eller bilder av hans eget lidande (och av hans eventuella gudserfarenheter); texterna är i stället en spegellabyrint, som vi själva kan träda in i, och där riskerar vi att möta vårt eget ansikte." (s. 366)

42 *Order*, s. 54.

43 "Mattan betyder något speciellt för mig som kanske är helt meningslöst för alla andra. Men jag kan inte ta bort det ordet. Jag måste tro att det finns ett arketypiskt sammanhang. – Det kan vara den första mattan mina föräldrar köpte, som spilldes ner, som blev gammal." Se Florin, Magnus, "Den nattliga festen. En intervju med Lars Norén", *Ord och bild*, årg. 92 (1983), nr. 1, s. 25. Och i sluthymnen i *Hjärta i hjärta* finns mattan som en minnesbild: "och mattan/ liknar din fars, som låg i det kalla rummet,/ med färgerna, bortnötta, fylld av små/ brännhål, mattan där han dog, – är/ det han? som når kring dig? som bär sin slutliga/ osäkerhet som om han bar urnan med sin egen aska?" (s. 190)

44 Florin (1983), s. 25.

45 "Schibboleth" diskuteras bl.a. i Jaques Derridas infallsrika och djuplodande text, urspr. ett föredrag från 1984, publ. Paris 1986, sv. övers. i *Kris* 34–35 (1987), s. 68–105 av Aris Fioretos och Hans Ruin, omtr. separat 1990 i *Schibboleth*. Texter av Jacques Derrida, Aris Fioretos, Hans Ruin. Se också Sundberg (1987), som först fäst min uppmärksamhet på detta centrala inslag i Noréns lyrik, och dess förhållande till Celan: "Den som känner det rätta svaret vid Lears uppfordran 'Give the word', han kan också passera språkets och minnets barriärer; den som likt Domarbokens efraimiter inte förmår utsäga det förlösande ordet möts av textens *no pasarán*." (s. 367)

46 *Order*, s. 182; dikterna s. 181 ff. är tillägnade Celan; jfr. *Nattarbete* (1976), s. 69f., "Paul Celan in memoriam".

47 *Der Meridian, Gesammelte Werke* III, s. 197.

48 Om Celans poetik med utgångspunkt i denna föreläsning se David Brierley, "Der

Meridian". *Ein Versuch zur Poetik und Dichtung Paul Celans* (Frankfurt a. M. 1984). 49 Celan, *Gesammelte Werke* III, s. 196f. Detta "ganz Andere", som ger associationer till Rudolf Ottos bestämning av det Heliga, likställs förvisso aldrig explicit med "Gud", vilket Ursula Baltz påpekat i sin uppsats "Eucharistie im Gedicht. Zu religiöser Sprache in zwei Gedichten von Paul Celan und Gottfried Benn." *Liturgie und Dichtung. Ein interdisziplinäres Kompendium*, II, hrsg.v. H. Becker und R. Kaczynski (St. Ottilien 1983), s. 903–22. – Här skulle krävas ett helt annat språk, den *absoluta* dikten, som inte finns, inte kan finnas, säger Celan, men "es gibt wohl, mit jedem wirklichen Gedicht [...] diese unabwiesbare Frage, diesen unerhörten Anspruch" (*Gesammelte Werke* III, s. 199).

50 Ibidem s. 198.

51 Ibidem s. 186 (Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der freien Hansestadt Bremen, 1958).

52 Neumann, Gerhard, "Die 'absolute' Metapher. Ein Abgrenzungsversuch am Beispiel Stéphane Mallarmés und Paul Celans". *Poetica* 3 (1969), s. 209.

53 Ibidem s. 216.

54 Baltz (1983), s. 907.

55 Celan, *Gesammelte Werke* III, s. 199, *Der Meridian*, om dikten med sitt oerhörda anspråk som aldrig kan nås: "Und was wären dann die Bilder?/ Das einmal, das immer wieder einmal und nur jetzt und nur hier Wahrgenommene und Wahrzunehmende. Und das Gedicht wäre somit der Ort, wo alle Tropen und Metaphern ad absurdum geführt werden wollen.// Toposforschung?/ Gewiss! Aber im Lichte des zu Erforschenden: im Lichte der U-topie. Und der Mensch? Und die Kreatur?/ In diesem Licht."

56 Baltz (1983), s. 906: "Dem Wissen um die Unerreichbarkeit des Absoluten Gedichts korrespondiert der 'unerhörte Anspruch'. Das absolute Gedicht ist von jedem in menschlicher Sprache möglichen getrennt. Die Differenz zwischen beiden und zugleich die Hoffnung auf ihre Überwindung ist Kriterium des ästhetischen Gelingens. Utopie wird hier zur ästhetischen Kategorie. Dichtung ist nicht aus den Bedingungen ihrer Möglichkeit bestimmbar, sondern aus ihrem utopischen Grund. Literatur als Utopie, als 'Unterwegssein', als 'Nirgendwoland' ist kennzeichnend für Celan".

57 Baltz (s. 907, not 10) hänvisar till det kända textstället i *Über den Humanismus*, där språket sägs vara Varats hus, samt hänvisar till en studie av Jean Firges ("Sprache und Sein in der Dichtung Paul Celans". *Muttersprache* 72, 1962) som berör dikten "Mit wechselndem Schlüssel" (i *Von Schwelle zu Schwelle*), där språket framstår som *det förtignas* hus.

58 Cit. efter Florin (1980), s. 31, "Att komma hem i utplåningen."

59 Ibidem.

60 Gunnar Ekelöf, "Till det omöjligas konst" i *En natt i Otočac* (1961): "Den offrade framställer sig som en offrande/ så bekänner jag mig/ till det omöjligas konst/ av livskänsla och självutplåning/samtidigt." (*Skrifter* 2, red. Reidar Ekner 1991, s. 92).

61 Florin (1980), s. 32.

62 Ibidem.

63 Ibidem s. 33.

64 Ibidem s. 38f.

65 Ibidem s. 39.

66 "Todtnauberg" berör ett laddat besök vid Martin Heideggers sommarhus i

Schwarzwald; här rör det sig för Celan också explicit om ett sökande efter lösenord, (det svikna) hoppet "auf eines Denkenden /Kommendes/ Wort / im Herzen". Otto Pöggelers uppsats i *Kris* 34–35, s. 61–67 (övers. Anders Olsson) är hämtad från dennes *Spur des Worts. Zur Lyrik Paul Celans* (Freiburg im Br. 1986). "Du liegst im grossen Gelausche" suppleras av Peter Szondi med personlig information om ett Berlinbesök vid jultid, då Celan bl.a. såg äppel(ljus)stakar från Sverige, men också slaktkrokar, vars offersymbolik förenas med mordet på Rosa Luxemburg och Karl Liebknecht och deras lik i der Landwehrkanal. I Szondis *Celan-Studien* (Frankfurt a. M. 1972) finns emellertid också ett utsökt exempel på en förutsättningslös strukturellt inriktad närläsning, nämligen genomgången av den fugaartade "Engführung".

67 Se vidare t.ex. Meinecke, Dietlind, *Wort und Name bei Paul Celan* (Bad Homburg 1970).

68 *Order*, s. 182. Jfr. allusionerna till "Der Panther" s. 170., "Att övergå stängerna. Övergåendet av stängerna" ("Intendere"); s. 172: "Det mjuka, avbrutna, ej avgränsade gallret/ vilket på bägge sidor omges av ingen värld." ("Stenarna").

69 "Der Panther" är en ofta förekommande referens, också i Noréns dramatik, t.ex. i *En fruktansvärd lycka* (1981), där Helen efter en gråtattack i badrummet läser hela dikten i svensk översättning.

70 *Order*, s. 49. Jfr. den föregående dikten, "Orden hängs upp" etc. s. 48.

71 *Nattarbete* (1976), s. 70.

72 Hölderlin, Friedrich, *Sämtliche Werke, Grosse Stuttgarter Ausgabe (StA)*, hrsg. v. Friedrich Beissner, Bd. 2 (1951), s. 165. En senare variant börjar med orden "Voll Güt' ist. Keiner aber fasset/ Allein Gott." Ibidem s. 173.

73 Ex. *Psaltaren* 34: 9; 18f.: "Smaka och se att Herren är god. Säll är den som tar sin tillflykt till honom.[...] När de rättfärdiga ropar, då hör Herren och räddar dem ur all deras nöd." *Ps.* 145: 18f.: "Herren är nära alla dem som åkallar honom, alla dem som åkallar honom uppriktigt./ Han gör vad de gudfruktiga begär och hör deras rop och frälser dem."

74 Den Hölderlinska meningsbyggnaden står under denna sena period under stark påverkan av Pindaros grekiska satsbyggnad. Samtidigt har Götz Wienolds tolkning också fog för sig: det är det problematiserande i förkunnandet av Gud som uttrycks i detta språkets motstånd. (Wienold, Götz, "Paul Celans Hölderlin-Widerruf", *Poetica* 2, 1968, s. 216–228; se här s. 217.)

75 Johannes Sløk, *Det religiøse sprog* (Viby 1981), bl.a. s. 56f.; 91; 113.

76 *StA* 2, s. 172.

77 *Nattarbete* (med underrubriken "Del 2", dvs. till *Dagbok (augusti-oktober 1975)*), vars första datering är Tisdag 10.2. 1976. Citatet: s. 23, dikt nr 263 (numreringen är löpande från *Dagbok*).

78 *Order*, s. 25.

79 Markusevangeliet i *Versio vulgata*, 15:33f: "Et facta hora sexta, tenebrae factae sunt per totam terram usque in horam nonam. Et hora nona exclamavit Iesus voce magna, dicens: Eloi, eloi, lamma sabachtháni? quod est interpretatum: Deus meus, Deus meus, ut quid dereliquisti me?" [min kurs.]

80 Celan, *Gesammelte Werke* Bd. I, s. 163.

81 Se Wienold (1968) för en ingående analys av Celans dikt i förhållande till Hölderlins "Patmos".

82 *Order*, s. 14.

83 Jfr. här också *Nattarbete*, s. 68: "Jag nådde dig kanske./ trots att jag inte/ kunde

glömma en stund/ innan vi alla/ sprängdes från varandra.” [min kurs.]

84 *Order*, s. 23. Ordet möjligen det levande Logos, medan språk får stå för systemet. – I separationen kan Gud också skrivas som den handlande: ”Guds snitt, det första/ rena, hejdar/ oss inte, och måste vi ännu/ känna det kan det/ bara ske/ förstörande i separationens/ stund, och inte mer/i oss själva, ensamma,/under själens blick.” (s. 215f.)

85 *Order*, s. 31.

86 *Ibidem* s. 44.

87 *Ibidem* s. 45.

88 *Ibidem* s. 92ff.

89 *Ibidem* s. 253.

90 *Ibidem* s. 263.

91 I en erotiskt laddad växelsång i *Hjärta i hjärta* – med ton av *Sagan om Fatumeh* – heter det om Mötet: ”Gör det med/ mig här hos ingen,/ Gör det med/ mig i intet,/ på broarna” (s. 124). Även i dramatiken förekommer inte oväntat bron som tecken för förmedling och överledning; i *En fruktansvärd lycka* talar t.ex. Tessa om att gå över broar på väg till sin psykoanalytiker (!) – upplevelser laddade med både skrämmande och hoppfyllda känslolanger.

92 *Den ofullbordade stjärnan*, s. 37.

93 Celan, *Gesammelte Werke* II, s. 39 (*Atemwende*): ”Keine Sandkunst mehr, kein Sandbuch, keine Meister.”

94 T.ex. i *Order*, s. 70.

95 *Ibidem* s. 54f.

96 *Hjärta i hjärta*, s. 43.

97 Gud älskar genom oss, då vi blivit helt genomsläppliga, i lydnad, ”en egenartad, enastående och oersättlig form för Guds närvaro, vetande och handlande i världen” (*Tyngden och nåden*, fr. orig. *La pesanteur et la grâce*, övers. Margit Abenius, här cit. efter 1978 års svenska utgåva, s. 91). Men vägen att nå denna lydnad går genom den mörka natten – Johannes av Korset är en återkommande referens hos Weil. I tomheten finns den paradoxala fullheten. Man måste avvisa alla tröstegrunder. Gud drar sig undan med den mörka natten som medel ”för att slippa bli älskad såsom den girige älskar sin skatt”. (*Ibidem* s. 58.) Intressant nog återoppar hon samma grekiska syskonpar som Norén: ”Elektra begråtande Orestes’ död. Om man älskar Gud, fast man tror att han inte existerar, då kommer han att visa att han existerar.” (*Ibidem*.)

98 Bonhoeffers skrift *Nachfolge* från 1937, inspirerad av Bekännelsekyrkans motstånd mot nazismen och skriven vid dess prästseminarium i Finkelwalde, sv. övers. av Ylva Eggehorn 1976, *Efterföljelse*.

99 *Order*, s. 63.

100 Lacan: subjektets sanning uppebaras i *la parole pleine*. I hans berömda Rom-föredrag från 1953, ”Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse”, heter det bl.a. om analysandens talande i den analytiska situationen: ”Quelque vide en effet qu’ apparaisse ce discours, il n’ en est ainsi qu’ à le prendre à sa valeur faciale: celle qui justifie la phrase de Mallarmé quand il compare l’ usage commun du langage à l’ échange d’ une monnaie dont l’ avers comme l’ envers ne montrent plus que des figures effacées et que l’ on se passe de main en main ’ en silence ’. Cette métaphore suffit à nous rappeler que la parole, même à l’ extrême de son usure, garde sa valeur de tessère.” Cit. efter *Écrits. Le champ freudien*. Collection dirigée par Jacques Lacan aux Éditions du Seuil, Paris (1966), s. 251. Sv. övers. i *Ecrits. Spegelstadiet och andra*

skrifter i urval av Iréne Matthis (1989).

101 Florin (1983), s. 20f. Men också i det sceniska rummet kan de starka intertextuella lösenorden öppna upp en värld, som när Jakob i *Tiden är vårt hem* (1992) får citera början av en dikt som Norén har ett alldeles speciellt förhållande till – Hölderlins ”Wie wenn am Feiertage...”.

LARS WENDELIUS

Kriminalitet och modernitet

Några iakttagelser kring förhållandet mellan klassisk
detektivroman och modernistisk prosa

Det är välkänt att 1800-talets stora samhälls- och människoskildrare gärna anknyter till det intresse för kriminalfiktions som präglar en viktig del av seklets litteratur. Balzacs, Dickens' och Dostojevskijs författarskap vittnar särskilt tydligt därom; dessa diktare finner uppenbarligen kriminalfiktions tematik och formspråk användbara när de utformar sina texter.

Även många 1900-talsförfattare står i ett fruktbart förhållande till kriminalfiktions och besläktad spänningslitteratur. Joseph Conrad och Graham Greene, William Faulkner och Paul Auster är några exempel från anglosaxiskt område. Thrillerstrukturen utnyttjas för att gestalta en vision av samhället, ja, av hela tillvaron och människans villkor.

Som bekant kan man även peka på exempel där den s.k. nyskapande dikten sänt ut impulser till underhållningslitteraturen. När Edgar Allan Poe i sina noveller om problemlösaren Auguste Dupin skapade formeln för vad som kallats "den klassiska detektivberättelsen"¹ bidrog han på sikt till att modellera en uppsjö av kriminalfiktions under de följande hundra femtio åren.

I det följande fokuseras intresset på just den klassiska detektivberättelsen och dess relation till den modernistiska prosan. Med detektivroman menar jag en text som tematiserar uppdagande av ett eller flera brott, som ställer en detektiv i handlingens medelpunkt och åtminstone delvis låter denne arbeta med intellektuella, cerebrala medel; mysteriestrukturen är grundläggande. Framför allt menar jag en text vars verkan bygger på s.k. temporalomkastningar. Intresset riktas mot det förflutna; berättelsens process, dess framskridande i nuet, syftar till att avslöja något som har inträffat.²

Uppenbart finns här en allmän likhet med vad jag för enkelhetens skull kallar modernistisk roman. Individens förhållande till det förflutna, minnets förrådiska spel, fragmentariseringen av den historiska verkligheten, vår mer eller mindre medvetna, mer eller mindre framgångsrika strävan att pussla ihop bitarna till ett sammanhängande mönster – vi känner igen alla dessa teman från det senaste seklets västerländska prosafiktions. Till dem är som antytts ofta knutna vad man kanske mer sällan möter i den klassiska detektivromanen, en

minutiös psykologisk analys och ett existentiellt grubbel över de stora livsfrågorna.³

För att inte hamna i alltför vilda generaliseringar ska jag inskränka mig till ett par konkreta exempel på förhållandet mellan klassisk detektivberättelse och modernistisk roman i den ovan antydda betydelsen.⁴ Däremot menar jag att man bakom mina exempel kan ana ett större och mer sammanhängande mönster som kunde vara värt en systematisk undersökning. Det är alltså inte fråga om att i första hand belysa ett orsakssamband mellan de texter jag tar upp – även om jag tror att ett sådant finns. Inte heller handlar det om att söka genomföra en gränsdragning mellan ”populärlitteratur” och ”elitlitteratur”. Allra minst innebär givetvis det följande att s.k. populärlitteratur skulle ha vetenskapligt intresse först när den sätts i samband med mer ansedd diktning. Men ett sådant studium har självfallet *också* sitt intresse.

Metodiskt kan detta studium genomföras på olika sätt. Man kan exempelvis tillämpa en intertextuellt orienterad läsart med tonvikt på eventuell dialogfunktion eller strukturera stoffet med utgångspunkt från Gérard Genettes textanalytiska kategorier. Här prövas emellertid tekniken att helt enkelt jämföra ett antal texter eftersom den bäst passar framställningens syfte: att med utgångspunkt från likheter och olikheter mellan texter i de olika systemen hävda att här finns ett generellt mönster av intresse.

Agatha Christie utgav 1939 *Ten Little Niggers* som skulle bli en av hennes största framgångar. Den berättar hur tio för varandra obekanta människor av en för dem likaledes obekant person uppmanas att bege sig till en ö vid engelska kusten. Den första kväll de tillbringar tillsammans anklagas var och en av dem – av en anonym röst inspelad på en grammofonskiva – för ett allvarligt brott. Efter några mord bland de tio räknar de kvarvarande ut att en hämnare är i farten och att denne tillhör kretsen eftersom ingen ytterligare person finns på ön. Icke desto mindre måste den sent omsider uppdykande polismakten förklara även det tionde och sista dödsfallet som mord och ej som självmord – vilket läsaren faktiskt vet att det är. I slutkapitlet får vi gåtans lösning.

Ten Little Niggers domineras av två stora nyfikenhetskomplex.⁵ Det första gäller de tio personerna: Vilka är de? Varifrån kommer de? Vilka erfarenheter bär de på? Genom samtal, minnesbilder och andra typer av tillbakablickar framträder så småningom en någorlunda klar bild av aktörerna, envar får en personlighet, en social inplacering och en historia. Det visar sig mycket riktigt att de är skyldiga till brottsliga handlingar som aldrig upptäckts av lagen och att alltså beskyllningarna mot dem är korrekta. Att det finns ett undantag från mönstret är inte lätt för läsaren att räkna ut men framgår av slutkapitlet. Dessa avslöjanden genomförs via snabba perspektivskiften mellan gestalterna som håller nyfikenheten vid liv och gör läsningen omväxlande.

Det andra stora nyfikenhetskomplexet gäller förstås den hemlighetsfulle manipulatör som opererar i kulisserna. Vem är han eller hon? Vad driver vederbörande? Det föga långsökta antagandet att det är fråga om en självut-

nämnd domare och skarprättare blir så småningom bekräftat och denna fråga framstår kanske inte som något verkligt problem. Vad spörsmålet om manipulatorens identitet beträffar noterar man att författarinnan gör sig skyldig till ett skamgrepp som måste anses strida mot den klassiska detektivberättelsens spelregler. Ett av de tidiga offren i mordserien visar sig nämligen ha simulerat död och lyckas – efter att ha fullbordat den blodiga rättsskipningen – att få sitt avslutande självmord att se ut som mord. Å andra sidan torde Christie vara framgångsrik i sin strävan att väcka och vidmakthålla läsarens nyfikenhet och få oss att vilja veta hur det gick till.

En viktig roll spelar vidare de psykologiska och rent av socialpsykologiska komplikationerna. Som nämnt är de tio personerna – med undantag för ett äkta par – obekanta för varandra vid deras ankomst till ön och helt naturligt ägnar de sig till en början åt ivrigt kontaktsökande. De tyr sig till varandra, stiftar bekantskaper, ingår flyktiga vänskapsförhållanden. Så uppstår smågrupper som emellertid lika snabbt kan upplösas och ersättas av nya konstellationer: de tio främlingarna behöver varandra samtidigt som de fruktar varandra och detta påverkar självklart deras relationer. Icke desto mindre får gruppen tidigt en medelpunkt: dess äldste medlem, en ärevärdig jurist som med naturlig auktoritet och ledarförmåga kan styra de övriga. Att denne man till slut visar sig vara hjälman bakom intrigén kan te sig följdriktigt, även om väl läsaren som sagt inte har så stora möjligheter att räkna ut hur det hänger ihop.

Skildringen av detta spel med grupper och individer får sägas ge det mått av trovärdighet som historien behöver för att inte läsaren ska skjuta den ifrån sig som alldeles ointressant. Däremot är författarinnan mindre framgångsrik på det individualpsykologiska planet, med gestaltningen av personernas inre. Å andra sidan hämmas hon här av den oskrivna detektivromanregel enligt vilken författaren inte får tränga så djupt in i gestalternas medvetanden att alltför mycket avslöjas. Men det handlar om människor med skuldtyngda samveten som på ett drastiskt sätt konfronteras med sitt förflutna – en moralisk dimension som på det hela taget alltså går förlorad.

Ten Little Niggers är en något ovanlig detektivroman i så måtto att gärningsmannen aldrig överlämnas åt rättvisan; i stället begår han som sagt självmord och besvarar alla frågor i ett efterlämnat brev. Den skiljer sig också från många klassiska detektivromaner genom den viktiga roll som de rena spänningseffekterna spelar.⁶ Romanens centrala linje utvecklar ju hur en efter en av de tio personerna blir mördade vilket framkallar en rad spänningsfrågor: Vem ska dö härnäst? Kommer verkligen alla att dödas? Vem blir kvar till sist? Utan att köpa hela historien kan man kanske medge att författarinnan även här arbetar på ett professionellt sätt. Vi vet något så när vad som ska hända men inte hur eller när slaget kommer att drabba.

En läsare som kommer från *Ten Little Niggers* till Walter Ljungquists roman *Azalea* (1948) kan frapperas av den likartade uppläggningsen. Även här hamnar ett antal – inte tio visserligen utan sju – människor på en ö som förefaller avskuren från omvärlden. Även här finns en manipulator som är

ansvarig för den egendomliga iscensättningen och söker styra skeendet. Även här visar det sig att personerna har ett tvivelaktigt förflutet som förföljer dem i nuet. Även här somnar de så småningom in; detta sker dock ungefär samtidigt och de mördas inte.

Samma nyfikenhetsfrågor hänger över Ljungquists roman som över Christies. Alltså för det första: Vilka är de sju personerna? Varifrån kommer de? Vad har de varit med om? De inledande partierna av romanen åtgår bl.a. till att besvara dessa frågor. Figureerna får namn, identitet, förflutet. Som sina "motsvarigheter" i Christies roman representerar de olika åldrar och samhällsställningar men har till skillnad från dessa inte begått några egentliga brott. Det hindrar inte att de har åtskilligt att stå till svars för: deras liv är fulla av ouppgjorda räkningar och de har all anledning att rannsaka sina samveten. Vi informeras om detta genom samtal mellan aktörerna, samtal som inte sällan övergår i hetsiga konfrontationer med beskyllningar och motbeskyllningar. Andra olikheter med Christie är att figureerna i några fall haft kontakt med varandra före sammanträffandet på ön och att Ljungquist inte går in i sina gestalter.

