
tidsskrift
for
litteratur
vetenskap

nr 3-4 1994

TIDSKRIFT FÖR LITTERATURVETENSKAP

Redaktör och ansvarig utgivare: Claes Wahlin
Kassör: Leif Lorentzon
Redaktion: Leif Dahlberg, Peter Hansen, Leif Lorentzon

Redaktionens adress:
Tidskrift för Litteraturvetenskap
Litteraturvetenskapliga institutionen
Uppsala universitet
752 37 Uppsala

Bidrag på upp till 25 A4-sidor tas emot av redaktionen. Helst skall de vara skrivna på Macintosh, företrädesvis i programmet Microsoft Word, och levererade på diskett. Annars bör manuset vara skrivet med dubbelt radavstånd och ha eventuella noter samlade i slutet av artikeln. Titlar och citat bör vara väl kontrollerade. Korrekturendringar kan inte göras mot manuskriptet.

Prenumerationsavgift för hel årgång om fyra nummer: 130 kronor, för studerande 100 kr. Lösnummerpris 50 kr. Dubbelnummer 75 kr.
Nummer ur äldre årgångar, 1992 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 kronor.

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

Omslag: Stefania Malmsten
Sättning: Peter Hansen
Tryckning: Civiltryckeriet, Kristianstad
ISSN 1104 - 0556

TIDSKRIFT FÖR 3-4 · 1994
LITTERATURVETENSKAP

Tjugotredje årgången

INNEHÅLL

TEMA ÖVERSÄTTNING

- Lars Wollin: Från Heliga Birgitta till Barbara Cartland
Kring den litterära översättningens språkhistoria 3
- Theo Hermans: Bilder av översättning –
Metaforik och bildspråk i renässansens diskurser om översättning 25
- André Lefevere: Varför slösa tid på omskrivningar? – Problemet med
tolkning och omskrivningens roll i ett alternativt paradigm 53
- Anna Linzie: Att övervinna paradoxen – en postmarginell utmaning 75
- Rachel Åkerstedt: Satir och aggressivitet i Fanny Burneys *Evelina* 93
- Recensionsartiklar:
- Leif Lorentzon: Att översätta muntlig litteratur till skrift
(Dennis Tedlock, *The Spoken Word and the Work of Interpretation*;
J.P. Clark-Bekederemo, *The Ozidi Saga*) 112
- Anna Linzie: Marginalens marginal (Brita Lindberg-Seyersted,
Black and Female: Essays on Writings by Black Women in the Diaspora) 121
- Recensioner: 127
- Beata Agrell, *Romanen som forskningsresa. Forskningsresan som roman. Om litterära återbruk och konventionskritik i 1960-talets nya svenska prosa* — Per-Olof Erixon, *Ett spann över svarta ingentinget. Linjer i Thorsten Jonssons författarskap* — Mats Malm, *Metafysik och pragmatism. Förhållningssätt till poesi och allegori inom 1600-talets göticism* — Göran O:son Waltå, *Poet under Black Banners. The case of Örnulf Tigerstedt and Extreme Right-Wing Swedish Literature in Finland 1918-1944* — Leif Åslund, *Magnus Gabriel De la Gardie och vältaligheten* — Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* — Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme, Philippe Lejeune (red.), *Autofictions & Cie* — Roberto González Echevarría, *Celestina's Brood. Continuities of the Baroque in Spanish and Latin American Literatures* — Bjarne Fidjestøl, Peter Kirkegaard, m.fl., *Norsk litteratur i tusen år. Teksthistoriske linjer* — Kendall L. Walton, *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts* — René Wellek, *A History of Modern Criticism 1750-1950. Volume 7 & 8*
- Hans-Roland Johnsson: Den biografiska metodens nya kläder 165
- David Gedin: Litteraturvetenskapens samlade tystnad 171

FRÅN REDAKTIONEN

Redaktörskapet för *TFL* övergår nu till Uppsala och Stockholmsredaktionen ber att få tacka för sig. Vi inledde med att ge ut ett nummer om Gunnar Ekelöf och har sedan bland annat rört oss kring Faust, narratologi, Artur Lundkvist, August Strindberg, och avslutar nu med ett dubbelnummer på temat översättning. Vår förhoppning är att det diskussionsutrymme som introducerades med de gula sidorna inte behöver försvinna i och med redaktionsbytet. Diskussionsmöjligheterna inom ämnet är små, och även om lusten många gånger inte är mycket större, vore det värdefullt om de förra inte försvann och den senare uppmuntrades. Vi önskar till sist den framtida redaktionen lycka till.

Claes Wahlin

LARS WOLLIN

Från Heliga Birgitta till Barbara Cartland

Kring den litterära översättningens språkhistoria

Översättning har pågått i världen åtminstone lika länge som mänsklig civilisation kan beläggas i skrivna dokument, sannolikt betydligt längre. Möjligen låter det säga sig att formellt striktare efterbildning av en given utsaga i en annan språkform – en återgivning baserad på *ekvivalens* mellan språkliga utsagor, avläsbar på *ordets, frasens* eller *satsens* nivå – alltså det vi i dag normalt lägger in i begreppet 'översättning' – tillhör ett relativt avancerat stadium av skriftkultur. Tidigare, mera primitiva epoker kände kanske ingen annan "översättning" än det fria återberättandet på annat språk av en utsagas totalitet, en "översättande parafra". Den kritiska punkten i kulturutvecklingen skulle då i ett europeiskt perspektiv ha uppnåtts i den grekisk-romerska antiken; i Sverige skedde det i högmedeltiden.

Oavsett bärigheten av en sådan hypotes är det klart att språkkulturen överallt där detta steg tas tillförs en katalyserande substans, med mäktig och långsiktig verkan. Översättarens omsorg om budskapets adekvata återgivning i måltexten föranleder spänningen mellan källtextens iakttagna mönster och målspråkets givna regelsystem. Konflikten har universell giltighet och är välkänd för varje översättare. Den saknar inte språkhistorisk dynamik: i ett längre tidsperspektiv leder en sådan konflikt rimligtvis till förskjutning av toleransgränser i målspråkets grammatiska system, liksom till nya struktureringar av betydelsedomäner i det lexikaliska registret – det senare ingalunda bara en fråga om inflöde av lånord. I båda dimensionerna handlar det om historiskt omvälvande verkningar av trycket från främmande språk- och kulturmönster, ett tryck som översättarna antas förmedla.

Översättningens betydelse i det mellanfolkliga umgänget, och därmed i språk- och kulturutvecklingen i ett bredare internationellt perspektiv, kan svårigen överblickas i sin helhet på detaljnivå. Veterligen finner man heller inga verkliga ansatser härtill i vare sig språk- eller litteraturvetenskaplig forskning. Vad som kan undersökas, och i viss utsträckning också har undersökts, är det närmare förloppet i enskilda fall.

Översättning – en språkfråga?

Ett sådant fall, något av ett västeuropeiskt typfall, är onekligen Sverige. – För språkhistorikern är de grundläggande frågorna givna: Hur framväxer, gestaltas och utvecklas ett nationellt skriftspråk som det svenska under trycket av otaliga influenser, tvingande mönster och bjudande föredömen i den väldiga översättningslitteraturen och dess skiftande förlagor, från medeltid till nutid? Och hur utfaller härvid samspelet i textproduktionen, under skilda epoker och i skilda genrer, mellan översättning och originalförfattande?

Frågorna är lätta att ställa, men svaren måste sökas i outredda sammanhang. Översättarens roll i det språkhistoriska förloppet, liksom översättningens effekter i det nationella skriftspråkets utdanning, tillhör inte de problemkomplex som traditionellt stått i forskningens fokus. Den svenska språkhistoriens tongivande utforskare i modern tid, de som framför andra format vår gängse bild av övergripande sammanhang – Söderwall, Kock, Noreen, Hesselman, Wessén, Ståhle – har självfallet varit väl medvetna om att ”all bildning står på ofri grund till slutet”. Ändå har de, i regel i tysthet, i stort sett utgått från föreställningen om ett originalspråk, egentligen bara punktvis påverkat genom influenser utifrån.

Orsaken till denna renodling av originalspråkets perspektiv kan man spekulera över. Den allmänna bilden av svenskans historia bestäms naturligtvis inte bara av ledande forskare. Det handlar möjligen – i någon mån, och starkt förenklat uttryckt – om segt kvardröjande verkningar av en i viss mening historiekonservativ, nationellt idealiserande värde-tradition i klassisk svensk nordistik, parad med den dyrkan av ursprunglighet och misstro mot allt slags imitation – översättning minst av allt undantagen – som tillhör ett gängse, allmänt romantiskt idéarv.

Litteraturhistorisk forskning tycks, från sina förutsättningar, ha varit något öppnare mot översättningsdimensionen än språkhistorisk. Traditionen från Schück har förmodligen varit bestämmande: man möter där en självklar, inte alltid problematiserad insikt att det mesta av i varje fall vår äldre litteratur i grunden är importgods. Senare decennier har sett ett antal viktiga deskriptiva insatser i kartläggningen av den litterära svenska översättningstraditionen; några av de nyaste kommer att aktualiseras i det följande.

Språkforskaren som systematiskt söker svaren på frågor som de ovan antydde undgår naturligtvis inte att befatta sig med litteraturen själv, den översatta lika väl som den originalskrivna. Det räcker inte att analysera dess ”rent språkliga” gestaltning – hur nu en sådan skulle definieras. Om inte annat anmäler sig grundläggande frågor kring de yttre betingelserna för denna litteraturs tillkomst och spridning, dess mängd och fördelning på genrer, allt i ett långt historiskt perspektiv. ”Litteraturen” (förvisso svåravgränsad) är i det antydde sammanhanget det språkhistoriska skeendets viktigaste arena, och språkforskaren blir också litteraturforskare.

Jag vill här försöka precisera några viktiga stationer; och antyda mellanliggande delsträckor, på den litterära översättningens väg i Sverige – från den äldre medeltidens fria parafrafer av centrala religiösa texter till nutidens fiktionsprosa. Det behöver väl knappast sägas att ett sådant panorama över ett tidsspänn på sju hundra år kräver breda penseldrag. Självfallet måste den uppmålade bilden dessutom bli

subjektiv. Läsarna av en litteraturvetenskaplig facktidskrift bör förmodligen också påminnas om att mitt perspektiv trots allt är *språk*historikernas, och referensramen därmed inte nödvändigtvis deras. Vad jag ytterst syftar till är att något skärpa bilden av det svenska skriftspråkets historiska framväxt i en viktig, hittills försummad dimension.

Allra först måste en del grundläggande begrepp klaras ut.

Mellan källspråk och målspråk

I översättningen som process – sådan vi i dagens civilisation är vana att uppfatta den – möts två språkversioner av samma utsaga. Strukturerna konfronteras omedelbart och skarpt, på alla nivåer. Översättaren står som läsande mottagare mitt i förlagans språkflöde. Kravet att ikläda sig en förmedlande sändarroll, att i begriplig form reproducera förlagans budskap på målspråket, tvingar honom att ta medveten ställning till skillnader och likheter i språkformens normsystem och textbyggnadens traditioner. Översättaren avkrävs, till skillnad från originalskribenten, en viss teoretisk distans till den språkliga formen, ett inslag av medveten språklig analys. Denna ”översättande analys” är, mycket allmänt uttryckt, den egentliga innebörden av mötet mellan strukturerna i översättarens föreställning.