Alldeles avgörande är självklart det faktum att sex av *Azaleas* personer visar sig vara figurer i en roman som den sjunde av dem arbetar på. Därmed tillfogas Ljungquists roman – uppenbarligen från Pirandellos *Sex roller söker en författare* – en symbolisk dimension som helt saknar motsvarighet hos Christie och som man aldrig kan bortse från vid en helhetstolkning. Men på ett plan kan historien – om än med viss ansträngning – läsas som kort och gott en berättelse om några människor som tvingas samman på en begränsad yta och de komplikationer som därvid uppstår. En utlösande faktor här är den romanens titelgestalt som haft en relation till flera av figureerna och bidragit till att spetsa till deras situationer.

Den andra stora nyfikenhetsfrågan – den som gäller manipulatorens i det fördolda – behandlar Ljungquist på ett från Christie ännu mer avvikande sätt. I stället för att som den engelska författarinnan suga på karamellen genom hela romanen låter Ljungquist den mystiska figuren framträda på ett relativt tidigt stadium. Det ogenomträngliga dunkel, den plågsamma ovisshet, som präglar *Ten Little Niggers* har alltså inga egentliga paralleller i *Azalea*. Och det är detta dunkel och denna ovisshet som skapar de substantiella effekterna i den förra romanen, som gör den läsvärd. Ljungquist skriver ingen detektivroman eller thriller, han utnyttjar bara ett deckar- eller thrillermonster och inriktar väsentligen sin yrkesskicklighet på andra ting.

Det psykologiska och socialpsykologiska intresse som framträder hos Christie är tydligt även i Ljungquists roman. De sju personerna söker sig till och stöts bort från varandra enligt ett mönster där som antytts inslagen av konflikt och maktkamp är markanta. Särskilt påfallande är den snabbhet varmed parkonstellationer ingås och upplöses; den erotiska laddningen är stark inom gruppen, mycket starkare än i *Ten Little Niggers*. I *Azalea* har Ljungquist f.ö. också vävt in en kärlekshistoria som kännetecknas av viss

stabilitet, dvs. så länge handlingen är förlagd till romanens huvudplan.

Väsentligen är Ljungquists intresse koncentrerat på gestaltning av de sju personernas reaktioner i den egendomliga situation i vilken de hamnat. Som nämnt gör han detta genom att studera dem utifrån; det är fråga om samma "behavioristiska" teknik som i genombrottsverken på trettioalet. Hans figurer är svaga och ofullkomliga människor, vid konfrontationen med det förflutna reagerar de med lögner, halvsanningar och undanflykter. Deras personligheter saknar allvar och sammanhang, de orkar inte se sanningen om vare sig de egna jagen eller tillvaron i stort.

I sista hand torde Ljungquists syfte inte vara psykologiskt utan existentiellt. Han skapar en situation där allt kommer – eller åtminstone borde komma – i radikalt ny belysning. Författarens figurer ser inte klart men hans uppmärksamme läsare förstår: förr eller senare når vi en punkt där de stora frågorna om skuld och ansvar måste ställas, där vi rycks ur vår triviala tillvaro och börjar skåda på ett nytt sätt. Är det inte författarens röst vi hör när romanens intrigmakare lägger ut texten:

Jag ville bräcka ert skal av vardaglig rutin, slentrian, vanetänkande, borgerliga fördomar och konvensans. Just genom de sällsamma omständigheterna. Jag ville, om jag får uttrycka mig så, att ni skulle råkas i det osannolika. I det absurda. Så att ni inte alls hade något skydd av det normala, det välbekanta och vardagliga mot varandra. Så att ni inte hade ens en i geografisk mening bestämd punkt att utgå från. (120)⁷

Här anar man alltså den innersta meningen med det excentriska romanmaskineri som jag jämfört med *Ten Little Niggers*. Ett antal människor insnärjda i ett inautentiskt liv försätts i ett tillstånd av extrem tillspetsning där de tvingas ta ställning till sitt förflutna. Det är en utmärkt romanintrig som kan hanteras på olika sätt. Det kan bli en deckare eller thriller men även något annat. Ljungquist använder den för att ställa frågor.

I en så hårt formaliserad genre som detektivromanen lockas naturligen författarna att då och då genomföra skicklighetsprov där de utmanar de oskrivna reglerna. Enligt en central schablon ska brottslingen avslöjas i något av de sista kapitlen och läsaren då ha tillgång till alla väsentliga ledtrådar. Men om det finns en jagberättare som själv är brottslingen? Kan ett sådant trollerinumner genomföras på ett för läsaren trovärdigt sätt?

En av de veterligen första att pröva detta grepp var den norske snabb-skrivaren Sven Elvestad, mest känd under sitt författaralias Stein Riverton. Hans mästerverk i genren heter *Jernvognen* och kom 1910, relativt tidigt i den ojämn författarens karriär. Den anonyme jagberättaren relaterar omständigheterna kring en mordaffär i Nordnorge. Den geniale mästerdetektiven Asbjörn Krag inkallas från Kristiania och berättaren kommer i ett förtroligt förhållande till denne, spelar i viss mån en Watson-roll. Han får alltså följa undersökningen på nära håll och blir – tror han – fortlöpande underrättad om de framsteg som görs, de nya fakta som kommer i dagen. Men det är fråga om

ett spel från Krag's sida för att driva berättaren till bekännelse och på de sista sidorna sker detta. Relationen visar sig vara nedtecknad i fängelsecellen, som det förefaller i terapeutiskt syfte. När historien är färdigberättad har mördaren fått frid i sin själ och t.o.m. börjat uppfatta cellen som sitt hem.

Som detta snabbreferat antyder är *Jernvognen* bl.a. en psykopatologisk studie. Den analyserar en människas väg mot sammanbrott och relativ sinnesfrid som dock ej ska förväxlas med tillfrisknande; det är mer fråga om att finna sig till rätta i sjukdomen. Berättaren är en labil och extremt suggestibel person och dessa drag förstärks under historiens lopp; han blir alltmer nervös och uppjagad, alltmer känslig för sinnesintryck. Maktkampsmotivet har stor betydelse för berättelsens verkan. Spelet mellan Krag och berättaren är en katt-och-råtta-lek utformad som en hjärnornas kamp à la Strindberg och Dostojevskij. Det är inte svårt att se Raskolnikov och rannsakningsdomaren Porfyrij Petrovitj bakom kombattanterna i Elvestads roman.

Litteraturhistoriskt anknyter alltså Elvestad till sennaturalismens och dekadensens prosa. Hamsun och Maupassant anmäler sig som naturliga referenspunkter förutom de just nämnda författarna och därbakom anar man allas gemensamma läromästare Edgar Allan Poe. Den analytiska uppläggningsen, inriktningen på det morbida själslivet och den intensiva, feberaktigt uppdrivna stämningen – allt detta känner man igen från amerikanens, ryssens och det sena 1800-talets västeuropeiska diktning. Därtill kommer naturskildringens roll som framför allt knyter Elvestad till de båda skandinaviska författare jag nämnde. Skildringen av det nordnorska landskapet förstärker och ackompanjerar stämningmåleriet; spelet med ljus och mörker, den vida horisonten, dimman över vattnet, solröken de heta dagarna – allt detta ger ökad suggestion åt berättelsen.

Som i alla detektivromaner sporrar vi till vidareläsning av de övergripande nyfikenhetsfrågorna om brottslingens identitet, motiv och tillvägagångssätt. Därtill kommer berättarens sammansatta personlighet som uppenbart är utformad för att väcka nyfikenhet: en intressant gestalt i allmänt litterär bemärkelse. Detta torde i sin tur öka läsarintresset för tvekampen mellan berättare och detektiv: Vad ligger bakom? Hur ska den sluta? Man vågar kanske hävda att historien blir någorlunda trovärdig därför att berättaren är så pass trovärdig. Vi kan förstå att denna obalanserade person tappar besinningen och i hastigt mod begår ett svartsjukedåd – han dödar sin rival – och att han reagerar på det sätt som sker i kraftmätningen med Asbjörn Krag.

Den psykologiska analysen förbereder oss alltså i viss mån på upplösningen, samtidigt som tillräckligt mycket av berättarens person hålls i dunkel för att vi ska bli överraskade. Denna reaktion beror givetvis också på att vi normalt inte väntar att jagberättaren i en klassisk detektivroman ska vara brottsling. Vår acceptans här förutsätter väl i sin tur någorlunda rent spel mellan författare och läsare vad gäller informationsöverföring. Och på det

hela taget undanhålls oss inga verkligt viktiga fakta utom själva mordhandlingen.

Däremot kan man nog inte gå med på att berättarens mörkläggnings av sin mordiska handling är psykologiskt motiverad. Att han i det längsta döljer sanningen för detektiven är visserligen självklart. Men inte att han gör det även för oss läsare. Mannen har ju redan bekänt och fått sitt straff. Egentligen tecknas han heller inte som en självbedragare eller livslögnare med drift att försköna sitt handlande. Det är alltså fråga om ett berättartekniskt trick för att historien ska kunna fungera som detektivroman. Om berättaren redan på första sidan röjt sanningen hade det blivit en helt annan bok.

Några år efter *Jernvognen* genomförde Elvestad ett nytt ambitiöst skicklighetsprov. Jag avser romanen *Hvordann dr Wrangel kom* med utgivningsåret 1918. Denna gång handlar det om en i tredje person berättad historia där undersökningsledaren själv visar sig vara brottslingen.

I den till svensk miljö förlagda historien har brottet redan inträffat när berättandet startar och som alltid i detektivromaner söker författaren förvillade läsaren genom att placera ut mer eller mindre sannolika villospår. Den mördade utlandssvenske affärsmannen har psykiskt misshandlat sin unga hustru som även drar ekonomisk fördel av hans död. Att hon hamnar i fokus för både läsarens och polisens misstankar är sålunda inte så märkligt. Men även den dödes son har mycket att vinna och kan kanske inte helt uteslutas – liksom heller inte den avlägsne släkting med vilken den avlidne gjort vissa skumraskaffärer. Och hur säkert är egentligen det alibi varmed hustruns plötsligt uppdykande älskare blivit försedd?

Ännu mer invecklat blir mönstret när den skarpsinnige spaningsledaren själv förälskar sig i den vackra änkan, samtidigt som han tycks vilja förstärka misstankarna mot henne. Det senare visar sig dock vara blå dunster när mannen till slut avslöjar att han själv är den skyldige. Drivkraften till mordet tycks ha varit en önskan att begå det perfekta brottet; till följd av en olyckshändelse har han strax efteråt emellertid drabbats av minnesförlust. Under den följande spaningen får mannen upp vittring på sig själv och kan följa sina egna spår tillbaka till den ödesdigra handlingen. Bitarna faller på plats och sanningen kommer i dagen.

Tyvärr går problemlösning och brottsrekonstruktion så hastigt att läsaren aldrig hinner förnimma den hisnande upplevelse det måste ha inneburit för mästardetektiven att inse att han är en mördare och alltså på jakt efter sig själv. Här kan man nog hävda att en viktig dimension går förlorad och t.o.m. anklaga den extremt snabbskrivande författaren för att slarva bort ett gott uppslag. Den tämligen doftlösa miljöskildringen berövar vidare romanen den lyriska klangbotten som det suggestiva landskaps- och stämningsmåleriet skänkte *Jernvognen*.

Som den förra romanen vittnar *Hvordann dr Wrangel kom* om ett författaringenium med intresse för personlighetens nattsida, det dunkla själslivet.

Även huvudpersonen i 1918 års bok är en ytterligt motsägelsefull gestalt. Den knivskarpa intelligensen förenas med ett övermått av nerver, den stränga koncentrationen följs av perioder av utmattning, han kan vara lugn och kall som en filbunke men även bli rastlös och exalterad; en hel del av detta hittar man ju även hos Conan Doyles legendariske detektivhjärte. Även här – dvs. Elvestads personteckning – går det emellertid väl fort vilket får till följd att figuren inte blir fullt trovärdig och därmed inte heller boken som helhet. Lika litet som i *Jernvognen* är f.ö. mörkläggningen av mannens förflutna förankrad i den psykologiska analysen. Här tillgriper Elvestad i stället tricket med minnesförlust som får åstadkomma själva detektivromanstrukturen.

Hvordann dr Wrangel kom saknar alltså *Jernvognens* briljans. Både i fråga om intrigkonstruktion, person- och miljöteckning kan den betecknas som ett hastverk, kanske t.o.m. som ett hafsvverk. Men båda romanerna visar en författare som söker experimentera med genrekonventionerna och därvid – åtminstone tidvis – drivs av en ambition att höja detektivromanen över den rena underhållningsnivån. I sina bästa ögonblick demonstrerar Elvestad en hantverksskicklighet som skribenter högre upp i den litterära hierarkin kunde avundas honom och låta sig inspireras av.

Om detta möjligen gäller Elvestads naturaliserade landsman Aksel Sandemose är mig obekant. De större levnadsteckningar och specialstudier som jag konsulterat har ingenting att säga om intresse för Elvestad från Sandemoses sida.⁸ I och för sig vore dock ett sådant intresse inte långsökt med tanke på kriminalmotivets centrala roll i Sandemoses författarskap. Redan genombrottsböckerna om Espen Arnakke är ju uppbyggda kring mordhistorier och greppet återkommer i femtitalsromanerna om Erling Vik. Jag ska här fokusera ett verk som kronologiskt ligger mellan dessa insatser, romanen *Det svundne er en drøm* från 1946.⁹ Anledningen är att författaren där kan sägas kombinera de båda grepp vi just studerat hos Elvestad. Berättaren i denna jagroman börjar undersöka omständigheterna kring ett mord till vilket han själv uppenbarligen är skyldig.

Tre decennier efter sin emigration återvänder norskamerikanen John Torson till det gamla landet. Snart nog läser han i tidningen om en mordrättegång där hans bror står som åtalad; dådet ska ha inträffat dagen innan John anlände till Oslo. Denne inhämtar fakta om rättegången, säger sig bli övertygad om broderns oskuld och beslutar att själv utreda affären. Mot slutet framkommer det att John ljugit om tidpunkten för sin ankomst; denna inträffade en dag tidigare än han uppgivit. Det presenteras även indicier som pekar mot berättarens skuld och denne är tillmötesgående nog att göra läsaren uppmärksam på passager i romanen som kan tolkas på samma sätt; men någon beaktelse avger han inte. Denna historia redovisas i form av anteckningar av varierande omfång som den till USA återvände John flera år senare sänder sin son i Norge. Dessa anteckningar är i sin tur inneslutna i vid olika tidpunkter författade skrivelser.

Till det yttre uppvisar alltså vissa aspekter av *Det svundne er en drøm* ett mönster som erinrar om detektivromanens. Ett brott har begåtts, en misstänkt pekas felaktigt ut, misstankarna riktas åt annat håll, nya fakta företes som kastar ytterligare nytt ljus över affären. Däremot kan man inte peka på paralleller beträffande persongalleriet och än mindre upplösningen som alldeles saknar den traditionella deckarens klarhet; den lyckade detektivromanens eleganta hopknytning av lösa trådändar karakteriserar förvisso inte *Det svundne er en drøm*. Å andra sidan vågar man nog gissa att Sandemoses roman snarare aktiverar sina läsare mer än en vanlig detektivberättelse.

Som nämnt riskerar en viktig bit av effekten i Elvestads *Hvordann dr Wrangel* kom att gå förlorad genom den väl snabba rekonstruktionen. Uppläggningen av Sandemoses roman däremot är sådan att den i viss mån förbereder läsaren på upplösningen. Kriminalhistorien är inflätad i en rad andra motiv och teman och berättelsens fokus irrar ständigt mellan dessa trådar i väven. Ju mer vi läser, desto bättre förstår vi att John är en man vars tankar ideligen återvänder till ämnen som han både vill och inte vill ordentligt genomlysas. Då mordet är ett sådant ämne vänjer vi oss så småningom vid tanken att John är mycket djupare inblandad i det än han vill låtsas om. Då och då framkastade antydningar talar samma språk. Så följande episod vid mordoffrets grav:

Jeg gikk bort og så på den rau jordhaugen. Slikt gjorde neppe en rasjonell og forstandig detektiv. Denne haugen kunne ikke inneholde noen vink. Men her lå han iallfall. En burde sett ham da han lå død i hagen.

Jeg lukket øynene, og nu så jeg Anton slik som han hadde ligget: På ansiktet, med den ene armen krøkt inn under seg og den andre strakt ut. Det grodde noe truende opp av denne graven, et taust rop: Hvorfor tok du mitt liv?

Jeg ble stående slik noen minutter, og kjente meg som en åndemaner, som om en løsning var nær. Hvis jeg stod her lenge nok og gav mig fullstendig over, da ville den døde gi svar. Hvem var det som drepte deg?

Men en fikk nok bare svar fra sine egne tanker, når en ville besverge ånder, for det steg stadig det samme tause, truende rop av graven: Hvorfor tok du mitt liv? (187)¹⁰

Tillräckligt många omständigheter förebringas alltså för att vi ska tro på Johns skuld. Men vilken bakgrund har brottet, finns något motiv? John dödar sin brors rival – varför? Av dramats tre aktörer har John aldrig träffat två och ej haft kontakt med den tredje på trettio år. ”Jeg vet ikke hvem som skjøt Anton Strand”, skriver berättaren i brev till den jurist som dömde hans bror, ”men har en sterk mistanke om det. Det var ikke min bror, så meget er sikkert. Heller ikke var det noen av vitnene eller andre som ble nevnt i retten. Noe motiv vil man aldri finne. Det fantes ikke motiv til å skyte en bestemt person, bare et motiv til å skyte.” (125)

Med någorlunda säkerhet kan man bara säga att roten till den ödesdigra

handlingen sträcker sig mycket långt tillbaka i tiden. Orsaken till Johns emigration var en olycklig kärleksaffär och anledningen till hemresan är hans föresats att reda ut sitt förflutna. Känner John igen sitt eget öde i broderns historia och dras han därför in i den? Det hör till saken att John är en person som extremt lätt kommer i invecklade relationer till andra människor. Men mycket ligger fortfarande i dunkel, vilket säkert är alldeles i enlighet med författarens vilja.

I sista hand tonar norskamerikanen fram som en gestalt med böjelse för självobservation och självreflexion; han är intresserad av det egna jaget och av att fundera över dess gåta. I sina anteckningar framträder John mycket riktigt som en man i färd med att vända ut och in på sig själv. Inte minst är det formella arrangemanget – förtroliga brevlappar till en nära anhörig – ägnat att framkalla detta intryck av hänsynslös uppriktighet: ingenting ska döljas, allt lämnas ut. En läsare kan t.o.m. erinras om Ibsen-ordet om att hålla domedag över sig själv.

Samtidigt är det sålunda tydligt att John undanhåller oss viktiga delar av sanningen. Vissa upplevelser är så plågsamma att de aldrig blir föremål för ordentlig bearbetning. Berättaren dras magnetiskt till dem men tenderar även att skjuta dem ifrån sig; han irrar kring sina minnen utan att kunna uppräta något konstruktivt förhållande till dem. Mordet är bara det mest flagranta exemplet på denna tendens. Visserligen är John tillräckligt hederlig för att själv peka på vissa indicier som talar mot honom men måste dessförinnan bli brutalt påmind om sin skuld.

En fundamental skillnad mellan Elvestads och Sandemoses variationer av motiven ”jagberättaren och spaningsledaren som brottsling” är sålunda att mörkläggningen av det förflutna i det senare fallet har så djup förankring i huvudaktörens personlighet. Sandemose tillgriper inga speciella tricks för att skapa mysterier utan tvärtom finns mysteriet hos aktören själv. John Torson har en disposition för att undanhålla sanningen; han vill nog uppriktigt rannsaka sitt inre men drivs av olika omständigheter som slutligen har att göra med hans egen komplexa personlighet in i förvrängningar och fördunklingar av verkligheten.

När figurerna i en detektivroman utfrågas av undersökaren tvingas de tänka igenom sitt förflutna och otvivelaktigt är detta en situation som kan leda till fördjupad självkänedom. Så mästardetektiven i *Hvordann dr Wrangel kom* som under loppet av sin undersökning tvingas till mycket obehagliga insikter om sig själv. I viss mån gäller detsamma Sandemoses gestalt. På romanens sista sidor tvingas han till konfrontation med det förflutna och därmed till frågan om sin skuld. Som sagt levererar han ingen bekännelse men lägger fram relevanta fakta. Vägen dit har varit lång. Den har gått via oändliga slingerbultar och sidospår som haft till syfte att dölja sanningen men slutligen ändå fört till den punkt varifrån ingen återvändo finns. John kommer motvilligt till något som åtminstone liknar insikt om sig själv.

John betraktar sig som ett offer för vidriga omständigheter men ådrar sig samtidigt skuld; han förorättas och förorättar. "Skyld, hva er det", frågar han vid ett tillfälle. "Gjengjeldelse, det er iallfall at den forurrettede skal miste alt." (241) I sista hand är det sådana frågor romanen handlar om. Vad är det som formar människans liv? Hur långt sträcker sig hennes ansvar? Finns den frihet alla drömmer om? Dessa moraliska, existentiella frågor hänger alltså nära samman med den psykologiska analys och det detektivromanmönster som här stått i fokus. Men det är inget unikt för denna roman.

Även där man minst anar det kan deckarstrukturen transponeras över till psykologisk analys och existentiell problematik. Jag menar alltså att det "deckarliknande" mönster som framträder i Ljungquists och Sandemoses romaner har många motsvarigheter i 1900-talets litteratur. Man hittar det hos de inledningsvis nämnda författarna men även på åtskilliga andra håll; Kerstin Ekman och Peter Høeg är exempel från nordiskt område. En orsak till denna av mig förmodade frekvens kan givetvis vara den fascination för brottet som väl i varje fall inte är mindre påfallande i vår tids litteratur än i föregående sekels och som speglar dess förvisso inte minskande roll i det moderna samhället. Därtill kommer det intresse för gränsöverskridande och tabubrytande som likaledes präglar så mycket av 1900-talets litteratur, även om ju inte heller det är något nytt fenomen. I ovanligt hög grad är dock brottslingen en gestalt som överträder gränser och utmanar etablerade ordningar och därmed aktualiserar frågor om samhälle, moral, religion.

Med det perspektiv som här anlagts måste man självklart peka på kompletterande förklaringar. Den klassiska detektivromanens mest karakteristiska drag är ju grävandet från nuet mot det förflutna och det är väl inte så konstigt att detta berättarmönster blir gångbart i Sigmund Freuds och hans lärjungars århundrade. Beröringspunkterna mellan den analytiskt upplagda detektivromanen och den psykoanalytiska metoden är ju slående och har ofta framhållits; i båda fallen handlar det om att från till synes triviala detaljer dra slutsatser om fördolda sammanhang och avslöja obskyra hemligheter bakom välputsade fasader.¹¹ Exemplet belyser hur detektivromanen träffar en central linje i den moderna litteraturen.

Detektivromanen handlar alltså om personer som tvingas redovisa åtminstone delar av sitt förflutna; de svarar för sina gärningar, testas som människor. Det kan vara en djupt ångestladdad situation ägnad att ställa hela tillvaron i blyxtbelysning. Den ordinära detektivromanen formulerar praktiskt taget aldrig de existentiella frågor som denna situation skulle kunna aktualisera. Ljungquist och Sandemose däremot tar steget fullt ut och låter människans konfrontation med det förflutna utvecklas till en problematisering av livsavgörande frågor om ansvar och skuld. Andra författare gör detsamma. Detektivromanen ger embryo till eller utgångspunkt för en sådan tematisering.

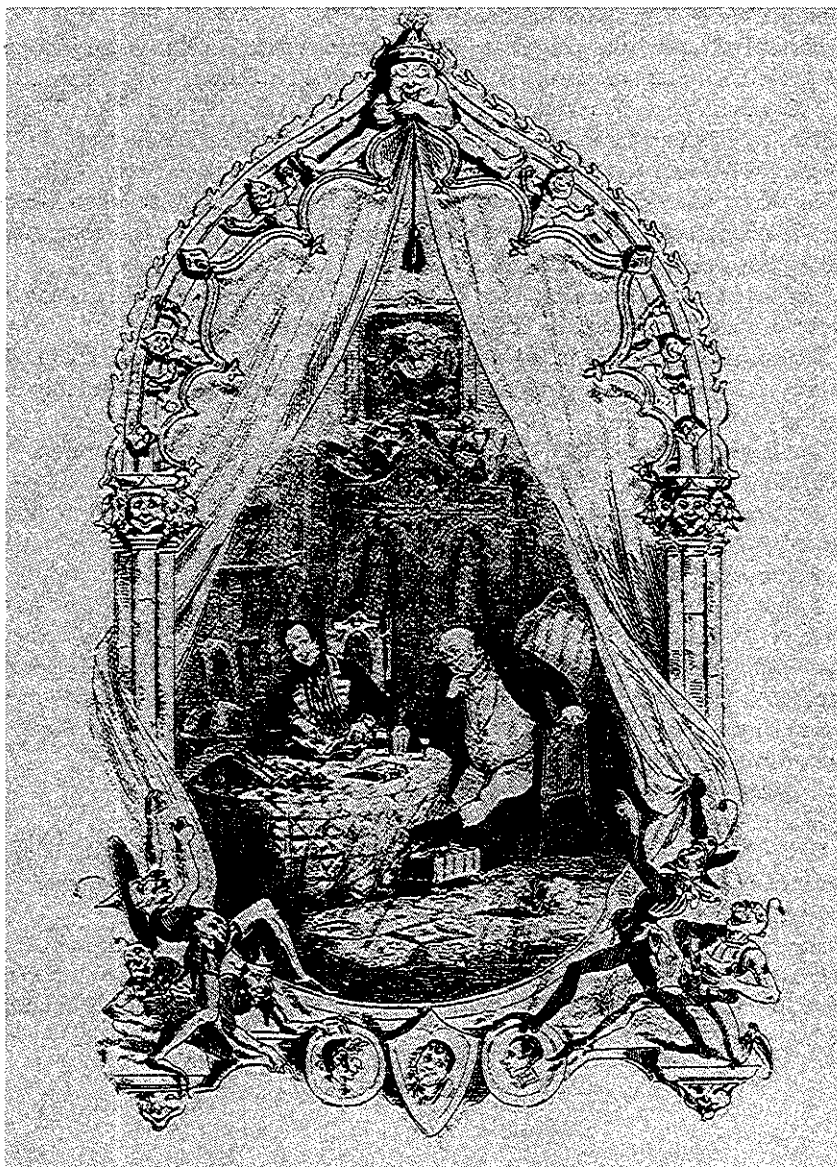
Kanske just detta är en förklaring till detektivromanens popularitet. Den gör till hälften vad den modernistiska romanen gör fullt ut. Detektivroman-

läsarna kan uppleva kittlingen från de stora greppen och de stora frågorna men behöver aldrig riskera att trassla in sig i de verkligt komplexa mönstren. Eller omvänt: de söker underhållning och kan på köpet få en fläkt av något helt annorlunda.

Även om varken genetiska synpunkter, gränsdragningsproblematik eller dialogicitet här stått i centrum visar de föregående exemplen förhoppningsvis att någorlunda systematiska jämförelser mellan texter på olika nivåer i litteratursystemet är meningsfulla och t.o.m. fruktbara.¹² Både "elitlitteraturen" och "populärlitteraturen" kan avvinnas nya aspekter under en sådan process.

NOTER

- 1 John Cawelti, *Adventure, Mystery, and Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture*. Chicago & London 1976, s. 80ff.
- 2 För definitionsresonemang kring detektivromanen se Bo Bennich-Björkman, *Forskning om detektivromanen 1907-1977. En kritisk granskning av viktigare insatser i England, USA, Frankrike och Tyskland*. Stockholm 1978, s. 136f; Yvonne Leffler, "Är Hastfordska vapnet av Aurore Ljungstedt vår första detektivroman" i *Det glömda 1800-talet. Några populära genrer inom svensk prosa och dramatik*. Red. Y. Leffler, Karlstad 1993, 103 f; för begreppet "temporalomkastning" se Johan Svedjedal, "Spänning och nyfikenhet som effekter av prosafiktionens temporalstruktur", *Tidskrift för litteraturvetenskap* 1985:1, s. 21ff.
- 3 Det sagda pretenderar alltså inte på att vara en definition utan ska ses som en mycket allmän karakteristik av några aspekter av 1900-talsromanen.
- 4 För en modern studie i monumentalfORMAT av detta ämne se John T. Irwin, *The Mystery to a Solution. Poe, Borges and the Analytical Detective Story*. Baltimore & London 1994.
- 5 Om begreppet nyfikenhet – läsarintresset riktat mot det som har inträffat – se Svedjedal 1985, s. 24f.
- 6 Om begreppet spänning – läsarintresset riktat mot det som kommer att inträffa – se Svedjedal 1985, s. 24f.
- 7 Walter Ljungquist, *Azalea*. Stockholm 1948.
- 8 Asmund Lien, "Store John vender tilbake. Om det svundne er en drøm av Aksel Sandemose", *Edda* 1965, Carl-Eric Nordberg, *Aksel Sandemose. En biografi*. Stockholm 1968, Per Anthi, "Kriminalforfatteren Sandemose", *Samtiden* 1972, Jorunn Hareide Aarbakke, *Høyt på en vinget hest. En studie i drømmer og syner i Aksel Sandemoses forfatterskap*. Oslo 1976, Espen Haavardsholm, *Mannen fra Jante. Et portrett av Aksel Sandemose*. Oslo 1988
- 9 En svensk översättning av romanen kom dock redan 1944.
- 10 Aksel Sandemose, *Det svundne er en drøm* (1946). Oslo 1969.
- 11 Carlo Ginzburg, *Ledtrådar. Essäer om konst, förbjuden kunskap och dold historia*. Övers. G. Fredriksson m.fl. U.o. 1989, s. 10ff; Ronny Ambjörnsson, *Mansmyter. En liten guide till manlighetens paradoxer*. Stockholm 1990, s. 175f.
- 12 För en inträngande studie av hur kvalitetslitteratur kan speglas i populärfiktion se Magnus Röhl, *Litteratur och pariallitteratur. Intertextuella ansatser om och kring Alfred de Mussets Lorenzaccio och Viards & Zacharias Le Mytheux*. Stockholm 1987.



Inledande illustration av Phiz.

MARTIN ZERLANG

Det komiske tableau i Charles Dickens' *The Pickwick Papers*

It is *fun*—London life—but without anything unpleasant: a lady might read it all *aloud*; and it is so graphic, so individual, and so true, that you could curtsy to all the people as you met them in the streets.

Miss Mitford i brev fra den 30.6.1837.¹

I pickwickiansk betydning

Alt kan antage en særlig "pickwickiansk betydning" i Charles Dickens' *The Pickwick Papers*, ikke mindst fordi drikkevarerne flyder i en lind strøm. Men rusen kan ikke skilles fra den realitet, den slører. Den læser, som ikke er medlem af Pickwick-klubben, må være forberedt på, at der gemmer sig en facetteret roman under den umiddelbart så "runde" roman. Dens kraftige punch af realisme og pickwickianisme stemmer sindet til en eksperimenterende og udforskende holdning til moderniteten, London og England omkring 1830, men slører samtidig oplevelserne i en nostalgisk virkelighedsfornægtelse. Det er en fremstillingsform, der på mange punkter kun lader moderniteten træde frem gennem den psykologiske mekanisme, som Freud kalder fornægtelsen. De virkelige konflikter nævnes, men i samme øjeblik bliver betydningen af disse konflikter fornægtet.

Fornægtelse og iscenesættelse kendetegnede også den samtidige byfornyelse under George IV, de såkaldte "London improvements", hvor man med arkitektur og anlægsarbejder understregede Londons spektakulære storhed, både med panoramiske vyer og med pittoreske scenerier, altimens slummen blev skubbet i baggrunden og gjort usynlig.² Men hos Dickens brydes fornægtelsen af den stadige konfrontation med en virkelighed, som river betragteren ud af hans betragterrolle.

Brydningen mellem fornægtelse og virkelighedsbekræftelse finder man på alle niveauer, i plottet, i tableauet og i den komiske punktering, de tre afgørende kunstgreb i *The Pickwick Papers*— og dermed de tre vigtigste kilder

til denne særverden. Anliggendet i det følgende er en nærmere bestemmelse af dette blandingsforhold mellem realisme og pickwickianisme, hvor det især skal undersøges, hvorvidt de traditionelle forestillinger om plottet, tableauet og forholdet mellem tekst og illustration passer på *The Pickwick Papers*. Måske man først forstår Dickens' særlige realisme og magi, når man i analysen medtager illustrationerne og tekstens egen orientering mod tableau-situationer? Måske det, som Miss Mitford skriver, er den "grafiske" fremstilling, der hjalp datidens læsere til en fortrolighed med det pulserende liv i den moderne storbys gader.

Titelbilledet

Romanen åbner med en illustration, et billede, der straks præsenterer romanens to hovedskikkelser, men i en situation uden forlæg i teksten. Dickens' berømte illustratør Phiz slår tonen an med et tableau, der understreger den tætte forbindelse mellem roman og teater: I en gotisk spidsbuet hvælving hæver nogle komiske, til dels kinesiske smådjævlæ tæppet til den forestilling, som romanen er. Men mens disse diabolske tilskuere agerer med overdrevne, fandenivoldske gestus og skælmske sideblikke, sidder aktørerne, Mr. Pickwick og hans tjener Sam Weller, fredeligt fordybet over en bog i et solidt borgerligt interiør, hvor en globus signalerer to ting: At horisonten er encyclopædisk og samtidig intim. De har hele verden foran sig, men befinder sig samtidig inden for hjemmets fire trygge vægge. Kun en vis sideværts bevægelse ud mod venstre antyder, at Sam Weller som type er beslægtet med de drastisk gestikulerende uromagere.

Som en blanding af en Buddha og en Bacchus sidder den øverste smådjævel i spidsbuens toppunkt med benene provokerende spredt til hver side og med en klunke eller kvast dinglende ned i en snor, en sordid kommentar til den kønsløse idyl, der synes at råde bag forhænget. Den dæmoniserede ramme gentages i øvrigt i lågerne på det skab, som hæver sig bag Mr. Pickwick og Sam Weller, og således undermineres og dementeres alle faste holdepunkter som et varsel om, at alle i romanen vil blive inddraget i det komisk svimlende spil.

En ironisk optakt

Realismens trylleformular er datomærkningen, den pedantisk præcise tidsangivelse, der magisk spænder en bue af episke forventninger ud foran læseren. Med den nøjagtige tidsangivelse følger også den nøjagtige stedsangivelse, og dér, i skæringspunktet mellem tidens og stedets koordinater, træder romanens figurer ind med alle de motiver, der kan sætte handlingen i bevægelse:

That punctual servant of all work, the sun, had just risen, and begun to strike a light on the morning of the thirteenth of May, one thousand eight hundred and twenty-seven, when Mr Samuel Pickwick burst like another sun from his slumbers, threw open his chamber window, and looked out upon the world beneath. (p. 9)

I samme gestus, hvormed de store forventninger rejses, lægges der forbehold ind. I Charles Dickens' *The Posthumous Papers of The Pickwick Club*, der udkom i årene 1836-37 i månedlige hefter, er det realistiske univers fra første færd sat i anførelsestegn, undermineret af en ironisk fortæller, der ikke undlader at signalere, når tingene skal tages i deres særlige "pickwickianske betydning". Solen er trukket ned på jorden som en punktlig og pålidelig enepige, mens den såre menneskelige Mr. Pickwick, løftes op "som en anden sol" eller næsten som en gud, der skuer ud over sit skaberværk:

Goswell Street was at his feet, Goswell Street was on his right hand – as far as the eye could reach, Goswell Street extended on his left; and the opposite side of Goswell Street was over the way. (p. 9)

Mr. Pickwick selv er en victoriansk gentleman, og hans verden er gaden, storbyen, London,³ i første omgang komisk repræsenteret ved en enkelt gade. Men Mr. Pickwick er behersket af realismens passion, nysgerrigheden, trangten til at udforske den storbyvirkelighed, som i 1830'erne var blevet en udfordring for både tanken og følelsen, og efter at have "kortlagt" eller som det hedder på engelsk "plottet" Goswell Street refererer en alvidende fortæller ham for følgende betragtning:

'Such,' thought Mr Pickwick, 'are the narrow views of those philosophers who, content with examining the things that lie before them, look not to the truths which are hidden beyond.' (p. 9)

I virkeligheden er Goswell Street, gaden eller vejen, et signal om det plot, der, som det jo også hedder, er undervejs. Handlingen i *The Pickwick Papers* tager sin begyndelse i det øjeblik, hvor Mr. Pickwick forlader sit domicil i Goswell Street. Men hvis vejen er et signal om romanens lineært fremadskridende plot, så er vinduet, hvorigennem Mr. Pickwick lader sin sol skinne over byen, et signal om tableauet som en genkommende, punktuelt afbrydelse og indramning af plottet.

Rammen om romanen er, at pickwickianerne – Mr. Pickwick selv og hans tre komiske følgesvende, Mr. Snodgrass, Mr. Tupman og Mr. Winkle – til klubbens hovedkvarter i London vil fremsende "authenticated accounts of their journeys and investigations, of their observations of character and manners, and of the whole of their adventures, together with all tales and papers to which local scenery or associations may give rise" (p. 4), men som allerede antydte forberedes læseren straks fra begyndelsen på, at det er så som

så med den autenticitet, pickwickianerne gør krav på, ligesom deres evne til at gøre præcise observationer bør tages med et gran salt. Ord, begreber og fortolkninger skal tages i deres "pickwickianske betydning", hvilket betyder, at det er læseren, der som den egentlige realist, dog hjulpet på vej af fortællerens ironiske signaler, må fastlægge tingenes virkelige betydning.

Hvis betydninger således snart flyder og snart fikseres, kan man sige, at læseren over for romanen som helhed, med dens vekslen mellem plottets fremadskridende forløb og tableauets fikserende form, er stillet over for en opgave, der kan sammenlignes med at finde en løsning på cirkelns kvadratur eller rettere på forholdet mellem et punkt og en linje, når punktets intensitet indsættes i en ekstensiv lineær beretning.⁴ I komisk forkortet udgave præsenteres læseren og Mr. Pickwick selv allerede på rejsens første dag af den mystiske fremmede rejsefælle, Mr. Jingle, for den form, som i mere elaboreret udgave bliver romanens svar: Den punkterede linje:

'My friend Mr Snodgrass has a strong poetic turn' said Mr Pickwick.
'So have I,' said the stranger. 'Epic poem, – ten thousand lines – revolution of July – composed it on the spot – Mars by day, Apollo by night, – bang the field-piece, twang the lyre.' (p. 16)

Mellem plot og tableau

Hvis Mr. Jingle's ord står til troende, formår han at omsætte begivenheder direkte i beretning. Sådan er det ikke for Mr. Pickwick, der drager ud i verden bevæbnet med briller og notesbog. For ham er der afstand mellem tingene og ordene, dels fordi han med sin rejse har begivet sig ud i den verden hinsides Goswell Street, som han først nu skal lære at kende, dels fordi han som komisk figur næsten konsekvent misforstår tingene.

Rejsen bringer ham ud på landet, til Dingley Dell, Eatanswill, Ipswich, Birmingham og andre byer, men London er Pickwick-klubbens hovedsæde, og det er London, der som moderne metropol sætter alle oplevelser i relief. Sam Weller og Mr. Jingle er begge storbymennesker, der forstår at håndtere alle de oplevelser, som for Mr. Pickwick er en ny og forunderlig verden.

Om Sam Weller fortæller faderen, at han gjorde sig en del ulejlighed med sønnens opdragelse: "...let(ting) him run in the streets when he was very young, and shift for his-self. It's the only way to make a boy sharp, sir." (p. 315) Med denne opdragelse som ballast er Sams "knowledge of London" blevet både "extensive and peculiar". (p. 313) Den viden, han således har tilegnet sig, kan han bruge til, mere eller mindre ironisk, at oplære og belære Mr. Pickwick – f.eks. om den "wery remarkable circumstance [...] that poverty and oysters always seems to go together" (p. 348), i hvert fald at dømme efter de iagttagelser, man gør sig under en tur gennem en "crowded and filthy street".

Jingle er som "den fremmede" inkarnationen af storbyen som "en verden

af fremmede” og benytter sig som bondefanger af den almene fremmedhed til at mele sin egen kage. Han smeder rænker og sætter i scene, med forklædninger, teaterhvisken (p.125) og tilsvarende kneb, og tvinger gennem alle disse bedrageriske manøvrer Mr. Pickwick og de øvrige pickwickianere ind i et forhold til tingene og dermed til skelnen mellem den pickwickianske særverden og den virkelige verden – ikke mindst forstået som retsvæsenets verden. Som ansvarlig for plots og tableauer er Mr. Jingle samtidig den, der sammen med fortælleren mestrer en illusionsløs omgang med den moderne virkelighed, herunder især alle de juridiske og moralske konflikter, der opstår i et samfund, hvor private, egennyttige interesser dominerer alle mellem menneskelige relationer.

Med deres evne til at handle målrettet er både Sam Weller og Mr. Jingle i stand til at skabe plots. Da Mr. Pickwick træffer beslutning om at ”afsløre” Mr. Jingle’s sande karakter (som charlatan og bedrager), bliver også han mester for et plot og et potentielt tableau, men det er et mesterskab med modifikationer, da hans komiske naivitet unægtelig disponerer ham bedst for rollen som offer. Mr. Pickwick har ganske vist som ungkarl og økonomisk uafhængig alle forudsætninger for at blive en indtil det egocentriske selvstændig victoriansk borger, en forløber for Scrooge, men hans barnlige gemyt gør ham på godt og ondt afhængig af andre, og hans mest intense følelser holder aldrig længe. Hans letantændelige vrede fuser hurtigt af, og hans lykkestilstande besegles gerne af en rus og derpå søvn.

For så vidt er plottet og tableauet to tidstypiske redskaber til sammenfatning af storbyoplevelsen i en erfaring, der på én gang er åben for det moderne liv i al dets stoflige bredde og samtidig i stand til at udtrykke dybden i de enkelte oplevelser. Men midt i al den komiske punktering af illusioner er det påfaldende, at Dickens’ fortæller med Mr. Pickwick deler en nostalgisk svaghed for ”de gode gamle dage” og et ubehag ved ”the rage for public improvement, and the encroachments of private speculation”, tilsammen de ”modern innovations” (p.141), der som før omtalt kom til at sætte deres præg på 1820ernes London. Hvis Mr. Jingle demonstrerer styrken i en ekstrem individualisme, så demonstrerer Pickwick-klubben charmen ved en kollektiv, selskabelig livsform,⁵ og fortælleren er placeret midt imellem, på ironisk distance, men samtidig med en intimitet, der finder udtryk i stadige læserhenvendelser.

Det elektriserende plot

The Pickwick Papers er fortalt af en tredjepersons-fortæller, der ganske vist undertiden slår over i en skæmtsom pluralis majestatis, men under alle omstændigheder med fuld adgang til de enkelte personers bevidsthed. Fortælleren er imidlertid ikke bange for at give ordet videre til sine personer, og romanen er opbygget i scener, domineret af dialoger mellem stemmer med

individuet særpræg, og dertil farvet af et væld af karakteriserende detaljer. Dickens har med andre ord benyttet sig af de kunstgreb, der ifølge Tom Wolfe betinger den realistiske romans fascination, og med vores viden om, at *The Pickwick Papers* fik et eksplosivt, alt-omkalfatrende gennembrud, efterfulgt af småeksplosioner fra plagiater og andre udmøntninger af succes'en, må man også give Tom Wolfe ret i, at indføringen af realisme i litteraturen åbenbart kunne sammenlignes med "indføringen af elektricitet i maskinteknologien".⁶

Kraften og tiltrækningskraften i (især) det 19. århundredes realistiske roman er også Peter Brooks' anliggende i *Reading for the Plot*, og som Wolfe henter han inspiration i de teknologiske metaforer, eller rettere: Han viser, hvordan man i det 18. århundrede tænkte mennesket og dets begær som en mekanisme eller en maskine, mens man i det 19. århundrede begyndte at tænke mennesket som en motor, der hentede kraften til bevægelse indefra.⁷ Litterært betød denne sans for kraft og dynamik, at man ikke alene opøvede en færdighed i konstruktionen af plots, hvor begivenhederne greb fat i hinanden som tandhjul, men også fandt midler til en magnetisering af det omfattende, ekstensive stof, så alt rettedes sammene vej, fremad, mod slutningens pol.

Netop Dickens karakteriseres af Brooks som en "master-plotter",⁸ en mester i sådanne strømførende plots. Men mens Brooks således finder en tvingende indre sammenhæng i Dickens' romaner, så mener en anden central Dickens-forsker, Northrop Frye, at det hele snarere går på trekantede hjul. Han sammenligner plottet hos Dickens med en udenbords motor, som monteres på en robåd for at få tingene til at bevæge sig med større fart og mere larm, altså som en udvendig konstruktion i forhold til det egentlige: Karaktererne.⁹

De teknologiske metaforer mere end antyder, at det 19. århundredes spektakulære teknologi inden for transportsektoren var en vigtig inspiration for de dynamisk, fremadrettede plots, men Frye's modifikation antyder også, at der var et element af anakronisme i Dickens' verden.¹⁰ Det er påfaldende, at den eneste henvisning til togdrift i *The Pickwick Papers* er den kapiteloverskrift, som fastslår, at kærlighedens veje ikke er snorlige som jernbaneskinner. Ellers domineres romanens univers ganske af bærestole, trillebøje og alle slags hestetrukne køretøjer. Men det bør selvfølgelig nævnes, at fortælleren selv sammenligner plottet med en moderne teknologisk indretning:

The Pickwick papers are our New River Head; and we may be compared to the New River Company. The labours of others have raised for us an immense reservoir of important facts. We merely lay them on, and communicate them, in a clear and gentle stream, through the medium of these numbers, to a world thirsting for Pickwickian knowledge. (p. 55)

Frye sætter den statiske karakterbeskrivelse i modsætning til denne strømmende handlingsudvikling, men den stærke individualisme i det 19. århundrede kunne også opfattes som en forudsætning for det stærke plot. Brooks

karakteriserer under inspiration fra Freud romanens *drive* som et udtryk for drifterne, et narrativt begær efter den mening, som typisk inkarneres i den begærede krop. I *The Pickwick Papers* er det imidlertid, i hvert fald for en umiddelbar betragtning,¹¹ ikke let at få øje på en sådan driftsstyring. Også psykologisk er Mr. Pickwick lidt af en anakronisme, en aldersstegen Peter Pan.¹²

Hverken teknologi eller psykologi giver en indlysende forklaring på konstruktionen og dermed læserens rekonstruktion af *The Pickwick Papers*. Men i romanens morfologi, dens former, finder man nogle tydelige vink om, hvordan romanen skal læses. Det er slående, at beretningen igen og igen slår over i billeder; at den fortløbende fremstilling med jævne mellemrum afbrydes og fastfryses i tableau-agtige situationer.¹³ Selv om romanen i en næsten grænseløst ekspansiv bevægelse breder sig, ofte i passager der beskriver forskellige slags kædereaktioner, så spidser dens mangfoldighed af delforløb til i intense øjeblikke, og i disse øjeblikke bliver man opmærksom på den inspiration, Dickens har hentet – ikke fra tidens transportteknologi, men fra dens visuelle teknologier¹⁴ – ikke alene tableaet som scenisk form, men også panoramaet, dioramaet, kaleidoskopet m. v. Man aner en ironisk henvisning til tidens intense fascination af nye opfindelser på det visuelle område, da Sam Weller på spørgsmålet om, hvorvidt han har øjne i hovedet, svarer:

'Yes, I have a pair of eyes,' replied Sam, 'and that's just it. If they wos a pair o' patent double million magnifyin' gas microscopes of hextra power, p'haps I might be able to see through a flight o' stairs and a deal door; but bein' only eyes, you see, my wision's limited.' (p. 557)

Den illustrerede roman

En af Dickens' forløbere i storbykildringens kunst, Charles Lamb, spurgte i 1821 i et af sine Elia-essays: "And what else but an accumulation of sights – endless sights – is a great city; or for what else is it desirable?"¹⁵ En snes år senere fastslog den franske litterat Théophile Gautier, at man nu levede i denne epoke som "de rent okulære spektaklers æra".¹⁶ I Richard Altick's *The Shows* kan man ligesom i den helt unge Dickens' *Sketches by Boz* se, i hvor høj grad denne karakteristik også passede på London. Cirkus, vokskabinetter, forlystelseshaver, verdens første moderne zoologiske have, alle mulige forevisninger af kuriositeter og opfindelser, panoramaer, dioramaer, nye teknologier som magic lanterns, dissolving views¹⁷ og ikke mindst xylografiet, der åbnede mulighed for illustrerede magasiner, alt dette og meget mere gjorde det indlysende for enhver, at det visuelle, både i de spøgefulde og de spektakulære visuelle genrer, havde en enorm appel i tiden, en appel som den opmærksomme forfatter selvfølgelig måtte lægge mærke til. Som William Hazlitt skrev i sin *Studies in Jocular Literature*:

And we perceive at the present moment how far the cheap print and the gay shop-window go to supply such Englishmen of the nineteenth century as have small leisure and perhaps equally small inclination for books with notions of current sentiments and transactions.¹⁸

Om dette marked for billedark, billedfortællinger, valentine-kort, karikaturtegninger osv. skrev xylografen og journalisten Henry Vizetelly i sin erindringsbog *Glances back through Seventy Years* fra 1893:

The shop-windows of the London printsellers were the people's picture galleries, at this period, and always had their gaping crowds before them. The caricatures of the day, the presentation of famous prize fights, and Cruikshank's and Seymours's comic sketches were most to the taste of the cognoscenti of the pavement...¹⁹

Det var dette marked, Dickens kom ind på, da han i midten af 1830erne blev opfordret til at skrive tekster til en serie muntre tegninger fra sportslivet, lavet af den nævnte Robert Seymour. Han skulle med andre ord "illustrere" illustrationerne med tilsvarende muntre tekster. To ting kom imidlertid i vejen for denne plan. Den ene var, at Robert Seymour, muligvis fordi han anede sin kunstneriske underlegenhed i forhold til Dickens, begik selvmord.²⁰ Den anden var, at Dickens, uden tvivl båret af selvsikker viden om sit eget talent, insisterede på, at hvis projektet skulle fortsætte, skulle teksten have prioritet: "...it would be infinitely better for the plates to arise naturally out of the text". (p. xxxii) Han hyrede den ganske unge Hablot Knight Browne, og det blev indledningen til et samarbejde om efterhånden 19 af Dickens' romaner. For læseren blev det undertiden et spørgsmål, om oplevelsen af romanerne ikke i højere grad skyldtes Knight Browne's alias Phiz's streg end Dickens' pen. Under alle omstændigheder banede *The Pickwick Papers* vej for den form, som i særlig grad associeres med det 19. århundrede: Den illustrerede roman.