I första hand gäller det den omedelbart iakttagbara språkstrukturen. Det lexikala beståndet av ord och fraser måste översättaren normalt byta ut, och det grammatiska nätverket måste han ibland lösa upp och knyta om mer eller mindre radikalt. Men det stannar sällan vid det. Översättaren måste ta hänsyn till olikheter i mottagningens kulturella förutsättningar, han måste tolka om ett helt förhållningssätt till ett givet innehåll. I normalfallet blir det väl föga dramatiskt, men det kan någon gång få vittgående följder för hela textgestaltningen.

Översättning är därmed – vilket egentligen är ett trivialt påstående – en central process i den språkliga kommunikationen, en bro mellan språkvärldarna med landfästen hos sändare och mottagare.

Ekvivalensen

Lingvistiskt orienterade översättningsteoretiker definierar ofta översättningen som *ersättning av textmaterial* i en utgångsversion avfattad på ett givet språk med *ekvivalent* textmaterial i en målversion på ett annat språk (så till exempel den ofta citerade Catford 1965). Tjänjbarheten i begreppet ’textmaterial’ möjliggör sedan avgränsning av processens räckvidd: ordelement, ord, fraser, satser, meningar, stycken, större avsnitt, hela texter. En viktig gräns går vid (den syntaktiskt avgränsade) *meningen* som största analysenhet. Överskrider språkforskaren denna gräns, vilket numera ofta sker, blir hans eller hennes uppgift att söka ekvivalensrelationer i ett ”textlingvistiskt” – eller för den delen ett ”retoriskt” – perspektiv. Med större textpartier och hela texter rör sig väl annars mest det litterärt inriktade översättningsstudiet.

Ekvivalensen konstituerar översättningen. Den är normalt översättarens *utgångspunkt*, hämtad i de involverade språkens givna system, där korresponderande enheter

i respektive språk, främst lexikala (i praktiken oftast ord), förutsätts vara ekvivalenta. Den är också, och framför allt, översättarens *mål*: likvärdigheten mellan de två språkversionerna av samma utsaga. Ekvivalensen är förankrad, om man så vill, i både *langue*- och *parole*-sidan av språkets verklighet: den börjar (oftast) i det generella och abstrakta språksystemet och slutar (alltid) i den specifika och konkreta språkhandlingen, utsagan.

I spelet med ekvivalensens valörer på skilda nivåer i språkssystemet – och i textsystemet – ligger översättningens centrala dynamik. Det är i valet mellan alternativa ekvivalenter som enskilda översättare kan te sig, och i allmänt språkbruk betecknas som, "bokstavstroga" respektive "fria". Och det är när sådana valmöjligheter ibland inskränks som uppfattningen av översättarens "frihet" tillförs nya fasetter. Valet styrs av *normer*, betingade av konventioner i språkssystemet eller i litterära genrer, växlande över tid. Normeringen kan dra översättaren åt olika håll mellan svårförenliga intressen, som prioriteras olika i olika epoker och stiltraditioner. Analysen av översättarnas skiftande avvägningar mellan sådana historiskt bestämda krav på å ena sidan adekvat återgivning av källtexten, å andra sidan acceptabel språkform i måltexten, har sysselsatt åtskilliga teoretiker under senare decennier (senast och mest uttalat kanske Gideon Toury (1980) (och K. Reiss/H.J. Vermeer (1984)); en modern klassiker i lingvistisk översättningsteori är annars Eugene Nida (1964)).

Ekvivalensen är självfallet, hur man nu än uppfattar den, alltid i hög grad relativ. Absolut identitet mellan två utsagor kan aldrig uppnås, och det är, allmänt sett, översättarens eviga lott att av det i teorin omöjliga göra det i praktiken möjliga.

En språklig omkostymering av ett givet tankegod, inriktad mot relativ ekvivalens på språkligt, det vill säga lexikaliskt och grammatiskt, åtkomliga nivåer – alltså en striktare återgivning än den fritt textomformande parafrazen – ungefär den innebörden inlägger vi ju i dag normalt i begreppet översättning. Sådan verksamhet är inget udda inslag i språkkulturen. Översättning i denna mening är tvärtom en av skriftspråkets grundläggande och fullt normala produktionsformer. I ett svenskt historiskt perspektiv är den, som inledningsvis antydde, gammal men inte uråldrig.

Förutsättningen för urskiljning av denna "normala" översättning i äldre text är nämligen att producenten av den föregivna "måltexten" verkligen kan påvisas ha eftersträvat ekvivalens med en "källtext" på språkligt igenkännbar nivå. I det långa historiska perspektivet är detta inte alltid givet.

I själva verket talar mycket för att vår äldsta litteratur på folkspråket efter runinskrifterna – och därmed den första mera kvalificerade användningen av svenskan i skrift – tillhör en diffus gråzon mellan originalproduktion och översättning. Vi börjar vår exposé i detta läge, för att sedan följa översättningskulturens skiftningar genom den svenska språkhistorien, med nedslag i preliminärt avgränsade och provisoriskt benämnda "perioder".

Riddarperioden

Från Birger Jarl till Albrekt av Mecklenburg (folkungatiden)

Parafrasmakaren – översättarens förelöpare

Den ”verkliga” översättaren har en förelöpare i historien: *bearbetaren*, tillverkaren av ”fria” parafrafer på folkspråket av utländska förebilder. Denne är ingen ”originalförfattare” i vår mening utan liksom översättaren beroende av en utgångstext, men han förhåller sig suverän till denna vad gäller både innehåll och formell utformning. Bearbetaren kan lägga till nytt stoff från andra källor eller ur egen fantasi, han kan stryka, flytta och ändra, allt efter den logik han för tillfället vill prioritera.

I högmedeltidens Sverige, med dess traditionellt uppfattade litterära ”guldålder” i folkungatiden (från senare 1200- till senare 1300-tal) är så gott som all i dag bevarad litterär alstring på svenska, utom (möjligen) landskapslagarna, av denna art. De vanliga språk- och litteraturhistoriska översiktsverken presenterar gärna paradnummer som Fornsvenska legendariet, Pentateukparafrasen och Konungastyrelsen under beteckningen ”översättningar”. Ofta uppges de vara ”fria” eller ”mycket fria” översättningar av latinska ”förlagor” eller ”original” och utförda av anonyma ”bearbetare”; de sistnämnda benämns även ibland ”översättare”, ibland ”författare”.

Den terminologiska förbistringen återspeglar ett deskriptivt dilemma. Lärda filologer och litteraturhistoriker har verkligen i flera fall lyckats identifiera latinska texter som ligger bakom till exempel de nämnda fornsvenska verken (eller åtminstone de viktigare texterna; ofta har ju den medeltida bearbetaren skattat flera latinska källor för samma fornsvenska text). Men forskarna har saknat hävdvunna kategorier för adekvat karakteristik av litterära produkter i medeltidens vidsträckt gränsland mellan originalproduktion och översättning. Vår tids klara demarkation mellan dessa produktionsformer är ju ideologiskt grundad i senare tankemönster, bland annat hämtade i romantikens originalitetskult och i moderna upphovsrättsföreställningar. Sådant bekymrade inte de glada berättarna bakom högmedeltidens rafflande legender och parafrafer ur Moseböckerna. Lika litet angick det den lärde och stilistiskt sparsmakade världsman som ville bidra till den unge Magnus Erikssons uppfostran med en svensk furstespegel som Konungastyrelsen.

I alla dessa fall hade skribenten tillgång till utmärkta förlagor. Dem läste han på latin, i lagom tillmätta portioner, och sedan berättade han fritt på svenska vad han läst.

Ett liknande parafrasmakeri, ofta av ännu friare slag, ligger nog bakom den världsliga, franskt och tyskt inspirerade epiken på prosa och i knittelpoesi, företrädd bland annat av verk som Eufemiavisorna och Erikskrönikan. Deras självklara hemhörighet i en europeisk hövvisk kröniketradition tar sig uttryck, förutom i det chevalereska motivvalet, mera i allmän formimitation än i direkt översättning.

Icke desto mindre står ”den verkliga översättaren” i slutet av perioden redo att träda in på scenen. Grunden för hans pionjärinsats är lagd av **Birgitta Birgersdotter**, kanoniserad 1391 som den Heliga Birgitta, den svenska medeltidens internationella

portalfigur. Platsen är **Vadstena kloster**, Birgittas egen mäktiga, postumt inrättade skapelse.

Klosterperioden

Från Margareta till Gustav Vasa (unionstiden)

Lexikalisk och grammatisk ekvivalens – en modern översättningspraxis

Birgitta hade själv mottagit, och muntligen eller skriftligen reproducerat, sina så kallade uppenbarelsen i svensk språkform. I några enstaka fragment är denna ursprungsversion bevarad (eller åtminstone direkt avskriven). Det kan se ut så här:

En kom til min doom, til hulkin min fadhir sagde:

Biktfäder, verksamma i Birgittas livstid, översatte vid 1300-talets mitt detta till latin – och ”bättrade på” det:

Et venit quidam iuducandus ante tribunal. Cui vox patris sonuit, dicens ei:

’Och en som skulle dömas kom inför min tribun. Till vilken faders röst ljöd, sägande honom:’

Texten har här brodererats ut, mera på ett stilistiskt plan än egentligen i innehållet. Det har rimligtvis skett med sikte både på sträng teologisk granskning vid curian i Rom och på förväntningarna hos en allmänneuropisk internationell publik. Ett par decennier senare (på 1380-talet) översätter en broder i det nyinrättade Vadstenaklostret denna latinska version ”tillbaka” till svenska:

Oc en kom fore min domstol, hulkin som skulle dömas, Ok guz fadhurs röst liude sighiandhe honom:

Denna senare svenska version kan på goda grunder betraktas som produkten av den äldsta ”egentliga” översättning till vårt språk som någonsin utförts. Åtminstone är det den äldsta som kan säkert styrkas i källorna. Den resulterande fornsvenska texten kan omedelbart jämföras med sin latinska förlaga, och vår anonyme klosterbroders arbete kan normalt följas ”ord för ord”, eller i varje fall fras för fras. Problemfritt är det visserligen inte: man kan till exempel inte alltid avgöra vilka av flera bevarade handskriftsversioner som står närmast översättarens ursprungliga förlaga respektive produkttext; inte heller vet man alltid hur man skall värdera effekterna i texten av den stilistiskt anlagda bearbetning som uppenbarligen skedde senare i klostret, särskilt i den svenska texttraditionen. Men i ett bredare översättningshistoriskt perspektiv bör sådana filologiska problem inte tillåtas skymma det väsentliga i denna sammanställning av källtext och måltext i vår äldsta översättning. Det är i princip inte märkvärdigare än att jämföra en nutida romanöversättning med dess förlaga.