Romanen udkom som sagt i månedlige afsnit à 32 tryksider, hvert omfattende 3–4 kapitler, plus to helsides illustrationer og flere sider med annoncer, alt sammen formedelst en shilling. Intervallet mellem udsendelsen af de enkelte afsnit var imidlertid så kort, at illustrationerne næppe kunne vokse organisk ud af teksten. Dickens indrømmede selv, at hovedparten af illustrationerne "have been executed by the artist from the author's mere verbal description of what he intended to write". (p. xxx) Men selv om billederne således var afledt af teksten og i en vis forstand kom i anden række, så var det dem, der dannede blikfang. Henry Vizetelly skriver:

"Pickwick" was then appearing in its green monthly numbers, and no sooner was a new number published than needy admirers flattened their noses against the bookseller's windows, eager to secure a good look at the etchings, and peruse every line of the letterpress that might be exposed to view, frequently reading it aloud to applauding bystanders.²¹

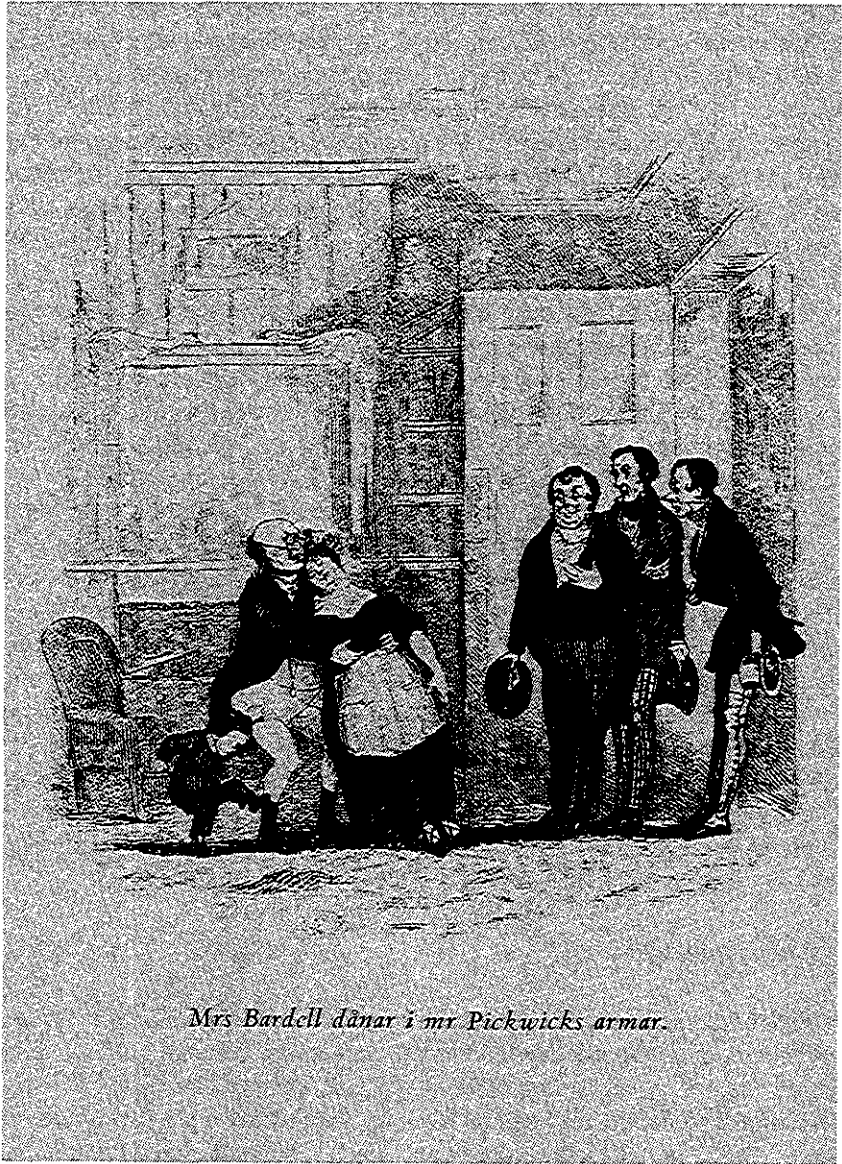
Imidlertid viser dette, at hvad enten ord eller billede kom først, så måtte Dickens' stil nødvendigvis være scenisk anlagt, gerne spektakulær, med særlig vægt på det ydre ved personer og situationer. Personerne måtte karakteriseres ved deres fysiske udtryk, og den løbende beretning måtte krystalliseres i billeder, hvis da ikke beretningen simpelthen var bygget op som en gradvis udfoldelse af indholdet i en sådan billed-krystal.²² Selv om romanen i følge titlen er baseret på Pickwick-klubbens "efterladte papirer" og med denne indbyggede retrospektive form passer på Brooks' bestemmelse af forudsætningerne for konstruktionen af et plot, så er det karakteristisk, at der er en spænding mellem forløbet, der truer med at løbe løbsk som i kapitel 16, der er "Too full of Adventure to be briefly described", og de gentagne opstandsnings, som ikke kun skyldes udgivelsesformen med månedlige hæfter, men også det kompositoriske mønster, præget af afbrydelser på alle niveauer – fra Mr. Jingle's karakteristiske staccato-tale til Sam Weller's alt-punkerende "wellerisms" og videre til de indlagte fortællinger og anekdoter med funktion som en slags billeder eller moralsk anskuelsesundervisning.²³

Dickens hylkede den tanke, at "If we can only preserve ourselves from growing up, we shall never grow old",²⁴ og i et par af de tilbageskuende forord, som Dickens efterhånden forfattede til denne nostalgisk tilbageskuende og måske derfor "evigtunge" roman, noterer han da også, at den savnede et egentligt plot: I lyset af de omstændigheder, hvorunder romanen var skrevet, måtte det være sådan, at "no artfully interwoven or ingeniously complicated plot can with reason be expected". (p. xxix) Ganske vist er der to fortællespor, som antager karakter af sammenbindende plots, dels Mr. Pickwicks bestræbelser på at undslippe den giftelystne Mrs. Bardell, dels hans bestræbelser på at pågribe og afsløre charlatan'en Mr. Jingle, men som helhed spiller plottet en tilbagetråkket rolle, og f.eks. opgives indledningens ramme – "the machinery" – med den korresponderende Pickwick-klub lidt efter lidt. Også i teksten dominerer billede over beretning.²⁵

Tableauets æstetik

Mr. Pickwick er under en af sine ture i hestebroche ved at få kappet hovedet af i en port, fordi han sidder i sine egne tanker og "ruminat(es) [...] on the strange mutability of human affairs". (p. 15) Den slagfærdige Mr. Jingle sammenfatter den åndsfraværende Mr. Pickwick's tanker i et kort og komisk billede: "Ah! I see – in at the palace door one day, out at the window the next". (p. 15) Det er samtidig et replikskifte, der kan belyse det, man kunne kalde tableauets æstetik, dets forudsætninger i storbyerfaringen, dets forhold til synssansen, dets form og funktioner. Midt i al komikken er *The Pickwick Papers* en filosofisk roman om forholdet mellem ord og ting.

Omskiftelighed er netop et nøgleord, når det gælder tableauet. At finde faste, moralske holdepunkter i et liv og en verden præget af stadig forandring er anliggendet for det typiske tableau. I tæt forbindelse med datidens optagede



Mrs Bardell dånar i mr Pickwicks armar.

af fysiognomiske og frenologiske studier var tableauet er redskab for afkodningen af den verden, som i takt med moderniserings-processerne oplevedes som stadig mere flygtig og uanskelig. Hvis tableauet gav "syn for sagn", så skete det både i positiv forstand som visuel dokumentation og i negativ forstand som visuelle indtryk, der ikke kunne overføres til fortællingens medium. Tableauet var en reaktion på flygtigheden i de moderne omverdensrelationer, men samtidig en refleks af det forhold, at man i storbyen som "en verden af fremmede" oplevede andre som overflader: Gestik, mimik, mode osv. Dermed skrev tableauet sig direkte ind i den føromtalt spænding mellem tid og rum, mellem fortælling og billedlig fremstilling.

De første teoretiske skrifter om tableauet kom i slutningen af det 18. århundrede, hvor særlig Denis Diderot og Louis Sébastien Mercier beskæftigede sig med tableauets form og forudsætninger.²⁶ De karakteriserede det som det patetiske højdepunkt i et drama, et øjeblik der på én gang løftede sig op over hele dramaet og samtidig koncentrerede de dramatiske spændinger i en situation.²⁷

Tableauet bredte sig fra dramaet til romanen, og i Merciers *Tableau de Paris* (1781–89) blev det klart, at baggrunden for denne udbredelse var den urbanisering, som jo også blev Dickens' erfaringsbaggrund. Storbyen, der sprængte alle rammer, kunne ikke længere opfattes som fysisk-arkitektonisk helhed og omfattes af ét billede. Storbyen blev det virkelige livs scene for et uendeligt antal situationer eller tableauer, der kun tillod en tilnærmelsesvis og approksimativ organisering af erfaringerne med storbylivet. Storbybeskrivelsen rettede sig i stigende grad mod en gengivelse af alt det, som virkede frapperende på en iagttager.²⁸ Mangfoldigheden blev så stor en udfordring for sanserne og især synet, at vejen fra sanseindtryk til erkendelse forkortedes. Koncentrationen af sanseindtryk krævede en evne til sortering og lynsnar omsætning i erfaringer eller, med andre ord, en hyperbevidst intellektualiserende indstilling.²⁹ I modsætning til de alt-opregnende 'tavler', der var det 17. og 18. århundredes modeller for viden, rettede 'tableauet' sig mod denne eller hin partikulære situation, der i en prægnant form lod et netværk af relationer komme til syne. Som en sådan "del for helhed" var tableauet på et trindhøjere niveau et eksempel på den fascination af den karakteristiske detalje, der ifølge (bl.a.) Tom Wolfe kendetegner realismen.

Hvis valget af tableauer – i princippet – var betinget af mer eller mindre chokerende oplevelser så var tableauets virkning på læseren eller betragteren af samme art. Tableauets æstetik var i ekstrem grad en effektsøgende æstetik, og disse stærke effekter var på én gang betingede af og brud på denne storbyerfaring. Effekterne var nødvendige for at gennemtrænge den alt-nivellerende, blaserte mentalitet, som ellers i storbyen udvikledes som et værn mod mængden af indtryk. I en verden præget af anonymitet og foranderlighed blev tableauet en teknik, der skulle sørge for, at tilskueren eller læseren blev personlig involveret. Løse, uforpligtende tegn som f.eks. dem, der betyder, at ting og begreber (som f.eks. beskyldningen "humbug") i *The Pickwick Papers*

opleves i anførelsestegn, i "the Pickwickian sense", måtte i tableauet vige for betydninger, der er fikseret i kroppen. Alle glidende overgange og fine nuancer måtte vige for skarpe kontraster, en sort-hvid-tegning, hvor moralske størrelser som dyd og last, uskyld og forhærdelse træder frem for øjet i plastiske konstellationer. Altsammen beregnet på moralsk belæring via massiv bearbejdning af tilskuerens sanser, og her især den sans, som i storbyens pulserende liv ellers først og fremmest registrerede overflader, synssansen. Man skulle "feel through the eyes".³⁰

Lige som læseren føres fra syn til syn, føres Mr. Pickwick fra syn til syn – "sights [...] as 'ud penetrate your benevolent heart, and come out on the other side," (p. 245) siger Sam Weller, da han fortæller sin herre om de fattige, der bor under Waterloo Bridge. Og Mr. Pickwick røres virkelig, da han i det centrale kapitel om gælds fængslet, the Fleet, ser sin gamle modstander Mr. Jingle sidde nedbøjet og forsulten, uden mulighed for skjule sig bag sine sædvanlige forklædninger: "Mr Pickwick was affected". (p. 684).

Det melodramatiske tableau og det komiske tableau

Førergrebet på betragterens eller læserens følelser kunne imidlertid antage to former: En melodramatisk og en komisk. Det melodramatiske tableau manifesteres første gang i *The Pickwick Papers* i 3. kapitel med den omrejssende skuespillers fortælling om en andenrangs pantomimeskuespillers dødsleje: Her er alle de stærkeste kontraster trukket op i sort-hvidt med modsætningen mellem liv og død, mellem udsvævelser og uskyld, falskhed og ægthed. Det moralske budskab understøttes af naturkræfterne – "it was a dark cold night..." (p. 45) – og artikuleres gennem kroppen, både den døende pantomimeskuespillers krop, som er forvandlet til et tegn, og fortællerens krop, som reagerer på dette tegn:

Never shall I forget the repulsive sight that met my eye when I turned round. He was dressed for the pantomime, in all the absurdity of a clown's costume. The spectral figures in the Dance of Death, the most frightful shapes that the ablest painter ever portrayed on canvas, never presented an appearance half so ghastly. His bloated body and shrunken legs – their deformity enhanced a hundred fold by the fantastic dress – the glassy eyes, contrasting fearfully with the thick white paint with which the face was besmeared; the grotesquely ornamented head, trembling with paralysis, and the long, skinny hands, rubbed with white chalk – all gave him a hideous and unnatural appearance, of which no description could convey an adequate idea, and which, to this day, I shudder to think of. (p. 44)

Men klovnen og pantomimen peger samtidig i retning af den komiske atmosfære, der er altdominerende i *The Pickwick Papers*, hvor de komiske tableauer erstatter gysen med latteren som redskab for en moralsk involvering af både Mr Pickwick himself og hans læsere. Ganske vist skriver Dickens i

sine *Sketches by Boz*, at den verbale beskrivelse må give op over for udtrykskraften i Hogarth's streg ligesom Charles Baudelaire i sin *L'essence du rire* skriver, at pennen er kold og bleg i sammenligning med pantomimen, om hvilken han skriver: "La pantomime est l'épuration de la comédie; c'en est la quintessence; c'est l'élément comique pur, dégagé et concentré."³¹ Men netop i samspillet mellem Dickens og hans illustratører får romanen den samme koncentrerede komiske kraft som en pantomime-forestilling. I *Blackwood's Edinburgh Magazine* fra 1857 finder man således artiklen "Remonstrance with Dickens", hvor forfatteren mindes sin ungdom og sin læsning af *The Pickwick Papers*: En dag under en gudstjeneste kom han til sin egen bestyrtelse til at tænke på Sam Weller's far Tony, så hans figur for sig med plastisk tydelighed og blev grebet af et så voldsomt latteranfald, at han måtte føres ud ad midtergangen, mellem rækker af ansigter, der så på i hellig rædsel, mens han selv havde våde øjne, der stod ud af hovedet som på en krabbe, og han måtte stoppe sit lommetørklæde næsten helt ned i halsen for at kvæle sin latter.

Som eksempel på et komisk tableau kan citeres Mr. Jingle's lille advarende anekdote, da Mr. Pickwick i al sin opmærksomme distraktion er ved at få kappet hovedet af, da hestevognen ruller ud gennem en port:

Terrible place – dangerous work – other day – five children – mother – tall lady, eating sandwiches – forgot the arch – crash – knock – children look round – mother's head off – sandwich in her hand – no mouth to put it in – head of family off – shocking, shocking! (p. 15)

Det stygge syn udgør med sin kontante indramning (porten), sin fokusering på familien, sit omhyggelige personarrangement, sin kontrast mellem liv og død og sin opladning af det altafgørende øjeblik et klassisk tableau, og temaet med de moderløse småbørn er et af de hyppigst anvendte inden for det sentimentale melodrama. Men virkningen er urkomisk, et eksempel på det Baudelaire ville kalde "quelque énormité britannique, pleine de sang caillé et assaisonnée de quelques monstrueux *goddam*"³² og mens man ler, griber man sig i at spørge, hvem man egentlig griner af og hvorfor!

Svaret er, at latteren går flere veje. Man griner overlegent af den mekanisk snakkende Mr. Jingle, men griner samtidig befriet med ham, frigjort fra normalsprogets tvang. Man griner overlegent af den mekanisk spisende, distræte moder, men griner samtidig med hendes ukuelige hånd, der finder døden et mindre problem end fraværet af en mund. Man griner overlegent af den sentimentale Mr. Pickwick og samtidig af sin egen indre Pickwick ved den makabre historie. Taget hver for sig kan disse komiske effekter illustrere enten Hobbes' tese om at latter udløses ved følelsen af pludselig overlegenhed i forhold til næsten, eller Bergsons tese om at latter er livets korrektur over mekanisk adfærd eller Freuds tese om at latteren skyldes frigørelse af fortrængte impulser som f.eks. hadet til den fortærende moder. Men den samlede virkning af alle disse lattereffekter er det, som Baudelaire kalder

”absolut komik”, latteren over det groteske, en overlevelsekomik som i latterens Nu stiller den leende frit i forhold til alle vante koder og kodekser.

Teksten som skuespil

Moderen får kappet hovedet af, da hun kører gennem en port. Både i melodramaet og i komedien har døren og porten en særstilling som ramme om tableauer, hvor to verdener mødes. Når den slagfærdige Sam Weller slår døren op, kan man være sikker på, at han slår døren op til et komisk optrin, og han lægger da heller ikke skjul på det teatraliske i situationen: ”’Well then, all in to begin!’ cried Sam. ’Sound the gong, draw up the curtain, And enter the two con-spiraytors.’” (p. 758)

I mødet mellem forskellige verdener, bliver verden til et teater, hvor nogle er tilskuere og andre aktører. Et af Sam Weller’s mange talenter er evnen til at styre spillet, så han det ene øjeblik forvandler tilskuere til aktører og det andet øjeblik forvandler aktører til skuespillere, en evne der antyder en særlig nær forbindelse mellem Sam Weller og Dickens selv.

Alle forfattere skriver for scenen, selv om de ikke bruger den dramatiske form”, fastslog Dickens i et tale for ”The Royal General Theatrical Fund”. Som bevis kunne han have henvist til sit eget forfatterskab, hvor der fra først til sidst havde et scenisk præg. Da det 10. afsnit af *The Pickwick Papers* udkom i december 1836, indføjede Dickens en annonce, hvor han titulerede sig selv som ”Pickwick’s Stage-Master”, sammenlignede sig selv med en af tidens store entertainere og lovede ”to keep perpetually going on beginning again, until the end of the fair.”³³

Teksten er et skuespil, hvor teaterinspirationen og tilsvarende visuelle modeller bekræftes i flere af kapiteloverskrifterne, f.eks. kapitel 8, der er ”Strongly illustrative of the Position, that the Course of True Love is not a Railway” og kapitel 40, der ”Introduces Mr Pickwick to a new, and not uninteresting Scene, in the great Drama of Life”. Lader man sit blik løbe hen over romanens godt 40 illustrationer, kan man heller ikke undgå at bemærke, hvordan deres opbygning er scenisk, teatralisk. Der er ikke tegnet nogen ramme eller scenemæssig indfatning omkring illustrationerne, og der er stor variation i de steder, der danner scene. Men døre, trapper, nicher og interiører, herunder også en indhegning for svin og en celle i et fængsel, er steder som umiddelbart er disponeret for – indefra – at danne ramme om de illustrerede optrin. Også eksteriører bliver i Phiz’ streg omdannet til scener. I illustrationerne ”Winkle soothes the refractory mare” og ”the break down” og ”Mrs Leo Hunter’s Fancy-Dress Déjeûné” fungerer træer således som ramme om optrinnene.

Der er ingen rigtigt ”åbne” illustrationer. Alle – men selvfølgelig især dem, der knytter sig til romanens fængslings-plot – er ”lukkede”, indrammede. Selv når man bliver lukket ude som i ”Mr Winkle’s Situation when the Door ’blew

to", har udelukkelsen karakter af klaustrofobisk indespærring, understreget af den brudte trekant, dannet af til venstre linjen mellem faklen og vægelyset, til højre den lange stang, som holdes af den ene bærer, og i bunden endnu en løst skitseret stang.

Inden for alle disse mere eller mindre lukkede rum finder man imidlertid en genkommende opdeling i "udenfor"/"indenfor" og "ovenpå"/"nede" og "fiksering"/"flygtighed" (og "fald"), stort set svarende til en opdeling i tilskuere og (som oftest ufrivillige) skuespillere. Allerede i den første illustration (tegnet af Robert Seymour), forestillende Mr Pickwick, som taler i klubben, er motivet gennemteatralsk, i nøje overensstemmelse med Dickens' tekst:

What a study for an artist did that exciting scene present! The eloquent Pickwick, with one hand gracefully concealed behind his coat tails, and the other waving in air, to assist his glowing declamation... (p. 5)

Både i det melodramatiske og i det komiske tableau er faldet et centralt motiv, i melodramaet det moralske fald, som forvandler den faldne til et uhyre, i komedien det fysiske fald, som reducerer den faldne til en ting. Mr Pickwick med notesbogen og de uundværlige briller karakteriserer sig selv som "en iagttager af den menneskelige natur", men reduceres gennem sine komiske fald gang på gang i løbet af romanen til den iagttagne part, undertiden endda som mere tingslig end en ting. Der er således en illustration, der viser Mr Pickwick jagende efter sin hat, mens en sværm af mennesker – placeret over Pickwick – følger det komiske optrin. Dickens skriver, som var der tale om en kommentar til Baudelaires distinktion mellem den komiske figur, der ved sit fald bliver til grin for andre, og det filosofiske gemyt, der har opøvet evnen til hurtig selvfordobling, hvorved han kan være en desinteresseret iagttager til de fænomener, der angår hans jeg, og dermed "selv" grine med:³⁴

There are very few moments in man's existence when he experiences so much ludicrous distress, or meets with so little charitable commiseration, as when he is in pursuit of his own hat. A vast deal of coolness, and a peculiar degree of judgment, are requisite in catching a hat. A man must not be precipitate, or he runs over it; he must not rush into the opposite extreme, or he loses it altogether. The best way is, to keep gently up with the object of pursuit, to be wary and cautious, to watch your opportunity well, get gradually before it, then make a rapid dive, seize it by the crown, and stick it firmly on your head; smiling pleasantly all the time, as if you thought it as good a joke as anybody else. (p. 61)

James R. Kincaid har tolket komikken som et redskab for det dannelsesprojekt, der forvandler Mr. Pickwick fra en naiv, distanceret iagttager og idylliker til en vidende, engageret deltager og realist.³⁵ Undervejs på denne dannelsesrejse rammer kritikken af den ufølsomme iagttagerholdning selvfølgelig ikke kun Mr. Pickwick, men i høj grad også den anonyme hob, som i kapitel efter kapitel

og i illustration efter illustration som tilskuere godter sig over Mr. Pickwick's forskellige uheld. Billedet af den komiske hattejagt følges op af billeder som "Mr. Pickwick in the Pound" og "Mr. Pickwick and Sam in the attorney's office", hvor han i begge tilfælde er placeret i billedets nederste del underkastet hoverende og overlegen latter fra henholdsvis pøbel og kontorister. Situationerne viser dels at Mr. Pickwick ikke kan opretholde iagttagers distance til sin omverden, dels at denne omverden hverken er så idyllisk eller så ekstraordinær, som Mr. Pickwick vil gøre den til.