Men förlagan var alltså inte Birgitta själv: av hennes egen, ganska konstlösa svenska version återstår som synes bara en kärna, väl inbäddad i det latinska frasverket som tillhörde en teologiskt genomarbetad och påvligt sanktionerad utläggningstradition

i latinsk språkdräkt. Det är denna sekundära latinversion översättaren i Vadstena utgår från, och det är den som präglar också hans svenska produkttext, den enda till eftervärlden bevarade versionen av uppenbarelserna på svenska. Birgitta har, om man så vill, blivit postumt utsmyckad och formaliserad i sitt eget klostrets texttradition. Det märks i exemplets språkform: den fristående participfrasen *sighiandhe honom*, som återger *dicens ei*, tillhör den typ av hårda syntaktiska latinismer som på allvar erövrar vårt skriftspråk i den senmedeltida översättningslitteraturen. De kom för att stanna.

I Vadstena sker alltså något radikalt nytt. Birgittas uppenbarelser var ju Birgittinordens själva *raison d'être*. De representerar inte bara ett i svensk medeltid centralt författarskap – vårt första av europeiska dimensioner. De inrymmer också en efter samtidens mått ofantlig textmängd (omkr. 1 200 sidor i nutida boktryck). Dess översättning ”tillbaka” till fornsvenska, som alltså utmynnade i en i allt väsentligt ”ekvivalent” produkttext, var en mäktig pionjärsats. Den blev den naturliga utgångspunkten och förebilden för ett otal senare försvenskningföretag i klostret; mönstret följdes medeltiden ut. Scriptoriet i Vadstena utgör därmed både födelseplatsen och den första hemvisten för en principiellt modern svensk översättningspraxis, tillämpad i större – och snabbt växande – skala.¹

Det är ett faktum värt begrundan att översättning, i den mening vi i dag normalt inlägger i begreppet, i Sverige som på andra håll tycks ha sin upprinnelse i något som åtminstone liknar religiös pietet. Det tycks ha börjat med en strävan att troget återge budskapet i en text, som, ”helig” eller inte, dock åtnjöt kyrklig sanktion och kanonisk status. I senare skeden av vadstenaklostrets verksamhet tog sig de översättande munkarna an också lättare gods: texter med godtagbart kristligt innehåll men obelastade av de kanoniska anspråken. Resultatet blev en sorts religiös ”bruksprosa” inom skilda genrer, i senmedeltida svensk språkform, ganska rutinmässigt framställd.

Klostermiljön torde ha konserverat de grundläggande premisserna för denna tidiga översättning. Rimligtvis uppfattade vadstenafolket ganska oreflekterat det svenska målspråket som fundamentalt underlägset det latinska utgångsspråket. Med hänsyn till det allmänna kulturläget i samtidens Europa är väl en sådan uppfattning begriplig. Den utmynnade logiskt i översättarnas imitation också av förlagornas grammatiska form. I syntaxen uppfattade man tydligen latinska mönster i viss utsträckning som förebildliga. Morfologiskt yttrar sig – det låter sig i varje fall sägas – ett visst indirekt latininflytande i en allmänt konservativ hållning, en relativ respekt för, och ett ”korrekt” bruk av, det äldre fornspråkets i samtiden raskt sönderfallande formsystem. Däremot är latinska ordlån påfallande få.

Den relativa latiniseringen i vadstenaprosans stil har som bekant inverkat menligt på dessa klosteröversättares eftermäle. Omdömet om deras insats har präglats av tongivande språk- och stilhistoriker i den delvis nationella och historieromantiska värde tradition som ovan antydde, och som väl närmast utformades under 1800-talet (även om rötterna är betydligt äldre än så). Sådan mytbildning brukar ju vara seglivad. I dag har vi dock underlaget för en mera balanserad värdering. Det räcker att erinra om de latinöversättande vadstenamunkarnas uppenbara, gradvis också ökande professionalism i det språkliga hantverket och om betydelsen av deras insats i ett längre språk- och stilhistoriskt perspektiv.

Det var trots allt i Vadstena som man på allvar lade undan det styva och dyra pergamentet – åtminstone i vissa sammanhang – och började skriva *på papper*. Sådant hade nu blivit tillgängligt; det var lätthanterligt och billigt. Textproduktionen sköt snabbt i höjden, både på latin och på svenska. I Vadstena lärde man sig skriva svenska till vardags – raskt och rutinerat, för ögonblickets behov, och samtidigt i många olika genrer, i rikt varierade, delvis oprövade abstrakta begreppsfärer. De latinöversättande munkarna göt de formar i vilka deras efterföljare i kommande sekel skulle mödosamt stöpa ett smidigt och böjligt svenskt riksskriftspråk.

Reformationsperioden

1500-talet

Bibeln åt folket – en modern översättningsideologi

Lärdomar från vadstenaklostrets skrivstuga torde ha varit av stor vikt för de svenska reformatorerna när de, halvtannat sekel efter den stora Birgittaöversättningen, förelade sig – och av konungen förelades – den maktpåliggande uppgiften att förse sina landsmän med en **bibel** på modersmålet. I vadstenalitteraturen erbjöd sig mönster att anknyta till för översättning till ett effektivt svenskt språk i abstrakta genrer.

Reformatorernas första insats i det kungliga översättningsuppdragets efterföljd blev *Nya testamentet* 1526. Förlagan var sannolikt Erasmus av Rotterdams grekiska renässansedition i dess latinska version (våra svenska reformatorer var säkert klena i grekiskan). Bara femton år senare (en kort tid i sådana sammanhang) förelåg *Gustav Vasas bibel*, tryckt i Uppsala 1541, den första svenska helbibeln. Förlagan var väsentligen Martin Luthers högtyska version. Båda översättningarna var kollektiva företag, vilkas enskilda medarbetare är onämnda. Med all sannolikhet utförde dock den svenska reformationens välkända förgrundsgestalter – kunglige sekreteraren Laurentius Andreae, kanslern Olaus Petri och ärkebiskopen Laurentius Petri – de tyngsta (om också för eftervärlden oklart avgränsade) insatserna.

Reformatorerna hade med översättningen 1541 skapat en svensk kyrkobibel. Som bekant förblev den officiellt giltig ända till 1917 (Gustav II Adolfs bibel 1618 och Karl XII:s bibel 1703 är bara försiktiga, främst ortografiska revisioner). Vasabibeln är därmed inte bara ett monumentalt textdokument; från språkhistorisk synpunkt är den utan jämförelse den viktigaste text som någonsin skrivits på svenska.²

I översättningens hantverk balanserade reformatorerna skickligt mellan skilda inspirationsmönster. Vid sidan av den fornsvenska vadstenatraditionen, vars inflytande man avläser på de flesta nivåer i språket, anar man mer eller mindre uppenbara influenser från Luthers tyska i syntax och ordval. I relation till det samtida bruket har reformatorerna genomfört en tydlig anpassning, och deras bibel är klart "nysvensk", inte fornsvensk. Anpassningen är dock begränsad: språkformen är i vissa stycken arkaiserande, ålderdomlig redan i relation till 1500-talets ståndpunkt. Den vildvuxna variationen tuktade man med viss energi; reformatorerna föregriper därmed senare århundradens mera långtgående normeringssträvanden.

Men reformatorernas bibelöversättning är antagligen grundläggande också i en annan, snarast "ideologisk" dimension, som är mindre uppmärksam i sentida forskning men knappast mindre betydelsefull. – Det är rimligt att anta att de svenska reformatorerna tillgodogjort sig Martin Luthers egen, självständigt genomarbetade och i samtiden tämligen originella syn på bibelöversättningens innebörd och mål. Bibeln är för Luther inte vilken text som helst, utan Guds uppenbarade ord. Dess uttolkning på varje mänskligt språk kräver mera av översättaren än exegetisk och filologisk kompetens, mera än aldrig så djupt grundad personlig förståelse. Budskapet skall återges troget, men *i andan*, inte i bokstaven. Att översätta bibeln betyder, säger Luther, att skriva så, att vanligt olärt folk förstår vad man talar om. "Man muss nicht die Buchstaben in der lateinischen Sprache fragen, wie man soll deutsch reden, wie diese Esel tun", får belackarna veta. Rättesnöret skall i stället vara det allmänna språkbruket: bibelöversättaren måste kliva ut i vardagen, uppsöka dess triviala förrättningar och lyssna till vanligt folk, kanske fråga dem vad de faktiskt säger, och sedan skriva därefter. "Da verstehen sie es denn und merken, dass man deutsch mit ihnen redet".³

Eller, för att låna jargongen från en likaledes bibliskt inriktad nutida översättningsteoretiker som Eugene Nida, Luther satte den "dynamiska ekvivalensen" som mål för bibelöversättningen, inte den "formella korrespondensen".⁴

Denna lutherska grundhållning till översättningsarbetets mening och syfte hade naturligtvis i första hand, i sin direkta tillämpning, en teologisk och kyrklig innebörd. Den avgjorde den svenska bibelns förhållande till grekiska och hebreiska grundtexter. Energiska, under seklen återkommande försök till ersättning av reformationstexten med en mera "bokstavstrogen" översättning avvisades alltid framgångsrikt av den svenska statskyrkan. På sikt viktigare är dock sannolikt de vidsträckta verkningarna av en sådan översättningsdoktrin på *attityden* till det nationella skriftspråket, indirekt därmed även på detta skriftspråks egen utveckling.

Reformatorernas översättargärning innebär antagligen den definitiva uppgörelsen med vadstenafolkets föreställning om ett vulgärspråk, som, ehuru användbart till vardags, bara ofullkomligt kan återspegla latinets glans. I stället träder en medveten strävan att effektivt bruka ett fullvärdigt nationalspråk. Att översätta blir inte bara att ofullkomligt efterbilda, det blir att skriva på nytt.

Eller, omsatt i modern översättningsideologisk praxis: "återge originaltexten hederligt, men på god svenska!" En lika självklar som svårtillämpad grundsats för oss i dag, så uppenbarligen också för reformatorerna. För vadstenamunkarna hade den troligen varit obegriplig.

De svenska reformatorernas bibelarbete är därmed ett mycket åskådligt exempel på en översättargärning som direkt, genom sitt föreliggande resultat – och sannolikt alltså också indirekt, genom sin bakomliggande ideologi – gripit in i skriftspråkets utveckling och därmed har avgörande del i språk- och stilhistorien.

Som kulturgärning av mäktiga dimensioner står dock denna bibelöversättning ganska isolerad i sin svenska samtid. Trots *boktryckets* etablering i samspel med reformationsverket – en nyhet som potentiellt förändrade skriftspråkets livsbetingelser ännu mera radikalt än papperets introduktion två sekel tidigare – kunde det ändå förlöpa hela år under 1540-talet utan att landets enda tryckeri orkade trycka en enda bok. Reformationen i Sverige främjade inte den intellektuella odlingen.

En modern svensk "översättningskultur" eller "översättningstradition" kan således sägas vara etablerad på 1500-talet. Sin *praxis* hade den utvecklats redan i Vadstena, *ideologiskt* blev den formad av reformatoreernas bibelinsatser och fick en luthersk prägel.

Under de närmast följande seklen var dock den faktiska verksamheten inom denna moderna översättningstradition av måttlig omfattning.