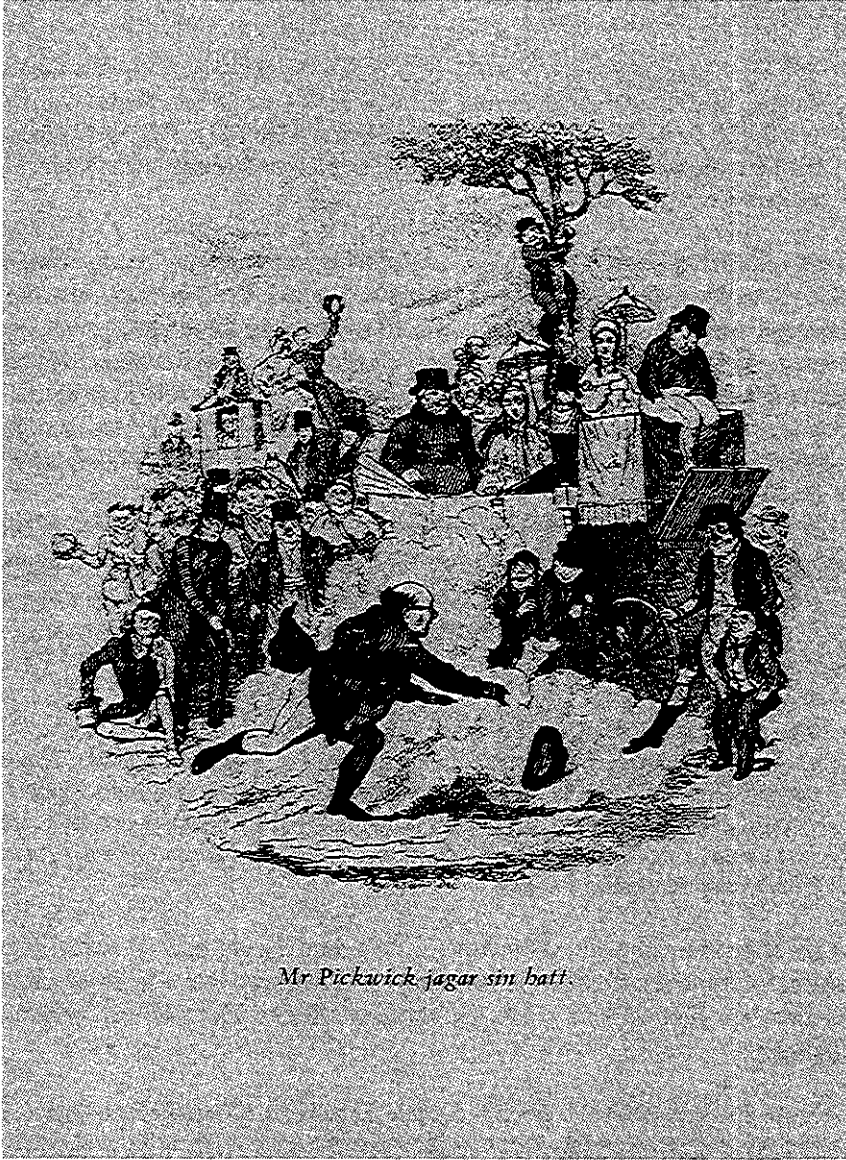
Efterhånden som romanen skrider frem viser flere rent farce-agtige indslag, at dannelsesprojektet er ved at lykkes for så vidt som adskillelsen mellem tilskuere og aktør opløses. I den illustration, hvor "Mr. Weller attacks the executive of Ipswich", er Mr. Pickwick placeret øverst, med overkroppen ud af bærestolens tag, deklamerende med komisk retorisk gestik, og blandt den sværm af mennesker, der er samlet omkring bærestolen, bevæger blikkene sig i alle retninger. I illustrationen til "the trial" er Mr. Pickwick ganske vist igen placeret i nederste venstre hjørne, men ikke en af dommerne på den trappeformede række af dommerbænke ser på Mr. Pickwick. Og endelig viser illustrationerne "Mr. Bob Sawyer's mode of travelling" og "The rival editors" optrin, hvor ingen står uden for og hvor alle tager del i løjerne.

Bevægelse og billede

Hestevogne, postvogne, diligencer, bærestole, trillebøre og andre transportmidler spiller, som omtalen af illustrationerne viser, en vigtig rolle i romanen. Men som man også kan se på flere illustrationer – først og fremmest selvfølgelig "The break down" – er transportmidler ikke nogen garanti for bevægelse. De blokeres, bremses, bryder sammen, og illustratoren kan så fange en situation, hvor al ydre bevægelse er bragt til stilstand. Den ydre ro bliver imidlertid baggrund for en så meget desto mere intens indre uro og bevægelse, og denne for tableauet så karakteristiske spænding er et gennemgående motiv i romanen. Når handlingen når sit højdepunkt, går den i stå.

Som eksempel kan vælges kapitel 25, hvor Mr. Pickwick første gang arresteres. Kapitlet indledes med beskrivelsen af det optog, der samler sig omkring bærestolen med Mr. Pickwick. Der er fra starten lagt op til skuespil, og for de mest ihærdige medlemmer af folkemængden fortsætter skuespillet, selv da Mr. Pickwick af betjentene føres ind til borgmesteren. Gennem portens gitterværk stirrer de "with the indefatigable perseverance with which people will flatten their noses against the front windows of a chemist's shop, when a drunken man, who has been run over by a dog-cart in the street, is undergoing a surgical inspection in the back-parlour". (p. 390)

Skuespillet placerer tilskuerne som ufølsomme, mens aktørerne placeres



Mr Pickwick jagar sin hatt.

som ofre. Ved sceneskiftet fra gaden til borgmesterens kontor giver fortælleren i en ironisk dækket fremstilling borgmesterens opfattelse af sig selv som scenemester:

The scene was an impressive one, well calculated to strike terror to the hearts of culprits, and to impress them with an adequate idea of the stern majesty of the law. In front of a big book-case, in a big chair, behind a big table, and before a big volume, sat Mr Nupkins, looking a full size larger than any one of them, big as they were. (p. 390)

Scenen skaber en pause i forløbet, og når begivenhedernes gang således blokeres, blokeres der også for følelserne. De kan ikke få afløb i handling, men stemmes i stedet op, og situationen oplades med stadig mere intense følelser. Det er et gennemgående træk ved disse "scener", at de viser personer, der ved et eller andet "syn" paralyseres: De "stivner", "slås" med rædsel eller forbløffelse, står "fastnaglet" til stedet, næsten reduceret til ting, ude af stand til at give udtryk for deres følelser, fordi de således er ét med deres følelser, personifikationer af "rædsel", "frygt" eller "undren".

En sådan fiksering indtræffer, da Sam Weller i køkkenet hos en af Mr. Nupkins' ansatte konfronteres med Job Trotter, der er tjener for den intrigante Mr. Jingle, men fortælleren giver den melodramatiske situation en komisk farve ved at flytte opmærksomheden fra situationen til beskrivelsen af situationen:

We have said in walked Mr Job Trotter, but the statement is not distinguished by our usual scrupulous adherence to fact. The door opened and Mr Trotter appeared. He would have walked in, and was in the very act of doing so, indeed, when catching sight of Mr Weller, he involuntarily shrank back a pace or two, and stood gazing on the unexpected scene before him, perfectly motionless with amazement and terror. (p. 404)

Få øjeblikke efter gentager mønstret sig, men denne gang uden at situationen har den forventede effekt. I modsætning til sin tjener taber Mr. Jingle ikke fatningen, da han løber ind i et tableau med Pickwick som den centrale skikkelse:

It was an impressive tableau. Alfred Jingle, Esquire, alias Captain Fitz-Marshall, was standing near the door with his hat in his hand, and a smile on his face, wholly unmoved by his very unpleasant situation. Confronting him, stood Mr Pickwick, who had evidently been inculcating some high moral lesson; for his left hand was beneath his coat tail, and his right extended in air, as was his wont when delivering himself of an impressive address. At a little distance, stood Mr Tupman with indignant countenance, carefully held back by his two younger friends; at the further end of the room were Mr Nupkins, Mrs Nupkins, and Miss Nupkins, gloomily grand, and savagely vexed. (p. 406)

Det er, som fortælleren jo heller ikke undlader at bemærke, det perfekte tableau, kendetegnet ved en uventet konfrontation, en skarp kontrast mellem skurk og offer, en omhyggelig indbyrdes placering i gruppen, overdrevne og stiliserede gestus. Det danner en slags diagram over de involverede følelser, og ledsages af den karakteristiske fornemmelse af, at tiden er sat i stå. Den ydre handling er sat i stå, men til gæld er den indre rystelse så meget desto større.

Konkluderende

Med *The Pickwick Papers* indledte Dickens et romanværk, hvor man som læser oplever, at man bevæger sig ind i et menneskemyldrende univers, en litterær pendant til datidens hurtigt-voksende metropoler. Romanen er her blevet anskuet under en synsvinkel, hvor formelle træk som plot og tableau er blevet læst ind i en mentalitetshistorisk kontekst, der kan angives med stikord som storbyeksistens og litterær formulering af denne eksistens. Alene at rubricere denne roman i en kendt kategori er så vanskeligt, at vanskeligheden er et vink om romanens nybrydende karakter. Dickens selv karakteriserede ved én lejlighed *Oliver Twist* som sin første rigtige roman, men udtalte ved en anden lejlighed, at *The Pickwick Papers* var den af forfatterskabets romaner, han var mest stolt over.³⁶ Andre har ment, at den snarere end en roman var en myte, der i vid udstrækning kunne fungere helt uden bånd til teksten, hvis de da ikke som G.K.Chesterton mente, at den stod sig bedst ved at blive læst baglæns.³⁷

Resultaterne af nærværende analyse kan sammenfattes og resumeres i en række sammenhørende punkter:

For det første: At romanen med sit løst strukturerede plot, sin mangel på begyndelse for så vidt som introduktionen af en rammefortælling forlades allerede i andet kapitel, sin mer eller mindre improviserede videreførelse fra det ene månedlige afsnit til det andet og sin pludselige og nærmest tilfældige afslutning spejler en ny oplevelse af uforudsigelighed og uendelige muligheder, såvel knyttet til storbyeksistensen i almindelighed som til personlige karriereperspektiver.

For det andet: At romanen trods denne åbenhed over for tilfældet undervejs formes af mindre plots, der kæder tingene sammen og således tilbyder en slags foreløbige fortællinger om den verden, hvormed det i øvrigt temmelig udtrykkeligt fastslåes, at verden næppe nogensinde skulle blive gammel nok til at udtømme "the innumerable veracious legends connected with old London Bridge, and its adjacent neighbourhood on the Surrey side." (p.141)

For det tredje: At disse plots med stor konsekvens leder over i tableauer. Denne konsekvens kan med Peter Brooks forklares som styret af plottets drift mod en afslutning, men kan også med bl.a. Gautier ses i sammenhæng med periodens optagethed af "de rent okulare spektakler". I dette spil mellem beretning og billede eller tidsligt forløb og rumlig form oplades tableauets

konstellationer og kontraster med betydning.

For det fjerde: At disse opladede øjeblikke og spændte forventninger via ironisk retorik og situationskomik igen og igen opløses i ingenting, i en både negativ og positiv latter, hvor læseren på den ene side ler ad Pickwick og kompagni og således stilles frit i forhold til teksten, og på den anden side ler med fortælleren og romanens figurer, sådan at indledningskapitlets ironiske distance til "vor udødelige Mr. Pickwick" i slutkapitlet er forvandlet til et ømt humoristisk lykke-tableau:

Everything was so beautiful. [...] And in the midst of all this, stood Mr Pickwick, his countenance lighted up with smiles, which the heart of no man, woman, or child, could resist: himself the happiest of the group: shaking hands, over and over again with the same people, and when his own hands were not so employed, rubbing them with pleasure: turning round in a different direction at every fresh expression of gratification or curiosity, and inspiring everybody with his looks of gladness and delight. (p. 913)

NOTER

Anvendt udgave:

Charles Dickens, *The Posthumous Papers of The Pickwick Club* (with 43 illustrations by Phiz), Introduction by Peter Ackroyd, London: Mandarin, 1991.

1 Cit. efter George H. Ford, *Dickens and His Readers. Aspects of Novel-Criticism since 1836*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1955, p. 7.

2 Deborah Epstein Nord redegør i artiklen "The City as Theater: From Georgian to Early Victorian London", *Victorian Studies*, Vol. 31, Nr. 1, 1987 for denne nyorganisering af det offentlige rum i 1820ernes London, en nyorganisering forestået af arkitekterne John Nash, John Soane og Robert Smirke. Hun peger på, hvordan Regent Street blev udformet som et amfiteater, og hvordan West End i det hele taget blev præget af større skalaforhold, klassisk storhed og panoramisk overblik, alt imens fattigkvartererne blev gjort "usynlige". Forsøget på at lægge et beroligende, teatralisk slør hen over den moderne storbys modsætninger genfinder hun i de storby-skitser, som samtidige forfattere som Pierce Egan og Charles Lamb publicerede.

3 Jfr. også Walter Bagehot: "Nevertheless, it may be said that Mr Dickens's genius is especially suited to the delineation of city life. [...] His memory is full of instances of old buildings and curious people, and he does not care to piece them together. On the contrary, each scene, to his mind, is a separate scene, each street a separate street. He has, too, the special alertness of observation that is observable in those who live by it. He describes London like a special correspondent for posterity." Cit. efter: Stephen Wall (ed.), *Charles Dickens*, (Penguin critical anthologies), London: Penguin, 1970, p. 127.

4 Jfr. også Frederik Tygstrup, der i *Punkt, linie, flade. Refleksioner over fortælling og erfaring*, København: Afdeling for litteraturvidenskab, 1993 med udgangspunkt i Botho Strauß diskuterer, hvorvidt og i givet fald hvordan "punktuelle, singulære oplevelseskvaliteter" som f.eks. kærlighed kan fremstilles i skriftens lineære medium. I nærværende sammenhæng er spørgsmålet, hvordan såvel ekstensitet og intensitet i reale erfaringer kan gestaltes litterært. I øvrigt er det jo en almindelig kritik af forfattere til handlingsromaner (som Dickens), at de litterært oplader et erfaringsstof med en intensitet, som uden litterær tilvirkning snarere ville opfattes som handlingsforladt monotoni.

5 Jfr. E.J.Hobsbawm's lakoniske konstatering: "The City destroyed Society", cit. efter: F.S.Schwarzbach, *Dickens and the City*, London: Athlone Press, 1979, p. 10.

6 Tom Wolfe, *The New Journalism*, cit. efter Victor Nell, *Lost in a book. The psychology of reading for pleasure*, New Haven: Yale University Press, 1988, pp. 53-54.

7 Distinktionen mellem "l'homme machine" og "l'homme moteur" stammer fra Michel Serres; jfr. Peter Brooks, *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1992, p. 41.

8 Brooks, p. 129.

9 Northrop Frye, "Dickens and the Comedy of Humors", in: Ian Watt (ed.), *The Victorian Novel. Modern Essays in Criticism*, London: Oxford University Press, 1971, p. 48.

10 I Watt, anf.værk, skriver V.S. Pritchett i sit artikelbidrag 'The Comic World of Dickens', at en del af komikken udløses ved, at 1800-tals-karakterer placeres i

situationer, som var typiske for 1700-tals-romanen (Fielding og Smollett), jfr. pp 28–29, 31.

11 I følge Miss Mitford var det en af romanens store kvaliteter, at den kunne læses højt i dameselskab, men denne ægte victorianske ros kunne nok anspre til en psykoanalytisk læsning af, hvad der f.eks. gemmer sig under romanens misogyni og dens ømme fremstilling af forholdet mellem Mr. Pickwick og Sam Weller. Måske allerede Mrs. Bardell er på sporet, da hun tolker Mr. Pickwick's anmodning om at få lov til at indlogere Sam Weller som en kærlighedserklæring. Problemet er kun, at hun opfatter det, som om hun selv er genstand for denne kærlighed.

12 Jfr. Aldous Huxley om Dickens' "gruesome old Peter-Pans", cit. efter Paul Schlicke, *Dickens and Popular Entertainment*, London: Unwin Hyman 1988, p. 19.

13 Man kan undres over, at den Peter Brooks, som dog både har skrevet om melodramaet og om kroppen i billedkunsten, i sin læsning af Dickens er rent tekstorienteret. Imidlertid peger hans egen gennemgang af plottets logik utvetydigt frem mod visuelle former som tableauet og panoramaet. Han siger med Aristoteles, at afslutningen er altid hovedsagen (jfr. p. 11), og opfatter derfor læsningen som rettet mod det sted, hvor de narrative kræfter falder til hvile i en visuel form. Han taler om de "plastiske" (p. 137) kræfter i det narrative begær, og han demonstrerer et centralt sted – med Balzacs *La Peau de Chagrin* som eksempel – at tableauet er en mulig plastisk form: Fortællingen indledes med et af den slags panoramiske syn, som traditionelt associeres med den døendes tilbageblik, hvorefter fortælleren Raphaël citeres for ønsket om at opnå den "lucidity which allows me to embrace in this instant all my life as in one tableau where figures, colors, shadows, light, half-shades are faithfully rendered". (p. 52) – I øvrigt må man mod Brooks' opprioritering af de målorienterede dimensioner i læsningen indvende, at han underbelyser de procesorienterede dimensioner, lysten ved fabulerende udskydelse af slutningen, jfr. Nell, anf. værk, som med henvisning til kognitionsforskeren Apter påpeger, hvordan begge orienteringer har en positiv og en negativ pol: Den målorienterede læsning er spændt ud mellem ulystfuld spænding (f.eks. frygt) og lystfuld afspænding, mens den procesorienterede læsning er spændt ud mellem ulystfuld afspænding (kedsomhed) og lystfuld spænding.

14 Jonathan Crary beskriver – i *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge: Harvard University Press, 1992 – denne revolution som et skifte fra en geometrisk objektiverende optik til en fysiologisk optik, hvor kroppens og bevægelsernes bidrag til synsindtrykket kommer i fokus. Ifølge Crary fandt denne revolution sted mellem 1810 og 1840, og blandt de nye visuelle teknologier, der drev revolutionen fremad, nævner han kaleidoskopet, stereoskopet, thaumatropet, phenakitiskopet, zootropet, dioramaet og fotografiet. Koblingen mellem synet og den bevægede og bevægende krop leder tanken hen på tableauet.

15 Cit. efter Nord, p. 179.

16 Jfr. Théophile Gautier, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*. Vol. II, Bruxelles 1858–59, pp 175–76. I sin *Principles of Comedy and Dramatic Effect* fra 1870 skrev Percy Fitzgerald om udviklingen i teatret: "All is material, scenes, construction, furniture, and, above all, the play, and the acting. We go not so much to hear as to look. It is like a giant peep-show, and we pay the showman and put our eyes to the glass and stare". (Cit. efter Meisel, anf. værk, p. 49).

17 Kapitellet om nisserne, der stjal en graver, er skrevet, som var der tale om gengivelse af et show med "dissolving views", en forestilling med billeder fra nissernes "own

great store-house": "As the goblin said this, a thick cloud which obscured the remoter end of the cavern, rolled gradually away, and disclosed, apparently at a great distance, a small and scantily furnished, but neat and clean apartment. [...] But a change came upon the view, almost imperceptibly. The scene was altered to a small bed-room, where the fairest and youngest child lay dying. [...] Again the light cloud passed across the picture, and again the subject changed". (pp 462–63)

18 W. Carew Hazlitt, *Studies in Jocular Literature. A Popular Subject More Closely Considered*, London: Elliot Stock, u.å., p. 16.

19 Lena Johannesson, *Xylografi och pressbild. Bidrag till trägravvrens och till den svenska bildjournalistikens historia*, Uppsala: Nördiska Museet, Almqvist och Wiksell, 1982, p. 87.

20 Om forholdet mellem Dickens og Seymour, se: Martin Lamm, *Dickens och hans romaner*, Stockholm: Albert Bonniers förlag, 1947, p. 38. Jfr. også: Michael Steig, *Dickens and Phiz*, Bloomington and London: Indiana University Press, 1988.

21 John R. Harvey, *Victorian Novelists and Their Illustrators*, London: Sidgwick & Jackson, 1970, p.10.

22 Jfr. Martin Meisel, *Realizations. Narrative, Pictorial and Theatrical Arts in Nineteenth-Century England*. Princeton: Princeton University Press, 1983, p. 56. En interessant behandling af illustrationerne hos Dickens er givet i John Hillis Miller, "The Fiction of Realism: Sketches by Boz, Oliver Twist, and Cruikshank's Illustrations", optrykt i: Ada Nisbet and Blake Nevius (eds.), *Dickens Centennial Essays*, Berkeley: University of California Press, 1971.

23 Meisel (anf. værk) taler om en "seriel diskontinuitet" og karakteriserer sammenkædningen af "intransitive" enkeltviews i en serie af "dissolving views" som model for denne udformning af forløbet. (p. 38)

24 Cit. efter Schlicke, anf. værk, p. 8. Jfr. også – blandt andre victorianske barndomsdyrkere – Charles Lamb, der i et essay skrev: "Why must everything smack of man, and mannish? Is the world all grown up? Is childhood dead?" (Cit. efter Nord, anf. værk, p. 176).

25 I følge Harvey, anf. værk p. 12, regnede Dickens ikke *The Pickwick Papers* for en roman, men henviste til *Oliver Twist*, der kom i det traditionelle "tre-dækker" format, som "sin første roman". Imidlertid er det med *The Pickwick Papers*, at Dickens introducerer det samspil mellem billede og beretning, som derefter kommer til at præge tidens romaner, og derfor forekommer det alligevel rimeligt retrospektivt at tolke den i forhold til romangenren og romanens historie.

26 Om tableauet kan læses i følgende tre værker: Angelika Corbineau-Hoffmann, *Brennpunkt der Welt. C'est l'abregé de l'univers. Großstadterfahrung und Wissensdiskurs in der pragmatischen Parisliteratur 1780–1830*. Bielefeld: Erich Schmidt Verlag, 1991. – Kirsten Gram Holmström, *Monodrama. Attitudes, tableaux vivants. Studies on some trends of theatrical fashion 1770–1815*. Stockholm, Uppsala: Almqvist & Wiksell, 1967. Martin Meisel, *Realizations. Narrative, Pictorial and Theatrical Arts in Nineteenth-Century England*. Princeton: Princeton University Press, 1983.

27 Blandt tableauets senere teoretikere kan nævnes Edward Mayhew, der i *Stage Effect, or, The Principles which command Dramatic Success in the Theatre* (1840) skrev: "To theatrical minds the word "situation" suggests some strong point in a play likely to command applause; where the action is wrought to a climax, where the actors strike attitudes, and form what they call "a picture," during the exhibition of which a

pause takes place; after which the action is renewed, not continued; and advantage of which is frequently taken to turn the natural current of the interest. In its purposes it bears a strong resemblance to the conclusion of a chapter in a novel." (Cit. efter Meisel, anf. værk, p. 39).