Stormaktsperioden

1600- och tidigt 1700-tal

Översättning i ett mognande nationalspråk

Den svenska stormaktens kulturella prestigehunger, Gustav Adolfs och Kristinas mera rundhänta kulturpolitik, ortodoxi och göticism, i förening med den avslutande karolinska epokens starka intresse för rättstavning, grammatik och språkreglering – allt bidrar till vidgade internationella och historiska perspektiv och till ökad textproduktion på nationalspråket. Latinskolans dominans i utbildningssystemet kulminerar, men barockens stilideal färgar skriftspråket, och latinpräglad språklig normbildning får konkurrens av främst fransk och tysk.

En omfattande inventering av 1600-talets svenska översättningslitteratur har utförts av Stina Hansson (1982). Svenska skrivs under stormaktstiden, visar det sig här, huvudsakligen i original, även om översättningslitteraturen är viktig. Under 1600-talet är bara en (1) svenskspråkig tryckt bok av fem en översättning – en skarp kontrast mot förhållandena såväl under medeltiden som i modern tid. Å andra sidan är *latin*et alltså ett dominerande språk i den totala textproduktionen, nästan lika väl företrätt som svenskan själv.⁵ Som källspråk för översättning har latinet nu dock förlorat sin i tidigare perioder nästan totala dominans och reducerats till en andrangsställning.

Av de jämförelsevis få tryckta boköversättningar med svenskt målspråk som utfördes under 1600-talet (det rör sig om 335 säkert identifierade verk under hela seklet) utgör 61 % (203 verk) återgivningar av religiös uppbyggelselitteratur på *tyska*, avsedd för de breda folklagren. En fjärdedel (24 %, 82 verk) återgår på latinska original. På resterande 15 % faller övriga källspråk. Typiskt för det senare 1600-talets rudbeckianskt inspirerade forntidsdrömmar är "götiskt" källspråk, det vill säga fornisländska (tio verk). Moderna språk utom tyska är svagt företrädade (från franska försvenskades under hela 1600-talet bara fjorton verk, från engelska elva, från danska sju, från spanska, holländska och polska några enstaka verk).⁶

Huvuddelen av den religiösa litteratur som översattes från tyska i denna period var uppbyggelseskrifter och postillor, viktiga redskap i statskyrkans ortodoxa, anti-papistiska folkuppfostran. Översättarna var normalt präster. Från latin översattes – mest av folk utanför prästerskapet – didaktisk litteratur av mera världslig karaktär. Viktiga var politiska och historiska verk, ofta med patriotisk syftning.

Bakom båda slagen av litteratur möter vi, bland den dominerande mängden översättare av ett enda eller ett fåtal verk, några få personer med större produktion

och en mera *professionell* framtoning i översättarvärvet – låt vara att ”professionalismen” inte får uppfattas i vår tids mening; 1600-talets översättare verkade ju normalt, liksom dess författare, ”å ämbetets vägnar”.⁷ En och annan kunde dock även på samtidens villkor utmärka sig som eminent yrkesman. Den mest kände bland dessa, och även den överlägset mest produktive, är Gustav II Adolfs ”translator regius” *Eric Schroderus* († 1647), upphovsman till ett fyrtiotal arbeten under en lång och periodvis furstligt avlönad översättarkarriär.⁸ Till hans mera betydande arbeten hör Johannes Magnus’ Svenska historia (1620) och Livius’ romerska historia (1626).

Den *svenska prosa* Schroderus åstadkommer i dessa verk är ett tidstypiskt barockspråk, tungt och snårigt i sin ofullgångna kopiering av en retoriskt intrikat latinsk syntax. Samtidigt, i sin yviga ordglädje, saknar det inte en viss genuin fräschör.

Nedan återges den inledande passagen i första kapitlet av Livius’ första bok, i original⁹ och i Schroderus’ uttolkning.

Iam primum omnium satis constat Troia capta in ceteros saevitum esse Troianos, duobus, Aeneae Antenorique, et vetusti iure hospitii et quia pacis reddendaque Helenae semper auctores fuerant, omne ius belli Achiuos abstinuisse; 2 casibus deinde variis Antenorem cum multitudine Eneum, qui seditione ex Paphlagonia pulsus et sedes et ducem rege Pylaemene ad Troiam amisso quaerebant, venisse in intimum maris Hadriatici sinum, 3 Euganeisque qui inter mare Alpesque incolebant pulsus, Eneum Troianosque eas tenuisse terras. Et in quem primo egressi sunt locum Troia vocatur pagoque inde Troiano nomen est: gens universa Veneti appellati.

(Livius I.1:1-3)

TIL thet aldraförsta är noghsamt kunnigt, at sedan the Greker hade intagit Staden Troja, hafwa the beteedt sigh emoot alle andre Trojaner fast hädske och grymme, men emot the två, Eneam och Antenorem, sigh intet fiendtlighet företaghit, bådh för gammal Wänskap skull, at the hade tilförenne them herbergerat, såsom och altidh styrckt til fredh, och at then bortröfwade Helena skulle återgifwas. 2 Thesslijkes at Antenor igenom een sålsam och vnderligh Hendelse är medh itt stort Taal Heneter, hwilke igenom Vpvoor förjaghade vthur Paphlagonia, sedan the Konung Pylemenes war slaghen för Troja, sökte sigh en annan Wåning och en nyy Regent, lende innerst vthi then Adriatiska Haaffswijken, 3 ther the Heneter sampt medh the Trojaner, sedan the hade fördrifwit the Euganer, som bodde emellan Haafwet och Bergen Alpes, thet Landskapet intogho, effter såsom Lendestaden dijt the först ankommo, och hela then Engden kallas Troja, och alle des Inwånare Veneter.

(E. Schroderus 1626)

Livius’ egen version består ju, syntaktiskt sett, i en enda, monumentalt uppbyggd mening: en så kallad *period*, typisk bland annat för den latinska silverålderns konstprosa. Basen är en så kallad *oratio obliqua*-konstruktion, ett grammatiskt arrangemang avsett att signalera indirekt tal. Som synes behåller översättaren den komplicerade strukturen i princip intakt, utan andra ändringar än de formellt nödvändiga (bland annat ersätter han latinets infinitivkonstruktioner med bisatser inledda med konjunktionen *at*, här kursiverat i exemplet). Så långt är alltså den retoriskt genomarbetade strukturen övertagen från förlagan. Men Schroderus ”bättrar på” med egna, barockinspirerade tillsatser. En sådan är bruket av *ordpar*, där förlagan har enkelt ord (*hädske och grymme* för *saevitum*, *sålsam och vnderligh* för *variis*).

Samtidens förhärskande stilideal, förankrat i det klassiska retoriska arvet, tillhandahöll naturligtvis den givna ramen för Schroderus' arbete. Den livianska epikens sobra elegans lät sig utan större svårighet identifieras med – och därmed också förbytas i – barockens abundans. Mötet förmedlades av den gemensamma förkärleken för raffinerad komplexitet i språkformen, för utstuderat stilistiskt finarbete. Att ett sådant stilideal egentligen bar andra förtecken i Augustus' Rom än i barockens Nordeuropa behövde inte Schroderus reflektera över.

Akademiperioden

Frihetstiden, Gustavianska tiden, Carl-Johanstiden

Översättning i ett mognande riksspråk

Våra kunskaper om översättningskulturens yttre utveckling i Sverige under 1700- och tidigare 1800-tal är dessvärre något fragmentariska. Orsaken är länge eftersläpande brister i modern historisk bibliografi.¹⁰ En statistiskt dokumenterad översikt över hela detta skede går för närvarande inte att teckna. Vad som kan sägas blir därför, för huvuddelen av perioden, bara en mycket allmän summering av gamla och ofta upprepade sanningar.

Tillkomsten av främst Vetenskapsakademien 1739 och Svenska Akademien 1786 är uttryck för en nyktrare, mera regleringsinriktad och nyttofixerad syn på textproduktion och språk.

Med naturvetenskapernas frammarsch tar en vetenskaplig *sakprosa* form på svenska, odlad jämte den traditionella latinska. Linné, själv en utmärkt stilist på båda språken, erbjuder ett manande föredöme. Detta tidiga svenska fackspråk är dock väsentligen byggt på originalproduktion, inte översättning. – Upplysningsrationalism, i förening med stränga fransk-klassiska stil- och formkrav, styr den litterära svenskan. Ett standardiserat skrivet *riksspråk* tar långsamt form: det avslutande ytskiktet av normerande polityr börjar appliceras i periodens senare del.

Det mesta talar för att det föregående seklets översättningskultur fortlevde i tämligen likartade former också under 1700-talet, åtminstone frihetstiden ut. Väsentligen samma genrer odlades förmodligen, i ungefär samma proportioner, och samma källspråk torde ha varit aktuella. I den litterärt briljerande gustavianska epoken – som är bättre dokumenterad i forskningen – tycks det dock ha börjat hända en del.

Ganska ofta omtalad är den ideologiska strömkantring som drabbar svensk översättningskultur kring sekelskiftet 1800. Som lysande företrädare för det klassicistiskt präglade 1700-talet hade den tidige Kellgren – både explicit i samtidens teoretiska debatt, och genom exempel, väl främst i sina Horatius- och Propertius-tolkningar – hävdad den poetiske översättarens rätt, rentav plikt, att transformera en antik diktarens uttryckssätt efter de stil- och formkrav som rådde i översättarens kulturmiljö. Detta målspråksorienterade översättningsideal dominerade i Kellgrens samtid men mötte en svår utmaning i romantikens bjudande formuleringar av översättarens förpliktelse att göra rättvisa åt diktarens genuina egenart.

Konflikten mellan strävan efter en "acceptabel" målspråkstext och kravet på "adekvat" återgivning av källtexten är som påpekats en av översättningsteoriens eviga. Denna gång var det i stort sett det senare, källspråksorienterade originalitetskravet som tog överhand och i stigande grad blev det som bestämde den litterärt mera sparsmakade, i synnerhet den poetiska, översättningen till svenska under följande epoker. Kulmen nåddes med monumentala glansnummer som Hagbergs Shakespeares och Lagerlöfs Homeros, översättarbragder i genial balans mellan de svår-förenliga kraven. – Men i den samtida bokkulturen var nog ändå detta normskifte inom översättningens estetik en ganska exklusiv angelägenhet.

Det förefaller vara framför allt två nya fronter som under 1700-talets sista decennier på allvar öppnas för den svenska översättningen: teatern och fiktionslitteraturen. Den förra gav ju inte upphov till någon rik originaldramatik, trots Gustav III:s målmedvetna satsningar. Däremot erbjöd teaterscenen en ny arena åt våra litterära översättare, av väsentlig betydelse in i nutiden. – Den översättningsideologiska nyorienteringen var rimligtvis aktuell för teatern, däremot knappast för den andra av de båda nyöppnade fronterna, den som här skall ställas i fokus: *prosafiktionen*.

En kvalificerad intellektuell och borgerlig ämbetsmannaklass hade som bekant formerat sig och vuxit i styrka i frihetstidens Sverige. Därmed följde delvis nya kulturbehov; att till exempel borgarklassens kvinnor ofta var intellektuellt understimulerade är inget uppseendeväckande påstående. Den viktigaste målgruppen var given för producenterna på den *bokmarknad* som nu tog form. Något av ett förstadium till en sådan marknad har litteraturhistorikerna visserligen iakttagit redan i 1600-talets litterära kommersialiseringstendenser,¹¹ och som en något modernare förelöpare kan man väl se en i mitten av 1700-talet dominerande boktryckare som Lars Salvius.¹² Men det tycks vara först långt fram mot senare 1700-tal som det egentligen blir fråga om kommersiell framställning i större skala av lättläst underhållningslitteratur, på rappt berättande fiktionsprosa.

Förhållandena under trettioårsperioden 1780-1809 har nyligen undersökts av Margareta Björkman (1992). Inom klassen "skönlitteratur", där fiktionprosan dominerar, utkom i detta skede drygt 2 200 titlar,¹² och fördelningen på de tre decennierna är tämligen jämn. Det är ungefär lika mycket (kring en femtedel av en total tryckproduktion om knappt 12 000 titlar) som den religiösa litteraturen uppvisar under samma period. De gudligare alstren ("de religiösa stapelvarorna"), vilka i tidigare perioder dominerade mer eller mindre totalt och som alljämt trycktes i de stora upplagorna, börjar alltså i detta skede på allvar få ge rum åt lättare underhållning i en mera sekulariserad anda.

Andelen översättning i den totala produktionen boktryck (räknad i titlar) under de tre decennierna 1780-1809 uppges av Björkman till omkring en femtedel, periodvis något högre.¹⁴ Det är alltså bara obetydligt mer än den översättningsandel som ovan (efter Hansson 1982) redovisades för 1600-talets svenskspråkiga bokproduktion. Hur som helst torde denna översättningsandel i gustaviansk tid i stor utsträckning ha sammanfallit med den nya underhållande fiktionsprosan på svenska; svensk originalproduktion inom detta fält var under perioden ännu rudimentär.

Bland fiktionsöversättningens källspråk tycks franskan ha dominerat i initialskedet, senare i stor utsträckning ersatt av tyska, mot periodens slut även av engelska (det

sistnämnda ibland indirekt via franskan).

Till en början – under decennierna kring sekelskiftet 1800 – hölls denna moderna fiktionslitteratur i stor utsträckning tillgänglig för läsarna genom "uthyrning" på privata lånebibliotek; i Stockholm verkade en handfull sådana av nämnvärd storlek. Deras verksamhet var en viktig kanal, kanske den viktigaste, i den utländska fiktionslitteraturens intåg på den svenska bokmarknaden, både i originalversion och i översättning. För tidens yrkesöversättare utgjorde lånebiblioteken både leverantörer av originaltexter och mottagare av samma översättares produkter, det senare ibland som vederlag för lånet. I bevarad korrespondens framträder åskådligt denna symbios mellan två av den samtida bokmarknadens viktigaste aktörer.¹³ – Den ene av dem var rimligtvis en av huvudaktörerna också i den första framväxten på svensk botten av en modern episk prosa.

Latinskolans stilideal och läsarnas

Det är kanske just i översättningens spegel som man allra tydligast ser konturerna av den språkutveckling som fullbordades under loppet av 1700- och tidigare 1800-tal. För att åskådliggöra detta måste vi dock söka exemplen fjärran från den lättare fiktionsprosans domäner, i varje fall om vi vill odla kontrasten i det diakroniska perspektivet. Lämpligast är texter med kanonisk status, översatta flera gånger med långa tidsintervall. En sådan text är den ovan citerade Livius' romerska historia. Detta klassiska verk försvenskades för andra gången av Uppsalaprofessorn Olof Kolmodin kring 1830, på tröskeln till det följande "moderna" skedet. De två sekel som skiljer hans version från Schroderus' pionjärbete känns onekligen mycket påtagligt. Ändå kan man från vår tids utgångspunkt ifrågasätta vari skillnaden egentligen består.

Den ovan återgivna inledande passagen i Livius' första bok citeras nedan i Kolmodins version (de inledande bisatskonjunktionerna har kursiverats även här).

KAPITLET I. Först och främst är det såsom ostridigt antaget, *att*, efter Trojas eröfring, alla öfrige Trojaner blifvit med grymhet behandlade, men *att* Achiverne emot tvenne af dem, Æneas och Antenor, dels i kraft af gammal gästvänskap, dels emedan desse alltid hade styrkt till fred och Helenas återlemnande, afhållit sig ifrån alla fiendtligheter; **2 att** sedermera Antenor, efter hvarjehanda öden, kommit till innersta bugten af det Adriatiska hafvet, åtföljd af en hop Heneter, hvilka, genom inhemskt split fördrifne från Paphlagonien, nu, sedan de vid Troja förlorat sin Konung Pylæmenes, sökte både en bostad och en anförare; **3 att** Heneterne och Trojanerne undanträngt Euganeerne, som bodde imellan Hafvet och Alperna och nedsatt sig i dessa trakter. Den ort, der de först landstego, heter verkligen Troja och nejden har derefter fått namn af den Trojanska (Pagus Trojanus); men hela folket blef kalladt Veneter.

(O. Kolmodin 1831)

Kolmodin skriver naturligtvis svenska i enlighet med den strikta norm för stavning, böjning och ordval som tagit gestalt just under det skede jag här kallat "akademiperioden". Det överregionala *riksspråket* har nu, som påpekades, efter flera sekels brottnig med okontrollerad dialektal mångfald och osmälta influenser

utifrån, omsider funnit sin avslipade form. Schroderus' barocksvenska hade ännu lång väg kvar till det stadiet.

Men Kolmodin är alltså även översättare, och det är i den egenskapen han här skall bedömas. Intressant är särskilt syntaxen. Hans språk är klassicistiskt polerat, med en omisskännlig doft av preciöst akademiskt 1800-tal. Kolmodins prosa hör mycket entydigt hemma i den svenska *latinskolans* stiltradition, som ytterst hade sina rötter i medeltidens kurial- och klosterspråk. Förhållandet till förlagan är såtillvida helt harmoniskt. Som översättare känner Kolmodin uppenbarligen inget behov att anpassa sin stil till "målspråkets krav" – hur dessa krav nu kan ha tett sig: hans läsekrets var väl delvis preparerad också med den gustavianska traditionens ut-studerade, franskt inspirerade äreminnesretorik i Magnus Lehnbergs och E.G. Geijers anda. Kolmodins läsare var vana vid åtskilligt i de klassicerande genrer.

Hur som helst, Kolmodin övertar den livianska periodstrukturen lika självklart som Schroderus. Men han gör det med en helt annan säkerhet och konsekvens (som synes ersätter han till exempel de latinska infinitivkonstruktionerna med *att*-sats på samtliga fyra ställen; Schroderus tappade greppet på slutet). Kolmodin ådagalägger en fullkomlig överblick över den grammatiska strukturen, och han arbetar stramt, utan föregångarens opåkallade orddubblingar och andra utsvävningar.

Det är ostridigt att den monumental senromerska konstprosan här fått en svensk uttolkare som är skolad i dess egen anda. Detta klassiska stilideal – "spetsat med 'gustavianism'" som en stilhistoriker formulerat det¹⁶ – utvecklades alltså inte minst i och genom översättning. Det når bara några decennier senare sin yppersta blomning på svensk botten, fullbordad – och på många sätt avslutad – med Viktor Rydberg.

Vi kan, även utan skrymmande exempel, lugnt påstå att den stilistiska spännvidden mellan Kolmodins Liviusöversättning och samtida yrkesöversatt underhållningsprosa var betydande. Det kan väl också utan överdrift sägas att motsvarande spännvidd mellan litterära genrer är mindre i dag. "Modern" svensk prosastil är enhetligare. Om inte annat har latinskolans ideal synbarligen förlorat varje aktualitet i dagens stilistiska normbildning.

När Livius' första bok veterligen senast översattes till svenska, av grecisten och diplomaten Sture Linnér 1964, är det väl egentligen bara namnen och det antydda historiska sammanhanget som omedelbart röjer textens bakgrund i översättning från latin. Den aktuella passagen återges nedan i Linnérs version.

I. Först och främst råder full visshet om *att* man efter erövringen av Troja gick grymt fram mot alla trojanerna; endast i fråga om två, Aeneas och Antenor, avstodo achiverna helt och hållet från krigets rätt dels på grund av gammal gästvänskap, dels emedan de alltid yrkat på fred och Helenas återlämnande.

2 Antenor hade sedan, enligt vad som är bekant, efter olika äventyr kommit längst in i Adriatiska havet med en stor skara eneter, som genom uppror fördrivits från Paflagonien och efter förlusten av kung Pylaemenes vid Troja sökte en boplats och en hövding; 3 eneterna och trojanerna hade vidare fördrivit euganeerna, som bodde mellan havet och Alperna, och intagit dessa bygder. Och i själva verket heter den plats, där de först landstego, Troja, och därav kommer namnet på det trojanska området; folket i sin helhet kallades veneter.

(S. Linnér 1964)

Denne nutida översättare har som synes gripit in ganska radikalt i förlagans satsbygge: periodstrukturen är uppbruten och ersatt med en svit självständiga huvudsatser (bortsett från den första *att*-satsen). Linnér använder visserligen pluralformer av verb – i dag omöjligt, på 1960-talet åtminstone något excentriskt. Men i övrigt kunde språkformen ha varit densamma i en tidningsledare, kanske rentav i en nyöversatt amerikansk roman (i varje fall för trettio år sedan).

Den historiska traditionens vida spektrum av skilda stilarter, bundna till genrer och ärvda med dem, har krympt under 1900-talet, och skriftspråket har såtillvida blivit enhetligare. Detta är en trivial och ofta uttalad sanning i svensk stilhistoria. Översättarnas roll i detta moderna skeende är däremot mindre uppmärksamrad och knappast alls systematiskt studerad.

Mycket talar ändå för att just översättarnas insats kan ha varit avgörande för utvecklingen. Denna insats utfördes i störst omfattning inom den mest expansiva genren: den bredd underhållande prosafiktionen, framställd i nära nog industriella former. Det motiverar avgränsningen av nästa skede i en svensk "översättningshistoria", det senaste och längsta.

Industriperioden

Från ungefär 1830 till dags dato

Översättning på den litterära massmarknaden

Trots den yttre historiens djupgående omvälvningar företer just översättningsverksamheten under 1800- och 1900-talet en avsevärd kontinuitet. Industrialisering, urbanisering, emigration, folkrörelser och demokratiskt genombrott – synbarligen oberörd av allt detta förvaltas den litterära översättningstraditionen i enhetliga former, som samtidigt på flera väsentliga punkter kontrasterar mot föregående perioder.

Det är väl styrkt, och dessutom uppenbart, att litterär text i båda dessa sekel översätts för *massproduktion* inom nya fiktionsgenrer, som tillgodoser breda publiklayers efterfrågan på enklare underhållning. Härvid ställer kommersialiseringen hårda krav på högt produktionstempo och publikanpassat språk.

Till det som uppmärksamrats mest i utvecklingen av denna moderna översättningskultur hör *engelskans* tilltagande dominans bland källspråken, liksom den konstanta ökningen av det *amerikanska* inslaget i den översatta engelskspråkiga litteraturen. Å andra sidan kan också iakttas hur sekularisering, ökande kulturell pluralism och vidgad internationell utblick gradvis jämnar vägen för nya, ibland mer exklusiva genrer och mer exotiska språkvärldar på den svenska översättningsmarknaden. Denna marknad blir efterhand, trots den angloamerikanska dominansen, alltmer diversifierad och kvalitativt mångskiktad.