28 Jfr. Angelika Corbineau-Hoffmann, anf. værk, p. 56.

29 Jfr. Georg Simmel, "Storbyerne og det åndelige liv", in: *Kultur & Klasse 71*, 1992, pp 73-74, hvor der tales om "storbyesjælelivets intellektualistiske karakter" forårsaget af "den raske ophobning af skiftende billeder, den bratte afstand inden for det, som man omfatter med ét blik, uventetheden i de indtryk, der trænger sig på".

30 Cit. efter Meisel, anf. værk, p. 84.

31 Charles Baudelaire, *Œuvres complètes. II, Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois*, Paris: Gallimard, 1976, p. 540. Jfr. også J.R.Hillis Miller, anf. værk, p. 117. I Kants velkendte definition af det komiske som den pludselige opløsning af en spændt forventning i ingenting er det også synspunktet, at det komiske etablerer en udveksling mellem krop og bevidsthed, jfr. John Morreall (ed.), *The Philosophy of Laughter and Humor*, Albany: State University of New York Press, 1987, p. 45.

32 Baudelaire, anf. værk, p. 529.

33 Cit. efter Schlicke, anf. værk, p. 43.

34 Jfr. Baudelaire, anf. værk, p. 532.

35 James R. Kincaid, *Dickens and the Rhetoric of Laughter*, Oxford: Oxford University Press, 1971.

36 Jfr. Robert L. Patten, *Charles Dickens and his Publishers*, Oxford: Oxford University Press, 1978, p. 45.

37 Jfr. Lamm, anf. værk, pp 44-45.

EVA HEMMUNGS WIRTÉN

Om konsten att läsa läsaren – och sig själv

Ett samtal med Janice Radway

För populärkulturforskningen i allmänhet och den feministiska i synnerhet, intar Janice Radways bok Reading the Romance. Women, Patriarchy and Popular Culture (Chapel Hill; University of North Carolina Press 1984 [London; Verso 1987]) en särställning. Inspirerad av Stanley Fishs teorier om "interpretative communities", var Radways ambition att kartlägga vad läsare egentligen gör med texter. Genom en bokhandlare i mellanvästern kom Radway i kontakt med en grupp verbala och entusiastiska läsare av romantikböcker (hädanefter romances). Med hjälp av intervjuer och deltagande observationer visade hon flera saker; bland annat att läsningen av populärlitteratur är selektiv och att den kan ses som en protest och tillgodogörande av "ett eget rum". Som etnografiskt projekt snarare än textcentrerad analys, representerar Reading the Romance ett metodiskt nytänkande inom litteraturvetenskapen, med särskild relevans för studier kring produktion och konsumtion av litteratur. Efter att ha börjat sin karriär vid The Department of American Civilization vid University of Pennsylvania, är hon sedan 1989 Professor of Literature vid The Program in Literature vid Duke University i North Carolina. Janice Radway verkar i en akademisk miljö som anses som en av USAs mest framstående och The Graduate Program in Literature är en av landets ledande forskarutbildningar inom litteraturvetenskap. (Konkurrensen hit är hård – ht 1994 sökte 300 personer till 8 platser.) Under ledning av Fredric Jameson har institutionen en uttalat teoretisk och interdisciplinär inriktning. Kontakter med närliggande discipliner, som arkitektur, juridik och antropologi uppmuntras; studier av icke-västerländsk och annan marginaliserad litteratur likaså. Under våren -95 är Janice Radway tjänstledig för att avsluta den bok om The Book-of-the-Month Club (BOMC) som hon arbetat med under snart tio år. Det samtal som följer ägde rum i Durham i februari -95, och rör sig såväl kring hennes eget arbete, som om subjektivitet, auktoritet, kritik, och kärleken till basket.

Eva Hemmungs Wirtén: Simply because it is the obvious point of departure, let us not begin by talking about *Reading the Romance*, other than indirectly. Tell me something about how you perceive the state of Literature Studies today, generally in the United States, more than ten years after the publication of *Reading the Romance*?

Janice Radway: I will give you a "on the one hand" and "on the other hand" answer. On the one hand, I would say that an enormous amount has changed. *Reading the Romance* was accepted by a publisher, but I was initially denied tenure¹ at the University of Pennsylvania, precisely because it was about popular culture.

EHW: And that was explicit?

JR: Oh, sure. Very, very explicit. It [*Reading the Romance*] was also interdisciplinary, so they were uneasy with that, and they were saying: "this isn't sociology, because it doesn't have enough numbers in it"; "this is fake sociology". A lot has changed in the United States since then. I think that mass culture materials, popular culture materials, are very much an accepted topic of analysis in English departments. There are still people who are opposed to this. There is a conservative reaction against it, but you are not jeopardizing your institutional career making a decision to write on popular materials. In that sense, I think an enormous amount has changed. On another level, I am not sure very much has changed at all. The reading procedures that are still very much tied to New Critical practice, and the organization of the discipline and the profession, which in the United States was really set in place from 1910 up through about 1945–1950, still govern the practice of criticism. Basically, what we are getting, is textual analysis. That is still the activity that one does in an English department, or even in a Literature department.² So I think that not very much has changed at all. I do think that there is some interesting work developing in a cognate set of fields; Anthropology, some Cultural Studies, some Literature, where people are experimenting with voice and with the position of the critic. What I mean when I say that little has changed is that the assumption is that the critic is distanced from the text, stands above or outside the text, and uses an apparatus to penetrate the text and make it reveal its treasures, as it were. It is done on different kinds of texts, it is done in an interdisciplinary way, and therefore it looks new, but as far as I am concerned it is not that new.

EHW: It has always struck me, following what you do from Sweden, and you must correct me if I am wrong – that you in a way are much closer to what goes on in Cultural Studies than to the kind of research that comes out of Literature departments.

JR: No, I do not think I fit in, you know, so easily with what is going on here. But I do not fit in...

EHW: ...anywhere?

JR: That is right. I do not really quite fit in anywhere. I am really not a literature person anymore, but nor am I either a trained anthropologist or a trained

sociologist. I think I am as interdisciplinary as work comes these days, with all of the problems and weaknesses of that. The project of the Program that I think of myself as participating in, is its broad historical project, which is to understand the history of capitalism and its impact on culture. If I fit in this department, I fit in that sense. Because I am interested in those larger historical questions. My work has a microfocus in the sense that I do very concrete and sometimes quite narrow empirical research, but with the idea that I am trying to understand a very broad sort of history in a kind of teacup.

EHW: As you say, there is still a pervasive textual orientation in Literature Studies. It is definitely apparent in Sweden, and it seems to me that the same thing holds true here.

JR: Absolutely. Completely. And very often, I will serve on dissertation committees, and I have said this publicly before, that I serve on many dissertation committees of dissertations that are brilliant and interesting; but somehow they do not grab me because they are textual analyses. And that would be an interesting thing to try and explain. It does not have the kind of emotional grab for me as ethnographical work, and the interesting question in an Bourdieuan sense is what produces that kind of *frisson* of attraction or identification.

EHW: Cultural Studies then being a kind of academic parachute – that catches people up who do not really belong in the traditional disciplines.

JR: It is probably a historical symptom. I think we are in a period of great flux with respect to the organization of the disciplines, and I would guess that we are in a period of reorganization. Now, whether it produces a fundamental restructuring of the traditional disciplines is anybody's guess. It may not ever come about. I think the potential is there, and I think that Cultural Studies is a symptom of that need to reorder knowledge production.

Den "vision" som återfinns mer eller mindre formulerad i alla Janice Radways texter, låter sig inte helt lätt inplaceras i något fack. Om vi accepterar att all forskning är politisk, i den meningen att den strävar efter förändring – eller bevarande – så är Radways riktad både utåt: forskning som ett medel att förändra och påverka samhället i stort; men också inåt: mot den egna, akademiska världen. (Som naturligtvis är del av den förra.) Hon är feminist, men har egentligen aldrig gett någon programförklaring. Trots att hon placerar in sig i en materialistisk tradition – tillsammans med Toril Moi är hon medredaktör till det nummer av South Atlantic Quarterly som har titeln "Materialist feminism" (4/94) – så motsätter hon sig etikettering. I den mån det finns ett Radwayskt projekt, och det tror jag att det gör, så består det i lika hög grad av ett förhållningssätt till forskningen i sig – och innebär därför just ett försök att "omordna kunskapsproduktion" – som i en specifik relation till ett avgränsat ämne eller område. Både Reading the Romance och hennes pågående bok om The-Book-of-the-Month Club har visserligen rört sig kring litteratur, men de frågar hon allt mer kommit att intressera sig för: värdering,

tolkning och auktoritet (egen och andras), äger naturligtvis relevans även utanför det vi skulle kalla bokmarknadsforskning. Det är i hennes bidrag till boken *Cultural Studies* (1992), "Mail-Order Culture and Its Critics: The Book-of-the-Month Club, Commodification and Consumption, and the Problem of Cultural Authority" som hennes syn på litteraturvetenskapens uppgift och den egna forskningen formuleras tydligast – och hon påpekar att "[...] the conceptual opposition between consumption and criticism is itself a historically contingent construction that conceals the fact that all consumption involves criticism and that criticism is itself wholly dependent on previous consumption" (*Cultural Studies*, s. 515). Genom att problematisera den distinktion på vilken upprätthållandet av skillnaden mellan oss och dom (kritikern och läsaren/publiken/konsumenterna) vilar frågasätter hon mer än bara vad som ska vara föremål för vår forskning – hon ställer själva forskningspraktiken till svars.

EHW: The question of identification and distance figures prominently in your work. I have always felt that the dynamics between these two poles really puts you between a "rock and a hard place" – at least when it comes to popular culture. Too much identification with your subject of research compromises you academically, and too much distance only adds to all those contemptuous analyses that we have seen too many of. I wonder if you feel that the divide which separates the women that we are (academics) from the women that we study (editors, readers) is emphasized too much?

JR: Perhaps. I think what I would say is the division needs to be thematized. I would not want to assume that as a now upper middle-class, overeducated, white American woman, I can necessarily speak for other kinds of women. So, what I would want to say is that who I am: as an academic, as a member of a very privileged segment of society, as someone now economically privileged, as someone privileged by race in ways she is not even conscious of, separates me from other kinds of women. So I would say that it [the divide] is the product of various kinds of social, and therefore ideological, determinants. But I would also suggest that by virtue of being gendered female in a culture where the gender divide is very powerful, there are probably places where our experience overlaps. I am not sure I want to say we share things in common, because that is already to presume we are similar; but what I would want to say is that the determinations that have produced us, could link up and we could converse, across the differences.

EHW: This is one of the things that I have thought about in my relationship with the editors at Harlequin, both in Toronto and in Stockholm. I respect them and their professionalism very much, to a large extent probably because I have worked in the book trade myself and recognize their ways of working as similar to what I used to do, but also as something I do! So, I feel this difference, but I also know that it is not that great as it sometimes would seem. I am sure you must have felt this too, when you worked with *Reading the*

Romance?

JR: Very much so. I am much more conscious of it right now, with the Book-of-the-Month Club. Previously, I would have said that I feel sympathetic to, and feel similar to those women, or I feel in connection with the editors at the Book-of-the-Month Club.

EHW: But is not the "sympathetic to" a prerogative and a distancing in itself?

JR: That is a distancing. Right.

EHW: So I would say that that is one of the things I would try to...

JR: ...avoid.

EHW: Yes.

JR: Right, I understand that. But I would say that there is a danger in assuming that you are the same as those people, because what you may be doing is projecting out of a certain kind of desire. And so what I have now written in the first part of my Book-of-the-Month Club book is a chronicle of my growing identification with the Book-of-the-Month Club editors and my desire to defend them, my desire to argue that their kind of reading was a wonderful kind of reading. I then raise the question about this as an identification produced by desire. And then ask what is producing the desire, what it is about my academic professional life that pushes me to feel thrilled to recognize their way of reading in ways I have not [felt] before, or for a long time.

EHW: Bearing what you have just said in mind – will we ever escape our personal desires and backgrounds? Should we even try?

JR: One would hope that what you do by acknowledging your ground, and attempting to jeopardize yourself as much as you are jeopardizing the people you are analyzing, is opening up a conversation, opening up a kind of dialogue. I would not want to say that we are locked solipsistically in our own structures of desires...

EHW: No, because that would undermine your whole project.

JR: Sure. It would undermine any kind of commentary or intellectual inquiry. So, I would not ever want to be pushed to the idea that we are locked into some solipsistic subjectivity. I do not think that is the case. Nor do I believe, obviously, that there is a position of objectivity, where you can stand outside something and look at it completely objectively as if it were true and there. So it is a process of negotiation. If I in my writing can give a reader a sense of who it was who observed these things, and who it was who was writing this, then they have the capacity to distance themselves from me and my subjects, and analyze both of us and the nature of our interaction. That seems to me potentially better, because it does not set me up as the last word on this social interaction, but then gives my readers and anyone who takes this on subsequently, a similar kind of standing. And that seems to me, hopefully, less elitist.

EHW: In connection with elitism. Would you not say that much feminist critique has been very elitist towards popular culture?

JR: Oh, absolutely. Totally. Completely. I basically charge *Reading the*

Romance with that very observation. *Reading the Romance*, even as much as it attempts to understand romance reading from within, so to speak, sets itself up, on its feminist ground, as knowing better what pleasure should be. It ends the same way as many other, previous, more critical works on romance ended: with the idea that a utopian world would mean romances are not necessary. Well, that is declaring my idea of utopia as everybody else's idea of utopia, and saying: the things that you take pleasure in ought to be wiped out. I think that is, you know, a problem.

Sedan publiceringen av Reading the Romance 1984, har Radways syn på romances genomgått en tydlig förändring. Den kan beskrivas både som en radikaliserings och som en omformulering, och kan bara tolkas i ljuset av den parallella utvecklingen av hennes eget arbete och den romances som genre genomgått under 80-talet. Reading the Romance äger stora delar av sin betydelse för populärkulturforskningen genom att den en gång för alla visade att läsarna av romances varken var dumma, passiva eller konstiga. Men genom att blottlägga eller visa på strukturer i andras läsande – utan att för den skull frigöra och ifrågasätta de strukturer och personliga bakgrunder som reglerade den egna akademiska tolkningen och värderingen, så hamnade Reading the Romance på "två ben". Den sökte identifikation, men föll tillbaka i en distansering som ledde Radway att förutse och kanske framför allt, föreskriva, en sorts väg ut ur läsandet, en väg till något "bättre". Som framgår av den här intervjun och av de två artiklar hon skrivit om romances efter Reading the Romance: "Reading is not Eating. Mass-Produced Literature and the Theoretical, Methodological, and Political Consequences of a Metaphor" (1986) och kanske framför allt nu senast i "Romance and the Work of Fantasy: Struggles over Feminine Sexuality and Subjectivity at Century's End" (1994), så är Radway fortfarande inbegripen i en slags diskussion med sig själv om de frågor som Reading the Romance väckte.

EHW: Your relationship with the romance community is an ambivalent one, which can be seen in many of the contributions in *Dangerous Men and Adventurous Women* (1992). The romance writers in this book have great respect for you, because you are the one who made romances "housebroken". On the other hand, they still think you are a condescending academic who understands nothing.

JR: I recognize that and admit to that and feel that I would not write the book the same way today.

EHW: How would you write it?

JR: I would be much clearer about my relationship to romances, which was basically nil. I did not read them and did not like them. So, I would have to be a lot clearer about that now. I would be much less heavy-handed about the feminist politics and be much more open about the projection into the future.

EHW: You mean about what you saw romances as becoming?

JR: Right. Arguing that we do not know what the effects of romance reading are. History is open-ended and romance reading is this very complicated, very complex and contradictory practice. It could well lead to progressive constructions of gender, it could well lead to women becoming writers themselves.

EHW: I think this reflects on one of the challenges and difficulties of the whole field of romance production – that it has changed so much since *Reading the Romance* – and that it still is almost impossible to keep up with. Everything connected to it: publishing, writing, marketing, maybe even reading, is different today than it was ten years ago. Which makes every approach viable, and a bit new.

JR: I am excited even to hear that, because that argues in part for what I was trying to say, which is: this is a dynamic field, this is not a formulaic literature, this is not a literature that is making mindless zombies out of people – these people are thinking.

EHW: Exactly. I believe that one of the fundamental problems of those early critiques of romances was that they really underestimated the potential of the genre. In your latest article on romances (“Romance and the Work of Fantasy; Struggles over Feminine Sexuality and Subjectivity at Century’s End”) you admit to falling victim to this yourself.

JR: Right. And I would say about the people in *Dangerous Men and Adventurous Women*, well, they should disagree with me, its their genre. They are revolutionizing definitions of gender within that community, and that is an important thing. Were I to write that now, I would want to respect that much more, and I do think that last article does that.

EHW: So – a much more modified cause and effect conclusion?

JR: Yes. I would change it that way. I probably would not now write something that I did not feel connected to, because I do believe that one of the things we need to do is to address pleasure, to address issues of identification. Because frankly, I do not believe that critique, which is based on distance, changes anything.

EHW: What you are saying now, seems to me to be one of the most important and interesting aspects of your more recent work. But what you are hinting at is certainly not easy, and definitely very controversial. I know people who would actually choke on this.

JR: I know lots of people who would choke. But I am finally getting around to not silencing myself anymore and [I am] risking saying those things.

EHW: In order to understand how you have arrived at this position today, could you tell me something about where you come from, personally as well as academically?

JR: I grew up in suburban New Jersey, outside New York City, which I think is probably one of the most important things to know about me. New York obviously was the cultural Mecca, and I lived in the degraded New Jersey suburbs. So I always, as a kid, defined myself as someone who wanted to know

New York, who wanted to be able to negotiate that kind of cultural milieu. And when you are brought up as a suburban kid in New Jersey, you go on school class trips to the city, and you go to the museums, and you go to the theatre, and you get to do all those kinds of things. So that was my introduction to culture. My parents had educations. My mother went to Barnard [the women's school connected with Columbia University], but was never permitted to finish. She went for two years and then her father believed that a woman did not need a college education, and so she was not permitted to continue. My father got a college degree at New York University after WW II on the GI-bill, which payed for veterans to go to school. He simply took a business degree at night school. Neither of them were at all familiar with culture. They would read magazines. We did not have many books in the house. We were basically lower middle-class. I would say now, historically, that we benefitted as a family from the great expansion of the lower middle class in the 1950s. So as a consequence of that I had a certain amount of cultural capital, mostly coming from school. Being gendered female, as a young girl, I was a very good student and performed in the humanities, as most girls do. And was able, for various sorts of reasons, to constantly parlay that cultural and social capital into further advancement. And so then I went to a state university in the midwest – Michigan State University – because it was cheap...

EHW: Is that where you wrote your dissertation?

JR: It is. I went there first as an undergraduate. Then I went back to New York, because I had gotten married, and did a year at the State University of New York at Stony Brook – which I did not like at all! Then I taught high school for a year, because I was not at all sure I wanted to go on [to graduate school]. And I realized that I loved teaching, but I really did not want to teach at the high-school level.

EHW: Because?

JR: Well, because I realized that very quickly I would get tired of teaching the curriculum. The high-school curriculum in the United States is pretty much controlled, and you would not be able to change the kinds of books you talked about.

EHW: So what you were looking at was thirty years of teaching...

JR: ...*The Scarlet Letter* or *Silas Marner*...

EHW: Well, that could kill anyone, I guess.

JR: So I thought: "I don't think I can do this, when I'm forty-five, I'm going to hate this". And so then I went back to Michigan State, mostly because I was terrified and was not very good at speaking up. I went back to study with the man who had been my mentor as an undergraduate, who was a lovely, wonderful, kind person, who did popular culture: Russell Nye. He was very influential in the United States in creating popular culture as a field, extremely non-threatening, very welcoming, and fostered my career.

EHW: What do you mean by non-threatening?

JR: If I think back, I do not think he behaved differently with women than he

did with men. I think he was just as welcoming with women students. Whereas many of my professors were not. They had an immediate sort of rapport or relationship with very aggressive men. I never spoke in class as an undergraduate. Literally. It was a very large university, so there were very large classes. But I never spoke. Ever. In any class. And even in graduate school I had difficulties speaking in class. But Nye recognized, in my written work, potential. And so he would seek me out, he took me very seriously. A lot of men, back then, did not. So he was really quite extraordinary. He was also someone who, and I think this is why he did popular culture, he was someone who I would describe as a genuine democrat. He was not an elitist. Although he taught in the English department, he was trained as a historian. I think there is something very different, particularly in the United States, between people who go into literature and people who go into history. He did not have that kind of dismissal of everybody who did not have his taste. He was interested in everything. And so, as a consequence, he was not offputting, he did not pronounce in the classroom in such a way that you thought: "Oh, God, I'd better not say: I like that".

EHW: That must have been great.

JR: He was wonderful. I was very lucky.

EHW: And so you wrote your dissertation in four years?

JR: Yeah, only four years. Nye could do theory, but he did not think he could, and so he encouraged me to write this theoretical dissertation. In some ways it was a terrible mistake, because I really was not up to the task, at all. Had I been in an institution that was much more oriented toward professional success, I would have been discouraged from doing it. But I think probably now, looking back on it, that it was a good thing, because it got me into reading theory. Although I did not do very well theoretically at that point, at least the intellectual capital was given to me and I then had the possibility of doing something with it.

Den grundläggande etnografiska metoden har varit densamma i projektet med The Book-of-the-Month Club som i Reading the Romance. Radway började sitt fältarbete 1986–1987. Hon besökte New York och klubbens huvudkontor tre dagar i veckan, satt med på redaktionsmöten, intervjuade redaktörer, läste lektörsutlåtanden. Men likheterna upphör snabbt. De ledtrådar som hennes publicerade artiklar kan ge, antyder att det är möjligt att läsa den kommande boken som en diskussion med Reading the Romance, eller kanske snarare med de komplikationer som etnografi innebär. Frågor kring identifikation och distans ställs på sin spets. För Radway handlar BOMC om mer än att bara skriva en bokklubbs historia – den utgör istället just den teckning som hon behöver för att beskriva hela masskulturens framväxt i USA. Hon tecknar en bild av det kulturella etablissemangen, som tog avstånd från klubbens urvalsprinciper – principer som de själva okritiskt utövade i "The Scandal of the Middlebrow: The Book-of-the-Month Club, Class Fracture,

and Cultural Authority" (1990), hon utforskar redaktörsarbetet i detalj i "The Book-of-the-Month Club and the General Reader" (1989) och i sin senaste artikel, "On the Gender of the Middlebrow Consumer and the Threat of the Culturally Fraudulent Female" (1994) utvecklar hon sin syn på masskulturen som feminiserad. I den visar hon övertygande hur The Book-of-the-Month Club (som symbol för masskulturen) också indirekt representerade en kulturell demokratiseringsprocess, ett medel för en ny publik (läs kvinnor) att tillgodogöra sig litteratur, därigenom konstituerande ett fundamentalt hot mot de kulturella auktoriteternas tolkningsmonopol. BOMC är både ett mer personlig arbete än *Reading the Romance*, men det är också ett mer långtgående projekt. Genom att komma till tals med sin egen historia, och de mekanismer som skapat hennes "läsning", kan hon också berätta ett stycke amerikansk nutidshistoria – sett genom historien om ett företag.

EHW: How then did The Book-of-the-Month Club book come about?

JR: It started because when I had finished *Reading the Romance* every project I could immediately think of, was a repetition of *Reading the Romance*. I was more and more interested in the question of reading, and variable readings, strategies, the idea of variable literacies, and I was casting about for ways to study reading as a range of practices. And I did not really know how to do it. I was not trained as a sociologist so I did not think I could do a survey. And I thought about The Book-of-the-Month Club, which I had joined in graduate school, and thought: "Well, I'll look around and see, cause they send out many different kinds of books, I bet their readers read differently". And like the other study [*Reading the Romance*], I wrote to them, and said: "Look, I'm interested in doing this, this is what I do, would you talk to me?" And they wrote me back and said: "Sure". And it sort of developed from there.