Med den moderna förlagsnäringens framväxt i tidigare 1800-tal når bokframställningen efter hand industriella dimensioner. En logisk följd – för att inte säga en nödvändig förutsättning – är översättarkårens tilltagande *professionalisering*. Utvecklingen fullföljer tendenser i det föregående skedet, då de första yrkesöversättarna i modern mening framträder. De och deras efterföljare åtminstone under 1800-talet

företer den allmänna bilden av en brutalt proletariserad yrkesgrupp.

Översättarna spelar alltså en viktig roll i svensk litterär bokproduktion under denna "industriperiod". Den långsiktiga utvecklingen kan vi numera, i ljuset av både äldre och nyare, främst litteraturvetenskaplig forskning, se relativt klara konturer av. Översättningens plats i det yttre skeendet har uppmärksammats mer eller mindre sporadiskt i till exempel de förlagshistoriker som sett dagen;¹⁷ även de stora litteraturutredningarna på 1970-talet bidrog med viss kunskap om den faktiskt förekommande översättningen.¹⁸ Ett relativt långt tidsperspektiv anlägger Sten Torgerson i en monografi (1982) och en kompletterande uppsats (1990): här tecknas med omfattande statistisk dokumentation fiktionsprosans kvantitativa fördelning på originalproduktion och översättning, liksom den senares på källspråk, under perioderna 1866-1900 samt 1926-30. En mindre, också statistiskt baserad skiss av den tyskspråkiga belletristikens översättning till svenska under 1900-talet meddelas av Per Landin (1990).¹⁹ Själv är jag för närvarande upptagen med en större undersökning av den svenska fiktionsprosans språkliga variation under efterkrigstiden; perspektivet är de två korsande dikotomierna originalproduktion : översättning respektive kvalitetslitteratur : populärlitteratur, och de språkliga variablerna är orienterade mot lexikaliska och syntaktiska analysnivåer, allt i diakronisk belysning.²⁰ – Framställningen i det följande bygger på Torgersons och min statistik (den senare alltså ännu opublicerad).

Under femårsperioden 1866-70 utkom svenskspråkig fiktionsprosa i *översättning* med totalt 213 titlar. Sextio år senare, i perioden 1926-30, hade denna produktion stigit med sju gånger, till 1 490 titlar. Efter ytterligare sextio år, i perioden 1986-90, var produktionen knappt fyra gånger det senare värdet, eller runt 5 500 titlar.²¹ I *original* producerades svensk fiktionsprosa under samma tre femårsperioder med respektive 187, 1 120 och omkring 1 500 titlar. Mellan de två äldre lustra betyder det en ökning med sex gånger, vilket ju är så gott som likvärdigt med översättningens ökning under samma sextioårsperiod; mellan de två senare däremot är ökningen jämförelsevis försumbar (en tredjedel). Det är tydligt att fiktionsprosa av båda kategorierna expanderar kraftigt under den förra sextioårsperioden, medan bara översättningen fortsätter expansionen (i lätt dämpad takt) under de senare sextio åren, då originalproduktionen i stort sett stagnerar. Översättningens andel av totalproduktionen i varje lustrum företer en analog serie: respektive 53 %, 57 % och 79 %. – Detta är också huvuddragen i den bild som framträder på flera håll i 1970-talets litteraturutredningar.

Om en statistik med så glea observationspunkter på tidsaxeln överhuvudtaget medger några slutsatser,²² skulle alltså ett relativt jämviktsläge mellan originalproduktion och översättning vara etablerat i svenskspråkig fiktionsprosa under 1800-talets senare hälft och i tidigare 1900-tal. I samma svenska fiktionsprosas runt tvåhundraåriga historia skulle då denna minst sextioåriga (och förmodligen längre) jämvikt representera översättningens kvantitativa bottenivå. I pionjärskedet kring sekelskiftet 1800 var översättningen som ovan påpekades tydligen närmast allena rådande, och ett decennium före sekelskiftet 2000 skulle översättningen vara på väg att återta en i varje fall massiv dominans. Om slutsatsen håller ger den onekligen anledning till reflexion kring prosafiktionens skiftande livsvillkor.

Till dessa livsvillkor hör balansen mellan översättningens dominerande källspråk. Det tidigare 1800-talets fransk-tyska dominans har i perioden 1866-70 ersatts av en tredelad jämvikt: översatta från franska är då 55, från tyska 50 och från engelska 68 titlar. Engelska språket har alltså redan så pass tidigt stabiliserat sin ledande position på svensk översättningsmarknad, och dess fortsatta karriär blir snabb. I perioden 1926-30 är motsvarande värden för franskt och tyskt källspråk respektive 196 och 178 titlar, för engelskt 814. De approximerade värdena för perioden 1986-90 är för franska och tyska respektive 260 och 140 titlar, för engelska 4 400.

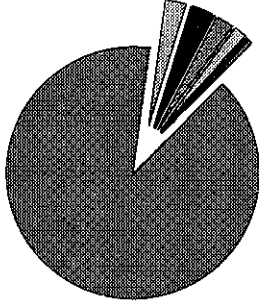
Det är alltså den engelskspråkiga prosafiktionens triumftåg i 1900-talets svenska översättningslitteratur vi här bevitnar.²² – En viktig sida av saken är naturligtvis marknadens mångomtalade *amerikanisering*. Torgerson redovisar en fortlöpande ökning av det amerikanska inslaget i engelskt källspråk, från så gott som ingenting i perioden 1866-70 till en knapp tredjedel 1926-30; enligt mina preliminära kalkyler är den amerikanska andelen 1986-90 större än hälften.

Varje precisering av den här tecknade bilden måste rimligen utgå från en lika central som dubiös dimension: den litterära *kvaliteten*. Nationalbibliografins urskiljning inom klassen "skönlitteratur" (signaturen **H**) av en delklass som "romaner och noveller mm.", delad på en original- och en översättningsgrupp (**Hc.01** resp. **Hce.01**), har bestämt källäget inom den forskning jag hittills refererat till. Klassifikationen behöver kompletteras med vidare uppdelning efter andra kriterier, främst kanske innehållstyper och målgrupper. Detta har sällan gjorts systematiskt, med genomslag i statistiken. Ett intressant försök med tillämpning på 1980-talets förhållanden finner man dock i Yngve Lindungs kartläggningar av modern fiktionslitteratur (1993, 1994). Lindung delar in den svenskspråkiga romanproduktionen efter "kvalitet" i fyra klasser (klassiker, kvalitetsromaner, underhållningsromaner och "kioskromaner") och beräknar årsproduktionen i mängd förstagångsutgivna titlar i varje klass. Själv har jag övertagit (och i vissa stycken vidareutvecklat) denna indelning och utfört samma beräkningar för ett antal år under efterkrigstiden. Mina resultat är mycket lika Lindungs.

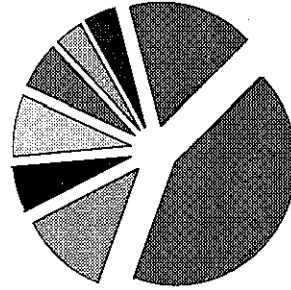
Grupperar man i detta mönster de två klasserna "kvalitetslitteratur" mot de två "lättare" klasserna (man renodlar alltså en motsättning som långt ifrån bara handlar om kvalitet, hur denna än definieras), kan man på grundval av min kalkyl för året 1981 fastslå att 196 titlar inom översättningsfiktionen då utkom i "kvalitetsgruppen", medan den "lättare" gruppen mönstrade hela 559 titlar. Inom originallitteraturen är motsvarande värden respektive 252 och 65 titlar. Sambandet mellan litterär produktionsform och "kvalitet" är alltså komplementärt: översättning handlar väsentligen om underhållnings- och populärlitteratur, originalförfattande om "seriös" litteratur. Kvalitetslitteratur på svenska skrivs fortfarande, trots översättningens dominans i totalproduktionen, något mera i original än i översättning.

Den omtalade angloamerikanska dominansen på den svenska översättningsmarknaden blir i ett sådant kvalitetsperspektiv också en mera relativ sanning. Cirkeldiagrammen här intill ger viss grafisk åskådlighet åt relationerna. Trivial- och underhållningslitteratur översätts i dag bara marginellt från andra språk än engelska. Av den seriösa kvalitetslitteraturen översätts däremot faktiskt mer än hälften från andra språk. Att engelskan ändå är det viktigaste enskilda källspråket även inom kvalitetsutbudet betyder väl bara att angloamerikansk litteratur kan verkligen hävda

sig på svenska också i sin egen litterära rätt, och inte bara i spekulativ rutinöversättning.



Hce 1981: översatt fiktionsprosa. Underhållnings- och populärlitteratur. Antal titlar. Fördelning på källspråk: den dominerande sektorn avser engelska.



Hce 1981: översatt fiktionsprosa. Kvalitetslitteratur. Antal titlar. Fördelning på källspråk: den stora sektorn till höger avser engelska, de övriga nedifrån tyska, franska, spanska, danska, norska, ryska och övriga.

Det sagda avser alltså den specifikt "litterära" översättningen. *Sakprosans* bidrag till översättningsproduktionen är inte systematiskt undersökt. Enligt statistiken i Svensk bokförteckning uppgår den under de senaste decennierna till drygt hälften av den översatta fiktionslitteraturen. Facköversättning i bokform är därmed ingen obetydlig verksamhet, men den utgör ändå bara sjundedelen av dagens totala fackprosa-produktion (där allt övrigt givetvis är originalskrivet). Den är dessutom spridd på ett mycket vidsträckt spektrum av ämnesområden. Statistiken i Svensk bokförteckning ger tyvärr inget besked om detta; däremot redovisar UNESCO:s internationella bibliografi över världens boköversättning under efterkrigstiden,²⁴ i avsnittet om Sverige, fördelningen av översättarinsatserna över skilda fackområden.

Ett typiskt år som det ovan aktuella 1981 var, visar det sig här, till exempel historisk och biografisk text (där väl rimligtvis litterära ambitioner inte sällan är för handen) företrädd med ett drygt fyrtiotal titlar i den svenska facköversättningen; i övrigt redovisas ett sjuttiofem översättningstitlar inom filosofisk, psykologisk, religiös och juridisk text, ungefär lika många inom naturvetenskaplig och medicinsk text, samt ett drygt trettiotal inom olika arter av teknisk text. – Huvudintrycket blir då trots allt att modern svensk facköversättning i bokform är en splittrad verksamhet av relativt marginell betydelse vid sidan av fackprosans mångdubbelt större originalproduktion och utan den ganska distinkta identitet som präglar den likaså betydligt större litterära fiktionsöversättningen.

Det långa perspektivet

En statistik som den redovisade – även efter kompletteringen i en viktig men bara vagt antydd kvalitetsdimension – utgör naturligtvis ett minst sagt bristfälligt underlag för nyansering av den beskrivna verkligheten. De temporära diskrepanser som kan inträffa under loppet av till exempel sex decennier, och som här rinner igenom det

grovmaskiga nätet, handlar ju om den verklighet som publiken upplever under en hel livstids samlade bokläsning. Räknestycket rättfärdigas dock av det långa tidsperspektiv jag här valt att anlägga.