EHW: Your first article about The Book-of-the-Month Club is very different from the ones that follows it, in that it focuses on editorial processes.

JR: Yes. There are lots of complicated reasons why this happened, which I address now in the first part of the book. When I went back, after initial access was granted, the club had been taken over by TIME Inc. [Time-Warner] and they were very antsy about my access, which was immediately restricted. So I could not have access to financial data, that kind of stuff. I then redefined the study as a study of the editorial operation. They were then going to let me have whatever material they had on their audience, but I became much more interested in the editorial operation.

EHW: How did you continue to work with BOMC?

JR: Let me first tell you a little of what happened. I became very involved and invested in the editors. I really liked the editors, loved the way they talked about reading, really became completely identified with them. Gradually, I came to recognize that, and was troubled by that – and could not figure out what was going on. I liked them very much. I could not imagine how I was going to write about them in a way that would be respectable, because I could

not figure out how I could ever criticize them. That moment coincided with my coming here, and so I was taken away. I really did not know what to do with the project. I was kind of at an impasse. And so, at that point – I decided I would investigate the history of the club. Partly because I wanted to try and situate them [the editors] and I thought that if I had critical things to say, I could talk about institutional politics.

EHW: So did you feel that you had to go looking for critique?

Janice Radway: I had critical things to say. For instance that the kind of books they selected was almost totally white. There was very little capacity to deal with non-white cultures. It was also completely americano-centric, maybe anglo-centric, but there was no capacity to deal with world literature. That is obviously a symptom of a certain kind of middle-class insularity in the United States, and so I wanted to talk about that. But I just could not figure out what my relationship to them was. So I thought I would do a history that would both explain them and also try and get me to understand what the nature of my connection with them was. And so I spent years doing historical, archival work.

EHW: ...there seems to be a lot of papers?

JR: There is. So I did that and that took a long time. But it has really taken me the ten years to both mature myself and to come to terms with my identification with them, and it has produced a lot of reflection. As a consequence, there is a kind of "shadow ethnography", in the book. The book is as much about academic professional reading as it is about middlebrow reading. It is an attempt to situate myself as a trained academic reader and try and explain what it was about that reading that I felt was like a prison, and therefore encountered middlebrow reading as a kind of breath of fresh air again. So it's an attempt to negotiate both processes of desire and identification – and criticize critical practice in the academy.

EHW: All the articles that you have published so far are very different from one another.

JR: Yes. The work has gone through tremendous change. So now, it looks like a very odd book. The first part is ethnographic and autobiographical together, and is narrated in a first person voice. It breaks off at the moment where I could not figure out how to go on. Then there are five chapters of history that situate the club. It will end with a resituation of myself historically, and my family. The last section, which I have not written yet, will be a return to a kind of blurred voice, that will be ethnographic, autobiographical, and I think, critical. So its a very strange genre, it is experimental in terms of organization and voice.

EHW: And after that?

JR: Well, I am scheduled to give the Rosenbach lectures at The University of Pennsylvania next year, which is a series of three lectures on the History of the book. Beyond that, I am not really sure. I have had lots of different ideas. I am increasingly though, interested in the field called "the History of the book".

So I believe it will be something in that field. For a while I thought I would write about pleasure, and I thought I would write a book about fandom in basketball, basketball sports. Maybe that will draw me; but I doubt it. I think I am very much more interested in the institution of the book and how the book has changed.

Janice Radways betydelse för litteraturvetenskapen och angränsande discipliner, kan, som alla "work in progress" inte sammanfattas annat än temporärt. I sin vägran att tillskriva populärkulturen i alla dess former en ensidigt passiv och negativ roll, har hon konsekvent strävat efter att se den potential för förändring som populärkulturen erbjuder – utan att för den skull undvika att se dess baksidor. Hennes styrka är att hon uppvisar en imponerande kombinationsförmåga. Hon är teoretiker i samma mån som hon är empiriker. Hon kombinerar det mest personliga med det politiskt historiska, det analytiska med det identifikatoriska. Alltsedan Reading the Romance har hon valt att arbeta med feminiserade och marginaliserade grupper, men har som akademiker inte internaliserat den positionen själv. Arbetet med BOMC har inneburit att hon mer och mer fokuserat sig på frågor kring njutning och deltagande. Genom att hon nu både ifrågasätter och bejakar sina egna bevekelsegrunder – tycks hon också ha modifierat sin syn på andras rätt att göra detsamma. Det är ett bra exempel på de långtgående konsekvenserna av hennes resonemang, att till och med själva kunskapsbegreppet får en ny betydelse: "I am here redefining 'knowledge', now no longer conceived as rationality qua rationality but rather as a complex process of understanding involving body, affect, and cognition" ("Romance and the Work of Fantasy" [1994]). Till skillnad mot sin position i Reading the Romance, har hon blivit allt mindre "akademisk" och allt mer "personlig" och "subjektiv". Att det inte är ett helt oproblematiskt ställningstagande framgår av boken Cultural Studies (1992) – byggd på bidrag till en konferens i Cultural Studies – där hon får frågan om hon inte anser det vara en paradox att inta en anti-akademisk position inom det akademiska; och hon svarar: "The reason I continue to stay in the academy is that I don't think we can afford to simply walk out" (Cultural Studies, s. 529). Janice Radways sätt att förhålla sig till litteratur och forskning erbjuder stora möjligheter till nya positioner, infallsvinklingar och öppningar. Hon letar helt enkelt efter ett nytt sätt att forska.

NOTER

1 Tenure skulle kanske bäst kunna översättas med "fast tjänst". Efter avslutad Ph.D. följer anställning som Assistant Professor. Efter det har man sex år på sig att avancera till Associate Professor – något som i dagsläget kräver minst en bok. Att inte få tenure vid det universitet där man arbetar är i princip lika med avsked. I Radways fall hade *Reading the Romance* accepterats av ett förlag, men ännu inte tryckts. Inte heller hade den recenserats, vilket enligt henne är en av förklaringarna till Penn States beslut.

2 Det här kan förefalla som en något underlig kommentar. Skillnaden mellan English och Literature är svårbegriplig, men generellt ägnar man sig åt engelsk/amerikansk litteratur vid English departments, medan man inom det som kallas Comparative Literature studerar litteratur även utanför den anglosaxiska språkvärlden. (The Program in Literature kallades tidigare för Comparative Literature – men bytte namn för att understyrka sin mer teoretiska inriktning.)

Janice Radway (f. 1949), bibliografi (urval):

Om romances:

Reading the Romance. Women, Patriarchy and Popular Literature, Chapel Hill; University of North Carolina Press 1984 [London, Verso, 1987].

"Reading is Not Eating: Mass-Produced Literature and the Theoretical, Methodological, and Political Consequences of a Metaphor" i *Book Research Quarterly* 1986 Fall v2(3).

"Romance and the Work of Fantasy: Struggles over Feminine Sexuality and Subjectivity at Century's End" i *Viewing, Reading, Listening: Audiences and Cultural Reception*. Red. Cruz, Jon. Boulder; Westview Press 1994.

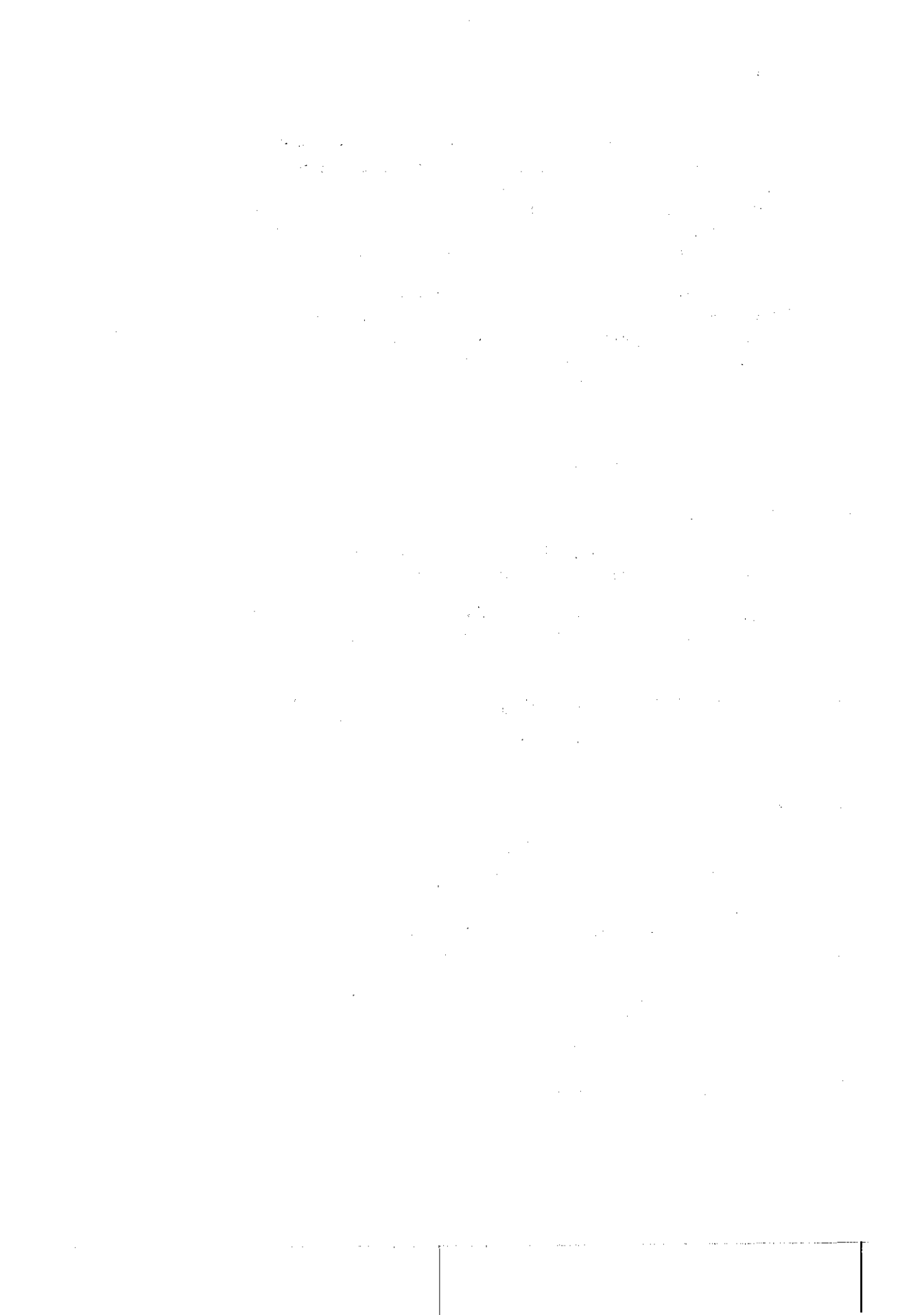
Om The Book-of-the-Month Club:

"The Book-of-the-Month Club and the General Reader" i *Reading in America: Literature and Social History*. Red. Davidson, Cathy N. Baltimore; Johns Hopkins University Press 1989.

"The Scandal of the Middlebrow: The Book-of-the-Month Club, Class Fracture, and Cultural Authority" i *South Atlantic Quarterly* 1990 Fall v89(4).

"Mailorder Culture and Its Critics: The Book-of-the-Month Club, Commodification and Consumption, and the Problem of Cultural Authority" i *Cultural Studies*. Red. Grossberg, Nelson and Treichler. London and New York; Routledge 1992.

"On the Gender of the Middlebrow Consumer and the Threat of the Culturally Fraudulent Female" i *South Atlantic Quarterly* 1994 Fall v93(4).



RECENSIONER

YING TOIJER-NILSSON &
BOEL WESTIN (red.):

Om flickor för flickor. Den svenska flickboken

(Skrifter utgivna av Svenska barnboks-institutet, nr 52. Rabén & Sjögren, Stockholm 1994.)

Våren 1994 utkom *Om flickor för flickor. Den svenska flickboken* redigerad av Ying Toijer-Nilsson och Boel Westin. Sedan dess har den tilldragit sig stort intresse. Den har inte bara recenserats flitigt i både dagspress och i facktidsskrifter utan också uppmärksammats i radio och TV, vilket inte så ofta sker med teoretiska verk inom ämnet barnlitteratur.

Vad är det då som så lockar läsare i vida kretsar? Helt klart kan det inte enbart vara bokens tilltalande yttre med en frikostig och läcker illustration som effektivt lyfter fram flera tidstypiska omslag till det tidiga 1900-talets flickböcker. Snarare förhåller det sig så att ämnet i sig – den svenska flickboken under huvudsakligen 1900-talets första decennier – utan tvekan fyller en lucka i svensk barnlitteraturhistoria. Boken ger viktig information om ett hittills ganska förbisett ämne. En annan förklaring till den uppskattning som kommit boken till del tror jag man kan finna i det faktum att många läsare har en personlig relation till de böcker och de författare som behandlas i *Den svenska flickboken*. Nu får de tillfälle att åter stifta bekantskap med viktiga läsupplevelser i ungdomsåren.

De flesta av bokens uppsatser lyckas

förener vetenskaplig noggrannhet med spänst och flyt i skrivandet och ger därmed, vill jag hävda, prov på populärvetenskaplig framställning när den är som bäst. Det visar sig att svensk flickbok som studieobjekt låter sig granskas ur en mängd olika synvinklar. Ämnet har en utpräglat tvärvetenskaplig karaktär och kan på ett intressant sätt kopplas till angränsande områden som kvinnohistoria, socialhistoria och litteratursociologi. Det låter sig vidare studeras med hjälp av ett brett spektrum av metoder: komparativa, intertextuella, idéhistoriska och stilistiska. Främst kommer naturligt nog feministiska tolkningsmodeller till användning för att avslöja de subversiva element och emancipatoriska tendenser samt det dubbelverkande bildspråk som flickboken ofta döljer.

Elva olika skribenter medverkar i boken. Av dem är sju barnlitteraturforskare, en litteratursociolog och kvinnolitteraturforskare, en språkforskare med litterär inriktning, och en kritiker. En särställning intar Inger Brattström, själv barn- och ungdomsförfattare, som ger en personlig skildring av sin mor Lisa Högelins författarskap. I bokens förord påpekar Ying Toijer-Nilsson, att det rör sig om en "personlig" bok. De medverkande forskarna har själva fått välja sina infallsvinklar. Även om – som framhålls i förordet – boken ger en "punktvis" belysning av flickboken som genre, speglar ändå de olika bidragen både allsidigt och nyanserat den svenska flickbokens utveckling. Boken borde också i rikt

mått kunna stimulera till fördjupade studier och ge avstamp till nya undersökningar inom det hittills ganska obearbetade forskningsfält som flickboken utgör.

I ett klagörande inledningsavsnitt diskuterar Boel Westin begreppet flickbok, ger exempel på olika sätt att definiera termen, skisserar genrens framväxt och beskriver hur den utvecklats med utgångspunkt i äldre könssegregerad uppfostringslitteratur, 1700-talets familjeroman och sedesskildring. Framförallt vill Westin se flickbokens startpunkt förlagd till 1800-talets kvinnliga romankonst med namn som Jane Austen och systarna Brontë.

Den svenska flickboken är ett instruktivt exempel på hur en hel litteraturgenre genom en kritisk nyläsning omvärderas och omtolkas. Flickboken har under årens lopp häcklats för sina brister men sällan prisats för sina förtjänster, påpekar t.ex. Ruth Halldén i sin artikel om Lisa Eurén-Berners *Sprakfåle*-böcker. I de olika analyserna slår skribenterna effektivt håll på ett flertal fördomar om genren och visar vikten av att inte bara granska vad som sägs utan också *hur* det sägs. Flickböckernas "förbjudna undertexter" lyfts fram, och därmed kan en äldre tids uppfattning om flickbokens konventionalism och bristande originalitet på många punkter vederläggas. Att flickboken bakom schablonerna också berättar en annan historia ger bl.a. Eva Heggstad ett bra exempel på när hon presenterar Gerda Ghobés serie på sju böcker om Anne Vildkatt. I denna askungesaga diskuteras och ifrågasätts både äktenskapet och kvinnans traditionella ställning. Böckerna gestaltar dessutom en utopisk dröm om ett nytt samhälle byggt på nya principer, där Ghobé låtit sig inspireras av settlementrörelsen. Kristin Hallberg uppehåller sig i sitt bidrag vid det kvinnliga språket och försöker bl.a. med utgångspunkt från Luce Irigarays teorier

om "le parler femme" komma åt flickbokens egen estetik att i den lilla världen spegla den stora. Flickbokens inriktning på det vardagliga medför nödvändigtvis inte att den är trivial, menar Hallberg. I stället synliggör den kvinnliga erfarenheter och upplevelser. Med sina många roande tidsaccenter blir flickboken dessutom en rik källa till intressant etnografisk och socialhistorisk kunskap.

Flickboken handlar förvisso inte bara om flirt och flärd och passiv väntan på den "rätte". Den gestaltar konflikter och spänningar och beskriver en psykologisk utveckling, vilket t.ex. Carina Lidström tar upp i sin studie över Hedvig Svedenborgs böcker. Innanför flickbokens pärmar kan man möta en mängd djärva, initiativrika, aktiva och kunskapsförstående flickor. Flickors bildningsväg och folkhögskolan som studiemiljö belyses t.ex. i Jeanna Oterdahls böcker om Helga Vilhelmina, vilka diskuteras av Ying Toijer Nilsson. Och yrkesskildringar är inte så ovanliga i flickboken som man trott. Eva Nordlinder visar i sin artikel med rubriken "Att förvalta sitt pund", att kvinnligt förvärvsarbete är ett väsentligt inslag i Maja Jäderin-Hagfors böcker. Också i Vera von Kraemers böcker tas yrkeslivet ofta upp, vilket Gabriella Åhmansson undersöker närmare. I sin uppsats om Ester Bolinders böcker om flickor på äventyr bland Sydamerikas indianer visar Ulf Boëthius hur denna författarinna under flickbokens täckmantel flätar samman olika genrer som den klassiska äventyrsberättelsen, av tradition en manlig genre, och rese-skildringen. Inga passiva våp i dessa böcker minsann, utan käckta, handlingskraftiga flickor. Birgitta Josefsson å sin sida försöker med ett intressant resonemang komma fram till varför flickboken varit så populär bland sina läsare. Hon granskar böcker av Sigrid Adams-Klingberg och menar att det främst är de sagoaktiga och överkliga inslagen som utgör

böckernas lockelse, inte någon exakt verklighetsåtergivning.

Den svenska flickboken ger vidare en god inblick i den kvinnliga författarrollen och villkoren för det kvinnliga skrivandet. Många skrev för brödfödan och en stor del av flickboksförfattarna verkade också inom andra områden. De skrev t.ex. vuxenromaner eller arbetade som journalister och reportrar som bl.a. den frejdiga Ester Blenda Nordström, en kvinnlig pionjär inom svensk journalistik, vilket Boel Westin påpekar.

Det framgår att de flesta skribenterna i boken haft svårigheter med att få fram material och biografiska fakta om sina författare. Flickböckernas författare har en tendens att försvinna som genom en fallucka, konstaterar Gabriella Åhmansson träffande i sin uppsats om Irma St Cyr (för övrigt dotter till Hjalmar Bergmans syster), som under en period om 52 år gav ut 50 böcker. *Den svenska flickboken* kommer att vara en ovärderlig källa för information och upplysningar angående det tjugotal författare som där presenteras och analyseras.

Som en röd tråd i framställningen löper en mer eller mindre skarp polemik mot en äldre historieskrivning, där man i handböcker och kritik valt att se svensk flickbok som enbart ytlig underhållningslitteratur. Flickboken fick som framgått inte bara utstå hård kritik, den förtalades och förlöjligades dessutom, och få av dåtidens bedömare hade förmåga att se flickboken som en produkt av sin tid och sitt samhälle. Många av bokens skribenter har särskilt riktat in sig på Gurli Linder, dominerande kritiker i *Dagens Nyheter* under 1900-talets början. Boel Westin talar om hennes "falliska" kritik, som bidragit till genrens nedvärdering. Det nu är dags att upphöra med att betrakta flickboken som en "oföränderlig och statisk genre med en enbart konservativ könsideologi", fastslår Westin. Och att flickboken kan se ut på många sätt

och handla om vitt skilda ämnen har som visats tydligt demonstrerats i bokens olika bidrag.

Ibland undrar jag ändå om inte författarna något skjuter över målet i sin strävan att höja flickbokens litterära anseende, särskilt när de profilerar sina egna tolkningar och värderingar mot den samtida kritiken. Vad beträffar Gurli Linder är hennes syn på flickboken faktiskt mer nyanserad än vad den framstår i *Den svenska flickboken*. Linder observerar t.ex. i sina recensioner, att genren utvecklas och förändras. Hon påpekar det positiva i de många yrkesskildringar som dyker upp under 1920- och 30-talen. Här får de unga läsarna möta självständiga och arbetsamma hjälttinnor som ger prov på social ansvarskänsla, skriver Linder, som också berömmar flickböcker som utspelar sig i arbetarmiljö. För balansens skull kunde det även ha påpekats att Gurli Linder liksom sin tyske inspiratör Heinrich Wolgast också var mycket kritisk mot många pojkböcker. Läser man *Den svenska flickboken* får man det intrycket att flickboken genomgående fick ris medan pojkboken rosades. I *Våra barns fria läsning*, 1916 gör Linder t.ex. en kraftfull vidräkning med pojkboken som kritiserar för sin låga litterära nivå och stämplas som "fabrikationsalster". Ett flertal indianböcker anklagas för råa och våldsamma inslag. I ett sådant perspektiv skulle de många exempel som ges på Linders ampra och förvisso många gånger okänsliga nedsabbling av flickböcker framstå i ett annat ljus.

Detta är dock en anmärkning i periferin. Den får inte undanskymma det faktum att *Den svenska flickboken* roligt och engagerande frilägger den spännande och intrikata dialog om kvinnors villkor och livsmöjligheter som förs i flickboken och som också läsaren får en obetvinglig lust att delta i.

Lena Kåreland

VIVI EDSTRÖM:

Astrid Lindgren – Vildtoring och lägereld

(Skrifter utgivna av Svenska barnboks-institutet, nr 43. Rabén & Sjögren, Stockholm 1992.)

Astrid Lindgren, Sveriges utan tvekan mest framstående barnboksförfattare genom tiderna, har nått en internationell berömmelse som vida överträffar den som kommit hennes kolleger bland vuxenförfattarna till del. Ingen svensk författare, Selma Lagerlöf medräknad, är så flitigt översatt (till närmare 60 språk). Det är heller inte bara bland barn Astrid Lindgren funnit hängivna läsare, även vuxenpubliken uppskattar hennes verk.

Barnlitteraturforskningen, såväl den svenska som den internationella, har naturligt nog ägnat det lindgrenska författarskapet en mångfald undersökningar, huvudsakligen dock artiklar och uppsatser som ingår i arbeten av översiktskaraktär och i antologier. Endast en doktorsavhandling, Ulla Lundqvists om Pippi Långstrump 1979, har publicerats. Grundligare studier som behandlar Lindgrens verk i ett helhetsperspektiv har förvånande nog hittills lyst med sin frånvaro. I boken *Astrid Lindgren – Vildtoring och lägereld* försöker dock Vivi Edström att, som hon själv uttrycker det, pröva "ett samlande grepp" för att komma åt det mångfacetterade i denna motsatsernas diktare som "rör sig fritt mellan det vardagsnära och det universella". Vivi Edström, numera professor emeritus i barn- och ungdomslitteratur, är utmärkt väl lämpad för sin uppgift. I Sverige är hon den som mest energiskt utforskat Astrid Lindgrens författarskap.