Den statistiska dokumentationen i den forskning jag refererat till kring skilda historiska perioder från 1600-tal till nutid, sammanställd med den mer allmänna bild jag målade upp av föregående perioder i medeltid och reformation, antyder nog i varje fall de grova konturerna i en tänkbar svensk "översättningshistoria". Mellan två kulminationsskedet, i senmedeltid och nutid, löper då en trehundraårig transportsträcka från reformation till industrialisering. Det senare kulminationsskedet faller väsentligen inom fiktionslitteraturen och urholkas delvis av en omfattande och livskraftig originalproduktion under senare 1800- och tidigare 1900-tal. Fiktionsprosans totala expansion är dock så betydande att en relativt sett vikande översättningsandel ändå kan inskrivas i totalbilden av de senaste två seklen som en blomstringstid i litterär översättning till svenska.

Den "översättningskultur" i svensk tappning som här skisserats fick alltså sin identitet i en ekvivalenssträvan, lexikaliskt och syntaktiskt avläsbar i språkformen, som utvecklades tekniskt av senmedeltidens latinöversättande vadstenamunkar och ideologiskt av reformatorerna – i de senares programmatiska anknytning av en sådan översättningsdoktrin till det politiskt bestämda bruket av ett enhetligt och effektivt modernt nationalspråk. Tillgången till en fungerande översättningspraxis, präglad av denna strikta anslutning till förlagornas växlande språkmönster i förening med omformning efter ett respekterat målspråks egenart, har säkert varit en väsentlig styrfaktor i svenskans utdanning som europeiskt kulturspråk. Det torde gälla också de perioder då översättningens omfattning rent kvantitativt var mindre betydande. När den breda fiktionsimporten i tidigare 1800-tal på allvar började välla in över landet, var marken redan beredd och den läsande allmänheten psykologiskt inställd på reception i stor skala av översatta bokprodukter.

Hur översättningen sedan faktiskt bidrog till skriftspråkets utdanning på skilda nivåer i växlande perioder och genrer blir det språkhistorikerns sak att närmare klarlägga. Resultatet av en sådan inventering blir naturligtvis långt mera komplext än jag här ens kunnat antyda.²⁵ Min svepande skiss syftar bara till att underlätta en halvt hypotetisk, hittills felande överblick över fältet.

Det är viktigt att bilden fylls i. I dag, när den språkliga funktionsuppdelningen i ett integrerat Europa ligger i stöpsleven och svenskans framtid kan te sig ovisst, är det hög tid att vår nationella kulturhistoriska erfarenhet preciseras i ett så centralt språkligt och litterärt perspektiv som översättningens.

CITERAD LITTERATUR

Bennich-Björkman, Bo 1970: *Författaren i ämbetet. Studier i funktion och organisation av författarämbeten vid svenska hovet och kansliet 1550-1850*. Uppsala.

Björkman, Margareta 1992: *Läsarnas nöje. Kommersiella lånbibliotek i Stockholm 1783-1809*, Uppsala: Avdelningen för litteratursociologi vid Litteraturvetenskapliga institutionen. Nr 29.

Catford, J.C. 1965: *A Linguistic Theory of Translation*. London: Oxford University Press.

Furuland, Lars & Johansson, Hans Olof 1972: "Utgivningen av skönlitteratur 1965-1970".

- I: *En bok om böcker. Litteraturutredningens branschstudier*. SOU 1972: 80, s. 226-65.
- Hansson, Stina 1982: *Afsatt på Svensko. 1600-talets tryckta översättningslitteratur*, Göteborg: Litteraturvetenskapliga institutionen.
- Holm, Gösta 1967: *Epoker och prosastilar. Några linjer och punkter i den svenska prosans stillhistoria*. Lund.
- Index translationum* 34 (1981). *Répertoire international des traductions*. Unesco 1986.
- Koller, Werner 1984: "Übersetzungen ins Deutsche und ihre Bedeutung für die deutsche Sprachgeschichte". I: W. Besch et al. (utg.): *Sprachgeschichte. Ein Handbuch zur Geschichte der deutschen Sprache und ihrer Erforschung*. Berlin, New York: W. de Gruyter. Sid. 112-29.
- Landin, Per 1990: *Von dort nach hier. Zum Prozess der Vermittlung und Aufnahme deutschsprachiger Belletristik in Schweden 1980-1988*. Stockholmer germanistische Forschungen 43. Stockholm: Almqvist & Wiksell International.
- Lindung, Yngve 1993: "Den angloamerikanska litteraturens dominans". I: *Kulturrådet* 5: 1993, sid. 16-31.
- Lindung, Yngve 1994: "Dominansförhållanden på det vuxenskönlitterära fältet". I: *Medienotiser* 1: 1994, sid. 29-44.
- Nida, E.A. 1964: *Toward a Science of Translating*. Leiden: Brill.
- Reiss, Katharina & Vermeer, Hans J. 1984: *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen: Niemeyer.
- Santesson, Lillemor 1986: *Tryckt hos Salvius. En undersökning om språkvården på ett 1700-talstryckeri med särskild hänsyn till ortografi och morfologi*. Lundastudier i nordisk språkvetenskap A:37. Lund.
- Schück, Henrik 1923: *Den svenska förlagsbokhandels historia*. I. Stockholm/
- Stähle, Carl Ivar 1968: *Svenskt bibelspråk från 1500-tal till 1900-tal*. SOU 1968: 65, s. 501-67. Även: Skrifter utgivna av Nämnden för svensk språkvård 40.
- Störig, H. (utg.) 1963: *Das Problem des Übersetzens*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Svedjedal, Johan 1993: *Bokens samhälle. Svenska Bokförläggareföreningen och svensk bokmarknad 1887-1943*. Stockholm: Svenska Bokförläggareföreningen.
- Svensk Bokförteckning*. Redigerad av Bibliografiska avdelningen vid Kungl. biblioteket i Stockholm.
- Torgerson, Sten 1982: *Översättningar till svenska av skönlitterär prosa 1866-1870, 1896-1900, 1926-1930*, Göteborg: Litteraturvetenskapliga institutionen.
- Torgerson, Sten 1990: *Fiktionsprosa på svenska 1866-1900. En utvärderingsstatistik*. Litteratur och samhälle 1990:1/2. Uppsala: Avdelningen för litteratursociologi.
- Toury, Gideon 1980: *In Search of a Theory of Translation*. Tel Aviv.
- Wollin, Lars 1991a: "Två språk och flera skikt: uppenbarelsernas texttradition". I: Tore Nyberg (utg.) *Birgitta, hendes verk og hendes klostre i Norden*, Odense: Odense Universitetsforlag. Sid. 407-34.
- Wollin, Lars 1991b: "Kring det svenska bibelspråkets historia" I: Svenska bibelsällskapet (utg.) *Den svenska bibeln. Ett 450-års jubileum*. Stockholm: Proprius. Sid. 225-41.

NOTER

- 1 Den Birgittaffilologiska litteraturen är omfattande, både i latinskt och i fornsvenskt perspektiv. Ett försök till syntes, med utförliga referenser, görs senast i en uppsats av artikelförf. (Wollin 1991a).
- 2 Den utförligaste och mest mångsidiga karakteristiken av det svenska bibelspråkets historia ger C.I. Ståhle (1968). En kortare översikt möter senast i en uppsats av förf. (Wollin 1991b).
- 3 Citerat efter Störig 1963. Luthers hållning var naturligtvis inte i djupare mening ny, knappast ens i bibelöversättningens perspektiv. Den gavs en lika berömd formulering redan av Hieronymus på 300-talet (*non verbum e verbo, sed sensum [exprimere] de sensu*), låt vara utan självklar tillämpning i hans latinska bibeltext (Versio Vulgata). Luther inordnade dock detta översättningsideal som ett väsentligt element i reformationsprogrammet och gav det därmed en särskild tyngd och auktoritet i samtiden.
- 4 Nida 1964.
- 5 Hansson 1982, s. 57.
- 6 A.a., ss. 29, 33, 34.
- 7 A.a., ss. 36ff; se vidare Bennich-Björkman 1970.
- 8 Hansson 1982, s. 39; se vidare Schück 1923, ss. 127ff.
- 9 Efter Conway-Walters edition (Oxford 1914), med smärre ortografisk justering. Den moderna latineditionens paragrafnumrering har infällts i den svenska texten.
- 10 Perioden 1701-1829 har först helt nyligen fått en bibliografisk redovisning på nivå med tidigare och senare skeden.
- 11 Hansson 1982, ss. 192ff., med vidare referenser.
- 12 Om denne se senast Santesson 1986.
- 13 Siffran är framräknad på grundval av uppgifter i a.a., s. 45 not 95.
- 14 A.a., s. 45.
- 15 Björkman 1992, ss. 467-73.
- 16 Holm 1967, s. 110.
- 17 Senast Svedjedal 1993, särskilt kapitlet om bokproduktionen ss. 389-98.
- 18 Bl.a. Furuland & Johansson 1972, ss. 242-49.
- 19 A.a., ss. 24-27.
- 20 Undersökningen planeras utmynna i en monografi 1996.
- 21 Värden ur min egen statistik (här det tredje) är ännu preliminära och avrundas till jämna hundratal eller tiotal.
- 22 Det gör den utan tvivel för åtminstone den inledande trettiofemårsperioden. Torgerson redovisar nämligen värdena för varje enskilt år 1866-1900 (överskådligt i uppsatsen 1990). De tendenser som härvid framträder infogar sig utan egentlig dramatik i det mönster som de glesare observationspunkterna antyder.
- 23 I själva verket är den engelska dominansen bland den litterära översättningens källspråk äldre än många tror. Redan i perioden 1896-1900 var engelskan nästan dubbelt så stor som franskan och tyskan tillsammans (350 resp. 201 titlar; Torgerson 1990, tabell 2). Den uppfattning som ibland uttalas (t.ex. av Landin 1990, ss. 24ff) att den engelska litteraturens dominans på svensk bokmarknad inte skulle börja förrän efter första världskrigets slut, initierad av Tysklands nederlag och den tyska kulturdominansens avveckling, är alltså ogrundad.
- 24 Index translationum 34.
- 25 En kondenserad framställning av översättningens teoretiska och empiriska status i ett språkhistoriskt perspektiv meddelar senast Koller 1984.

THEO HERMANS

Bilder av översättning

Metaforik och bildspråk i
renässansens diskurser om översättning

I litteraturuppfattningen under renässansen står begreppen översättning och imitation i ett paradoxalt förhållande till varandra. Ofta diskuteras de jämsides och betraktas som varandra närstående eller som komplementära aktiviteter, men emellanåt förefaller de vara milsvida från varandra. Framför allt under 1600-talet beskrivs de i likartade termer, ibland med samma bilder, analogier och metaforer. Men inte ens på deras respektive metanivåer, då de plötsligt vid enstaka tillfällen kan mötas, eller överlappa varandra, ingår de sällan, om ens någonsin, en fullständig förening.