Vildtoring och lägereld består av fyra kapitel som analyserar Lindgrens viktiga verk från *Pippi Långstrump* till *Ronja rövardotter*. Edström belyser variationerna i Lindgrens författarskap och

hennes förmåga att omskapa och förnya klassiska genrer och barnbokstyper. I ett inledande avsnitt, som också behandlar Lindgrens uppväxtmiljö och tidiga läsupplevelser, beskrivs de stora linjerna i författarskapet i dess helhet. De övriga kapitlen är tematiskt upplagda. Edström söker fånga "känslan och avsikten i verket, dess puls och uppbrottsstämning, det livliga och aktiva som ofta driver berättelsen mot 'mörker och farlighet'". Hennes metod kan betecknas som en engagerad närläsning, präglad av stor inlevelse i Lindgrens verk, en inlevelse som även smittar av sig på den språkliga utformningen. Edströms uttryckssätt närmar sig ofta den lindgrenska språk-vigheten och ordglädjen. Det är roligt och lustfyllt att läsa drastiskt frodiga formuleringar om t.ex. de överdådiga matskildringarna i *Emil i Lönneberga*: "I korvkalasens kulinariska överdåd och körsbärsbrygdens syndiga frivolitet avslöjas människornas sanna lustar" eller följande karakteristik av Lindgrens skrivsätt: "Något grönskande vitalt, något kvickt och kavat, något ömt vädjande / som / rör hemliga strängar hos läsaren." Den vetenskapliga distansen till forskningsobjektet kan kanske anses krympa en del genom ett skrivsätt som detta, men det går inte att förneka att den lyhörda entusiasmen som präglar framställningen också inspirerar läsaren. Nya perspektiv öppnar sig och lockar till omläsningar och förnyad bekanskap med Lindgrens verk. Edström vänder sig i sitt arbete heller inte enbart till en publik av forskare utan också till en bredare allmänhet.

Kunnigt och initierat lotsar Edström läsaren genom de mest centrala texterna i Lindgrens verk. Utöver tematiska analyser gör hon breda komparationer med vuxenlitteraturen och för intressanta intertextuella diskussioner. Hon tar liksom ingående upp stilistiska aspekter, belyser genrefrågor och sätter in det lindgrenska författarskapet i ett större

barnlitterärt sammanhang. Hon visar hur Lindgren är både traditionalist och förnyare. Lindgrens böcker tar ofta avstamp i erkända genrer och välkända strukturer men Lindgren utmanar gärna med frisk respektlöshet den etablerade koden. Det mest tydliga exemplet är *Pippi Långstrump*, vars värld byggs upp i dialog bl.a. med Elsa Beskow. Den beskowska idyllen dekonstrueras effektivt med hjälp av Pippis postmoderna ironi och språkliga kreativitet. Edström behandlar även böckernas mottagande och berör t.ex. debatterna kring dels *Pippi Långstrump* och dels *Bröderna Lejonhjärta*. Vidare åskådliggör hon övertygande hur Lindgrens böcker ofta bottenar i egna erfarenheter och hur viktig den småländska barndomsmiljön varit.

Framförallt uppehåller sig Edström vid det påfallande breda registret hos Astrid Lindgren som visar sig vara lika hemmastadd i vardagens som i fantasins värld. Idylliska barndomsvärldar, där vardagens lek och glädje står i centrum, möter i böckerna om Bullerbyn, Saltkråkan och Madicken. Farsen och komiken dominerar i berättelserna om *Karlsson på taket*, *Emil i Lönneberga* och Pippi förstås. De senare titlarna analyseras bl.a. med utgångspunkt från Michail Bachtins teori om skrottets estetik. Men också utsatthet och maktlöshet är en tematik som tidigt återfinns hos Astrid Lindgren. Det kränkta, plågade barnet uppmärksammar Lindgren redan så tidigt som på 1950-talet i *Mio, min Mio*, en bok som Edström träffande karakteriserar som ett psykodrama, "en roman om ett barns ångest och utveckling". När den publicerades framstod den som nära nog unik i barnlitteraturen. I dag, läst i ljuset från Bettelheim och Miller, kan man se att Lindgren några decennier tidigare hade samma insikter som de vad gäller barns utsatthet.

Vildtoring och lägereld är rik på träffande karakteristiker, goda iakttagelser

och intressanta jämförelser både mellan Lindgrens verk sinsemellan och mellan barn- och vuxenlitteraturen i övrigt. En följd av det något impressionistiska skrivsätt som utmärker Edströms framställning blir att vissa påståenden stannar vid att vara endast hypoteser och antaganden. De beläggs aldrig och de utvecklas inte vidare. Vad menar t.ex. Edström när hon talar om det "speciellt kvinnliga förhållningssätt" som hon anser utmärkande för Lindgren? Edström pekar flera gånger på feministiska inslag, bl.a. i fråga om Pippi, vars feministiska betydelse påstås ligga i hennes överskridande av gränser. Lovis i *Ronja rövardotter* beskrivs som en annorlunda modersgestalt, unik i det lindgrenska författarskapet i sin klokhet och styrka. Hon har släktskap med Selma Lagerlöfs majorska och kontrollerar sina rövare på ett sätt som påminner om majorskans relation till kavaljerna. Det hade varit givande om dessa feministiska aspekter undersökts närmare. Som helhet ger dock *Vildtoring och lägereld* den övergripande presentation och analys av Astrid Lindgrens författarskap som hittills saknats. Att det dessutom är ett ytterst välskrivet, stimulerande och uppslagsrikt arbete torde ha framgått.

Lena Kåreland

**SOLVEIG LUNDGREN:
Dikten i etern. Radion och skönlitteraturen 1925–1955**

(Skrifter utgivna av Avdelningen för litteratursociologi vid Litteraturvetenskapliga institutionen i Uppsala, nr 31. Uppsala 1994. Diss.)

Den vetenskapliga litteraturen om radio och TV, sedda i ett humanistiskt perspektiv, är av obetydligt omfång och Solveig Lundgrens avhandling om radion som skönlitterär förmedlare har därför ett påtagligt bruksvärde både för mediahistoriker och litteratursociologer. När AB Radiotjänst började sina reguljära sändningar på nyårsdagen 1925 stod det redan från början klart att litterära uppläsningar skulle vara en viktig del av programverksamheten. Inledningen var något trevande men programformen växte snabbt i omfång och omfattade vid 1930-talets slut närmare 200 timmar/år. Det var mer än radioteatern förfogade över och nästan lika mycket som nyhetsprogrammen. Lyssnarna erbjöds en mycket varierad kost av noveller, följetonger, reseskildringar, filosofiska betraktelser, pärlor ur den svenska lyrik-skatten och smakprov på "den unga lyrikens" stundom svårtydda och disharmoniska stämmor. Det är svårt att veta vilken betydelse radions litterära program haft för lyssnarnas litteraturintresse men det finns anledning tro att det varit ansevärt. Efter Solveig Lundgrens framställning kan i alla händelser ingen betvivla att radion har sin plats i den litterära institutionen.

Lundgren behandlar uteslutande radions enkanalperiod, dvs. tiden från de reguljära sändningarnas start och fram till 1955, då "dubbelprogrammen" började. Hon riktar uppmärksamheten mot i huvudsak fyra olika områden och programformer, 1) *Dagens dikt* som startade 1937 och nu är ett av radions allra äldsta program, 2) radioföljetongen som

efter en trevande start på 30-talet med Hjalmar Bergmans *Clownen Jac* som välbekant förstlingsarbete växte i betydelse under de följande decennierna, 3) *Litteraturkrönikan* som med en viss förenkling kan kallas radions recensitionsavdelning, samt 4) de folkbildande litteraturprogrammen, främst en rad pedagogiskt upplagda programserier på teman som *Lyriken och vi* eller *De stora arbetarskildrarna*. Belysningen är i samtliga fall gedigen, väldokumenterad och intresseväckande. Den ger en god bild av radions mångfacetterade verksamhet inom det litterära fältet och visar hur väl Lundgren är hemmastadd i radioarkivets överdådigt rika samlingar. Avhandlingens värde förhöjs av en bred beskrivning av Radiotjänst som institution, dess övergripande målsättningar och ett antal porträtt av några av dess mest framträdande programmakare.

Det är pionjärens uppgift att göra en första kartläggning och peka ut lämpliga färdvägar för efterkommande forskare. Solveig Lundgrens avhandling är mer beskrivande än problemformulerande och analyserande och ger begränsat utrymme för de långa och vida perspektiven. Synsätten skiftar och hennes urvalsprinciper är inte helt invändningsfria. Vissa delar behandlar alltså radion som litteraturförmedlande instans, andra dess litteraturkommenterande verksamhet, andra åter radion som folkbildningsinstitut och sambandet mellan de olika delar blir något ofullständigt belyst. Man kan vidare misstänka att totalbilden blir något missvisande eftersom Lundgren i första hand uppmärksammar de serieorganiserade och återkommande programtyperna men ger mycket knapphändiga upplysningar om den breda floden av fristående litterära uppläsningar som trots allt varit radions dominerande verksamhet. Det blir därmed svårt att få en bild av radions dominerande litteratursyn och -politik och att relatera den till

andra delar av den litterära institutionen.

Lundgrens bruk av den centrala termen *litteratur* framstår som anakronistisk. För Lundgren betyder den nära nog uteslutande *skönlitteratur* medan radions tjänstemän också använde den i den vidare betydelsen av *lärdom* eller *konstfull sakprosa*. Radions *Litteraturkrönika* behandlande sålunda ingalunda enbart vers- och prosadiktning utan i hög grad också reseskildringar, biografier, historia och kulturhistoria, psykologi m.m. Förhållandet är likartat beträffande de programtyper som Radiotjänst betecknade som litterära uppläsningar. En grov uppskattning tyder på att de icke-fiktiva genrerna under 1930-talet upptog ca en tredjedel av den samlade programtiden. Lundgren snuddar vid detta förhållande men bara så mycket att den uppmärksamme läsaren anar litteraturbegreppets dubbelhet.

Att *Dikten i etern* uppvisar vissa brister i metodiskt och teoretiskt avseende och att den lämnar många frågor obesvarade hindrar inte att det är en synnerligen läsvärd och användbar bok. Man kan hoppas att Lundgren får många efterföljare och att kartläggningen av etermediernas kultur- och socialhistoriska betydelse skall fortsätta. Solveig Lundgren har visat vägen och är heder värd för denna prestation.

Dag Nordmark

BIRGITTA SVENSSON:

Den omplanterade svenskheten. Kulturell självhävdelse och etnisk medvetenhet i den svensk-amerikanska kalendern Prärieblomman 1900–1913

(Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Göteborgs universitet, nr 27. Göteborg 1994. Diss.)

Birgitta Svenssons (BS) avhandling är det senaste tillskottet till den utforskning av de svenska amerikaimmigranternas kulturbygge som kom i gång på allvar under 1980-talet. Efter den socialhistoriska forskningens kartläggning av utflyttnings- och bosättningsmönster i Sverige respektive USA blev tiden äntligen mogen för fokusering på migrationsprocessens kulturella aspekter.

Författaren behandlar en litterär kalender av den typ som var populär i det sena 1800-talets Sverige (*Svea, Norman* m.fl.). *Prärieblomman* utgavs av Augustana Book Concern, ett förlag som var knutet till den lutherska Augustanasynoden, det överlägset största religiösa samfundet bland USA:s svenskar. Den vittnar alltså om deras benägenhet att flytta över kulturmönster från det gamla till det nya landet. BS nalkas ämnet från ideologiska och i viss mån genrehistoriska utgångspunkter, för att i slutkapitlet pröva textanalytiska och komparativa grepp. Givetvis får vi även en översikt av kalenderns utgivningshistoria: bakgrund, initiativtagare, medarbetare, omständigheter kring publikationens uppgång och fall.

I vilken utsträckning berikar BS vår kunskap om den svenska immigrantkulturen i USA? Frågan är både lätt och svår att besvara. Författaren analyserar en kulturyttring som tidigare forskning gått förbi vilket självklart ger framställningen ett nyhetsvärde. Materialredovisningen gör vidare ett redigt och kunligt intryck. Man blir övertygad om att de tendenser och strävanden som BS

identifierar verkligen präglar *Prärie-blomman*. Lika enkelt är det inte att peka på självständiga bidrag av mer principiellt eller övergripande slag till det arbetsfält där författaren rör sig. Vi möter ofta kommentarer och resonemang kring identitetssökande, etnicitetskonstruktion, minoritetskulturer, svenskamerikansk nationalism osv. Det mesta känns dock igen från äldre forskning. BS visar att det som förut sagts om etniska kulturyttringar kan sägas även om *Prärieblomman*.

Det är alltså fråga om en relativt smal avhandling. När författaren lyfter blicken från *Prärieblomman* och anlägger ett vidare perspektiv kan hon nästan aldrig stöda sig på egna forskningsinsatser. Innehållsanalysen kunde sålunda ha kopplats till en analys av den institution som avtecknar sig bakom *Prärieblomman*, dvs Augustanasynoden. Dess centrala position för svenskamerikanernas kulturarbete klargörs aldrig för läsaren och därmed kommer mycket tyvärr att hänga i luften. Enligt en flera gånger upprepad tanke blir *Prärieblomman* möjlig i ett läge då Augustanasynodens gamla rigorism börjar mjukas upp och ersättas av mer oortodoxa stämningar. Denna viktiga synpunkt får dock ingen riktig tyngd eftersom författaren inte kan sätta fingret på något konkret material som belägger den. En genomgång av diskussionen inom synoden under det aktuella skedet hade åtskilligt höjt framställningens värde.

Därtill kommer en viss metodisk och teoretisk osäkerhet. Nyckelbegrepp som "etnisk grupp" och "svenskamerikansk etnicitet" innehållsbestäms i inledningen under återopandande av tidigare forskning men får tyvärr inte styra den följande framställningen i någon större utsträckning. Särskilt det centrala kapitlet "En etnisk ideologi" – avhandlingens längsta – har blivit en ganska rörig historia där författaren har märkvärdigt svårt att få

grepp om ämnet; det hela utvecklas nu till en presentation av några av kalenderns innehållskategorier, inte till främst den diskussion av ideologins "byggstenar" som man kunde ha väntat. Man undrar ibland om författaren kanske borde ha arbetat efter en någorlunda strikt kommunikationsmodell som hjälpt henne att sovra och strukturera materialet; nu blir det över lag för mycket refererande utan riktigt klara linjer.

Det är även möjligt att ett konsekvent genomfört genrehistoriskt perspektiv hade skapat bättre stabilitet i avhandlingen. Författaren kunde ha utgått från de rikssvenska förebilderna *Svea* och *Norman*, dragit linjen till andra svensk-amerikanska kalendrar och låtit analysen av *Prärieblomman* växa fram mot denna bakgrund. Genrekomparativa synpunkter saknas visserligen inte; framför allt blir *Prärieblomman* och dess närmaste svenskamerikanska släktingar föremål för en del jämförelser. Men det hade som sagt varit intressant att få mer övergripande resonemang och närmare knytning till de rikssvenska urkällorna – även om inte heller denna aspekt helt lyser med sin frånvaro.

Överhuvudtaget kännetecknas denna avhandling av ansatser som aldrig fullföljs. Det gäller inte minst textanalyserna. I anslutning till Werner Sollors – en av den etniska litteraturforskningens förgrundsfigurer i USA f.n. – noterar BS brud-brudgum- och moder-barnmetaforikens frekvens vid gestaltning av immigrantens relation till det gamla och nya fosterlandet. Men dessvärre blir det åter fråga om spridda noteringar som aldrig binds samman till ett meningsbärande mönster.

Slutkapitlet "Klassiker i ny kontext" fokuserar i och för sig förtjänstfullt den citat- och allusionsteknik och det spel med undertexter som präglar mycken svenskamerikansk dikt. Varje litteraturhistoriskt allmänbildad läsare som bota-

niserar i denna litteratur kan registrera fenomenet. Särskilt kungslinjen i svensk 1800-talslyrik – Tegnér och Geijer, Runeberg och Rydberg, Snoilsky och nittitalisterna – bildar gång på gång klangbotten för svenskamerikanernas skalde-försök. BS bör hedras för sin avlyssning av dessa ekoeffekter; mig veterligt saknar den motsvarighet i forskningen om skandinavisk-amerikansk litteratur och innebär alltså något av en pionjärgärning.

Likafullt blir det något ofullgånget även över denna insats. Alltför ofta nöjer sig författaren med att bara identifiera den aktuella undertexten vilket leder till att vi aldrig får riktigt grepp om det intertextuella samspel som hon talar om i sin slutsummering. Möjligen hade BS nått längre med ett mer läsarorienterat betraktelsesätt. Med en smula "inlevelse" i den bildade svenskamerikanska publik till vilken *Prärieblomman* vänder sig hade det nog blivit möjligt för henne att komma åt den meningsalstrande process som startar vid mötet mellan text och undertext.

I ett läge där Sverige förvandlas till ett alltmer mångkulturellt samhälle ter det sig givetvis både angeläget och spännande att vända blicken mot det inte så avlägsna skede då hundratusentals svenskar var aktörer på en transatlantisk multikulturell scen. Trots de invändningar som kan riktas mot BS:s avhandling har vi skäl till tacksamhet mot författaren för hennes ambition att bidra till utforskningen av detta viktiga förlopp.

Lars Wendelius

KLAS RAMBERG &
ANN RUNFORS:

Bildning och nöje. Om IOGT- och ABF-bibliotekariers erfarenheter

(Svenska folket berättar, Nordiska Museets förlag. Stockholm 1994.)

Att den bildande verksamheten inom de svenska folkrörelserna från slutet av 1800-talet och framåt varit mycket omfattande, torde vara bekant för de allra flesta. Högläsning, studiecirkelverksamhet och uppbyggandet av egna bibliotek utgjorde viktiga aktiviteter i den lokala verksamheten, inte minst inom nykterhets- och arbetarrörelsen. *Bildning och nöje. Om IOGT- och ABF-bibliotekariers erfarenheter* är ett försök att låta personer som varit engagerade i denna verksamhet själva komma till tals. Boken är en redovisning av den intervjuundersökning som utfördes av folklivsforskarna Ann Runfors och Klas Ramberg i slutet av 1980-talet för Nordiska museets, Folkbildningsförbundets, ABF:s och IOGT:s räkning. Sammanlagt 32 personer i Jämtland, Småland och Halland intervjuades då om sina erfarenheter som ansvariga för bibliotek knutna till ABF och IOGT. De flesta är födda i början av 1900-talet vilket inneburit att intervjuerna framför allt kommit att beröra 1930-1950-talets biblioteksverksamhet.

Boken är disponerad i fyra delar. I den första presenteras ett urval redigerade intervjuer, där sammanlagt 13 bibliotekariers berättelser om sig själva och sitt arbete i biblioteket. I mitt tycke är det den allra värdefullaste och intressantaste delen. Personerna pekar själva genom sina berättelser, på den stora vikten av att de verkligen fått komma till tals. De mycket varsamt redigerade intervjuerna vittnar om ett brinnande intresse och engagemang för litteraturen under praktiska omständigheter som många gånger var så primitiva, att de är omöjliga att föreställa sig för en ung människa i 1990-

talets Sverige. De visar också hur verksamheten kom att anta mycket olika utformning och omfattning, beroende på lokala förhållanden och intressen.

I den andra delen diskuteras och tolkas hela det insamlade intervjumaterialet. Här berörs bl.a. syftena med utlåningen och uppbyggandet av bokbestånd, bibliotekariernas bakgrund och väg till biblioteksarbetet, biblioteksrutinerna, synen på det ideella arbetet, vad som utlånades och lästes samt låntagarna. Den tredje delen utgör en redovisning av tillvägagångssättet vid undersökningen och redigeringen av intervjuerna, med en diskussion bl.a. av källkritiska aspekter. Just urvalsförfarandet och metoden har dock enligt min mening inneburit att frågetecken på några ställen måste sättas inför de resultat som redovisas i den andra delen. De flesta IOGT-bibliotek som ingått i undersökningen har varit belägna på ren landsbygd, medan ABF-biblioteken i stor utsträckning legat i tätorter. I jämförelserna ställs ofta ABF- och IOGT-biblioteken mot varandra och skillnader framhävs, vilka antas ha ideologiska dimensioner, t.ex. olika bildningsideal och litteratursyn. Frågan är dock om det alltid är sådana skillnader man lyckats fånga. Frågan är, om man inte snarare belyser en skillnad mellan biblioteksverksamhet i stads- respektive landsbygdsmiljö. Runfors och Ramberg säger sig ha varit medvetna om problemet, men har ändå inte undvikit att dra den sortens slutsatser.

Den fjärde delen "Studiecirkelbiblioteken – en bakgrundsteckning" utgör en helt fristående översikt över de folkrörelseanknutna bibliotekens framväxt, utveckling och avveckling, författad av Curt Stellborn, tidigare verksam inom dåvarande Godtemplarordens studieförbund. Denna översikt kunde gärna ha placerats före intervjuerna, som en första introduktion för läsaren.

Boken avslutas med en lista över lit-

teratur som, tillsammans med bokens två övriga käll- och litteraturförteckningar, är tänkt att fungera som lästips för den som vill gå vidare i studiet av folkrörelsernas biblioteksverksamhet. Den har sammanställts av Greta Renborg, tidigare verksam som lärare vid Bibliotekshögskolan. Jag finner listan väl mager och snäv. Här saknas en stor del av de sista årens forskning på området, inte minst tänker jag på vad som skrivits av idéhistoriker som t.ex. Bernt Gustavsson och Ronny Ambjörnsson om Oscar Olsson och folkrörelsernas bildningsideal. Naturligtvis borde också dokumentationer som Nordiska Museet tidigare gjort på området ha funnits med: *Lantarbetaren och boken* och *Folkbildningsminnen* utgavs i serien Svenskt liv och arbete 1963 respektive 1968.

Jag vill slutligen ställa mig lite frågande till bokens användning av begreppet studiecirkelbibliotek. "De folkrörelseanknutna biblioteken kallades för studiecirkelbibliotek", hävdas på s. 11. Men begreppen är definitivt inte synonyma. Folkrörelsernas biblioteksverksamhet är ju betydligt äldre än studiecirkelidén, något som för övrigt också antyds av Curt Stellborn i hans historik. Även i bokens intervjuer framkommer att vissa av de bibliotek som diskuteras existerat långt tidigare än de kunnat betecknas som egentliga studiecirkelbibliotek. Många har fortsatt att fungera långt efter att studiecirkelverksamheten upphört, uppenbarligen till stor del beroende av kommunala bidrag. Några bibliotekarier hävdar t.o.m. att studiecirkelverksamhet över huvud aldrig existerat i anknytning till deras bibliotek. Ändå talaras genomgående om cirkelbibliotek och cirkelbibliotekarier. Vore det inte bättre hitta andra termer när man diskuterar folkrörelsernas biblioteksverksamhet ur ett mera övergripande, historiskt perspektiv?

Ändå vill jag sammanfattningsvis

understryka att de framförda anmärkningarna inte på något sätt fråntar boken dess mycket stora värde som dokument över en omfattande litterär verksamhet, vilken inte längre existerar. Det är av stor vikt att den här sortens intervjuundersökningar görs, innan det är för sent. Inte minst för forskningen kommer de i framtiden att utgöra ett ytterst värdefullt komplement till de skriftliga källor i form av t.ex. protokoll och matriklar, som folk-rörelserna lämnat efter sig.

Kerstin Rydbeck



Medverkande i detta nummer:

Staffan Bergsten är docent vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Uppsala universitet.

Eva Hemmungs Wirtén är fil.lic. och doktorand vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Uppsala universitet.

Lena Kåreland är lektor vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Uppsala universitet.

Dag Nordmark är docent vid Litteraturvetenskapliga institutionen i Umeå och deltidsprofessor i svensk litteratur vid Tromsø universitet.

Kerstin Rydbeck är doktorand vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Uppsala universitet.

Eva-Britta Ståhl är forskare och lärare vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Uppsala universitet.

Lars Wendelius är lektor vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Uppsala universitet.

Martin Zerlang är lektor vid Institut for Litteraturvidenskab ved Københavns Universitet och är för närvarande föreståndare för Center for Urbanitet og Æstetik.

STAFFAN BERGSTEN:

Saknadens arvedel. Birgitta Lillpers och Lim-Johan

EVA-BRITTA STÅHL:

Lösenord; broar. Anteckningar till Lars Noréns sena lyrik

LARS WENDELIUS:

Kriminalitet och modernitet. Några iakttagelser kring förhållandet mellan klassisk detektivroman och modernistisk prosa

MARTIN ZERLANG:

Det komiske tableau i Charles Dickens' *The Pickwick Papers*

EVA HEMMUNGS WIRTÉN:

Om konstern att läsa läsaren – och sig själv. Ett samtal med Janice Radway

RECENSIONER

POSTTIDNING
Pris: 50 kronor