Bland renässansens författare, översättare och kritiker, tycks den generella uppfattningen om översättning och imitation, när de begrundas i ett sammanhang, vara den att översättning i bästa fall är ett begränsat särfall av imitation – båda formerna anses dock vara underlägsna 'inventionen' –, och i sämsta fall en rent mekanisk och nyttoinriktad övning utan något som helst litterärt värde. Till och med när översättning och imitation kopplas samman med varandra, anses översättning nästan undantagslöst vara mindre förtjäntsfull. De huvudsakliga skälen till detta förefaller först och främst vara att målinriktningen på en 'total' översättning, som troget och in i minsta detalj skall föra källtexten över språkgränsen, är omöjlig att upprätthålla. För det andra är översättarens rörelsefrihet strikt begränsad, till den grad att han befinner sig i en underordnad, rent av tjänande position gentemot sin modell. För det tredje så förblir med nödvändighet den översatta texten, obeaktat dess relativa värde, en kopia och därmed definitionsmässigt underlägset originalet, än mer så eftersom översättning inte tillåter sig någon tävlingsimpuls, som skulle kunna fungera som översättarens utmaning av originalets författare.

Detta paradoxala förhållande mellan översättning och imitation kan illustreras med hjälp av några avhandlingar och handböcker om konsten att skriva poesi från 1500-talets Frankrike.

Jacques Peletier du Mans kallar, i ett kapitel om översättning i sin *Art Poétique* från 1545, översättning för "det mest sanna slaget av imitation", men beskriver sedan

översättaren som någon vilken, i retoriska termer, ”underordnar sig” inte bara någon annans *inventio*, utan även *dispositio* och, i den mån det är möjligt, originalförfattarens *elocutio*.¹ I slutet av kapitlet frambesvärjer han en påhittad, ’total’ översättning av Vergilius som skulle återge latinets ord för ord och mening för mening, men med bibehållandet av originaltextens elegans, bara för att dra slutsatsen att ”något sådant inte låter sig göras”.²

Thomas Sébillet's *Art Poétique françoys* (1548) målar upp en mer optimistisk bild. Mot bakgrund av att antalet översättningar ökade markant i Frankrike efter cirka 1530³, hävdar Sébillet att ”översättning idag är den vanligaste formen av dikt och skattas högt av uppburna poeter och lärda läsare”. Med en omtyckt och typisk liknelse jämför han översättaren med någon som ”gräver fram den dolda skatten ur jordens innandöme till allmänhetens nytta.”⁴

Knappt ett år senare ger dock Du Bellay, i *Deffence et illustration de la langue francoyse* (1549), översättningen en mindre betydelse. Han medger att översättning kan spela en begränsad roll i spridandet av kunskap,⁵ men förnekar bestämt att översättning kan spela någon som helst roll i litteraturens framväxt eller för berikandet av folkspråket.⁶ Du Bellay tillbakavisar översättning av litteratur på grund av dess oförmåga att överföra ”den energi, eller, ja, den esprit som romarna benämnde *genius*”, något som tydligen har sin boning i konstverket. Översättaren är alltså någon som likt porträttmålaren kan avbilda en persons kropp, men inte hennes själ,⁷ en bild som för övrigt Dryden, med smärre variationer, upprepar 150 år senare när han kommenterar Holydays och Stapyltons ord-för-ord översättningar.⁸ I stället för översättning förespråkar Du Bellay imitation, och ändrar sina metaforer därefter: de franska poeterna skall följa de romerska, ”imitera de bästa grekiska författarna, omforma sig till dem, sluka dem och efter att ha smält dem väl, förvandla dem till blod och näring.”⁹

Det är lätt att spåra det ursprungliga sammanhanget till dessa ’digestiva’ bilder. Du Bellay hämtade dem, direkt eller indirekt, från Seneca. Bilderna ifråga ingår i en serie ’transformativa’ analogier och metaforer som ofta användes såväl i de antika romarnas som i renässansens traktater om imitation. Tack vare en rad moderna undersökningar av principerna för och metavokabulären i renässansens imitation,¹⁰ vet vi att det bland varianterna av ’transformativa’ analogiknippen återfinns metaforer med apor, människoapor och söner. Vid sidan av denna grupp kan man urskilja en serie ’dissimulerande’ metaforer och analogier där behovet av att dölja eller maskera förhållandet mellan en imitation och dess modell betonas, samt en ’disputerande’ metaforserie som för samma förhållande använder sig av bilder för kamp och tävling, men som också innefattar, i en svagare variant, föreställningen om att följa någon i fotspåren. Som Pigman har påpekat¹¹ är dessa bilder, analogier och metaforer inte bara godtyckliga utsmyckningar, tvärtom utgör de själva argumentet och är således, hos respektive författare och teoretiker, imitationsbegreppets nav.

Om bilder, analogier och metaforer i renässansens traktater om översättning, återstår det mesta att göra. De behöver kollationeras och tolkas, även om enstaka försök att beskriva vissa aspekter av renässansens översättningsteori har gjorts.¹² Liksom i fallet med imitation, tycks bilderna vara högst funktionella och bildar tillsammans en integrerad och väsentlig del av renässansens översättningsteori. De

handlar om själva möjligheten att översätta, om förhållandet mellan översättning och original och mellan översättaren och hans publik. Som ofta påpekats, visar redan en hastig blick på renässansens texter om översättning en rik och internationell förekomst av metaforer. Betydelsen av denna förekomst torde vara uppenbar. Mot mitten av 1600-talet, när den litterära översättningens normer ger vika för det som kallades 'det nya sättet att översätta', som då blev på modet i Frankrike och England, signaleras detta skifte av de metaforer som används av översättare i förord och i kommentarer. Å andra sidan reflekterar fördelningen av de bilder och metaforer, som används i diskussionen under 1500- och 1600-talet kring översättning och imitation, den förändrade synen på och arbetsfördelningen mellan de båda aktiviteterna. De metaforer en Peletier eller Sébillet använder sig av, till exempel att underordna sig eller gräva upp en skatt, är vanligt förekommande i 1500-talets utläggningar om översättning. Däremot återfinns de normalt inte i imitationens metakommentarer, medan Du Bellays bilder för förvandling och digestiva processer sällan återfinns bland påståenden om översättning, i varje fall inte under 1500-talet.

Materialet till en undersökning av dessa bilder och metaforer kommer alltså inte från de faktiska översättningarna, utan uteslutande från samtida kommentarer till översättningar, från metatexter. Dessa kan vara förord, dedikationer, hyllningsdikter och diverse noteringar i olika handböcker, kritiska arbeten och brev. För att sätta det följande resonemanget i perspektiv, måste två förhållanden uppmärksammas. Det första berör en tolkningsfråga. Överlag innehåller handböcker, kritiska arbeten och brev i allmänhet någorlunda 'neutrala' utsagor, medan hyllningsdikter, förord och dedikationer i hög grad styrs av retoriska konventioner. Eftersom de är stereotyp utformade, överdriver de ofta konventionella gester, topos och formler. I förord, och än mer i dedikationer, är den förväntade posen den blygsammes, rent av den urskuldrandes. Översättaren förringar följaktligen sin förmåga och sitt resultat i syfte att framhäva uppgiftens svårighet, originalets förträfflighet och/eller mecenatens lärdom.¹³ För hyllningsdikter gäller motsatsen. De har en förkärlek för excesser och använder sig av hyperboler¹⁴ och befordrar ständigt översättarens resultat och självuppfattning i sina överdrivna hyllningar. Som vi kommer att se saknar bildspråket i dessa kontrasterande konventioner inte intresse.

Det andra förhållandet rör bristen på specialbibliografier (för de språkområden som behandlas: engelska, franska, holländska och tyska) och moderna, vetenskapliga utgåvor av texterna ifråga. En systematisk undersökning försvåras och fullständighet är alltså uteslutet. Frånvaron av goda bibliografier (med uppgifter om sådant som förord, dedikationer och deras mottagare, hyllningsdikter och deras författare, etcetera) och moderna utgåvor av översatt litteratur, är tveklöst symptomatiskt för den perifera position översättningsstudier generellt har i litteraturvetenskapen.

*

Även om renässansens översättare i sina teoretiska reflektioner ofta hänvisar till Ciceros och Horatius' knappa kommentarer kring översättning (där den senares en och en halva rad om "fidus interpret" vanligen togs ur sitt sammanhang och missuppfattades), så är Quintilianus' mer utförliga kommentarer om imitation en lämpligare utgångspunkt för vårt resonemang. I bok 10 av *Institutio Oratoria*, efter att

ha konstaterat att *inventio* ofrånkomligen överträffar imitationen, diskuterar Quintilianus imitationen i termer av "gå i andras spår" och "kliva i föregångarens fotspår". Samtidigt betonar han behovet av att tävla med originalet, eftersom "någon vars syfte är att visa sig bättre än någon annan kan, även om överträffandet uteblir, hoppas på att sluta jämsides", medan "den som blott följer, förblir efter".¹⁵ Hur som helst, fortsätter Quintilianus, är imitation i absolut mening både omöjlig och gagnlös: inte ens naturen mäktar framställa något som exakt liknar något annat, och "vadhelst som liknar ett annat föremål, är av nödvändighet underlägset det föremål som efterliknas, på samma sätt som skuggan är materien underlägsen, eller porträttet det som avbildas."¹⁶

Givetvis är det idén om tävlandet ("contendere potius quam sequi") som ger imitationen dess efterbildande skärpa. Det är denna aspekt som 'Longinus' – kapitel 13 i *Om det sublīma* –, med hänvisning till Hesiodos, behandlar i termer av närkamp med en överlägsen motståndare, en kamp som leder till ofrånkomlig men ärofyll förlust. Dryden kopierar nästan ordagrant bilden i sitt förord till *Troilus and Cressida* (1679)¹⁷. I renässansens litteratur om imitation, används det från Quintilianus härstammande 'fotstegs'-toposet på en rad olika sätt. De starkaste formuleringarna markerar efterbildningen med metaforer som denoterar tävling och konkurrens, och går hand i hand med 'nästkamps'-liknelsen. En annan variant – som av uppenbara skäl inte har någon motsvarighet i avhandlingar om översättning – finns hos Petrarca, vars främsta princip för imitation är att undvika föregångarens fotspår.¹⁸ Som svagast formuleras *vestiga*-toposet helt enkelt med att följa en beundrad modell på respektfullt avstånd.

För renässansens översättare visar sig 'fotspårs'-liknelsen vara användbar på en mängd olika sätt. I sin mest begränsade betydelse, att följa sin författare steg för steg, handlar det vanligen om att översätta ord för ord. Även om ord-för-ord översättningen under den tidiga renässansen, till exempel i Tyskland, betraktas som lovvärd imitation av den latinska stilen,¹⁹ så är de flesta senare översättare endast beredda att följa källtexten så nära som målspråkets 'natur' eller 'egenskaper' tillåter. Metaforen kan ändå användas som ett markerande av att inte avvika från originalets betydelse, att ligga modellen så nära som möjligt. Den franske översättaren Etienne de Courcelles använder bilden i ett brev, daterat 1628, till Hugo Grotius i just den betydelsen: "Av rädsla för att försvaga ert resonemang om jag avvek från er ordalydelse, har jag, så långt vårt språks egenskaper tillåtit, följt den nästan hela vägen."²⁰ I förordet till sin holländska översättning av Grotius' pjäs *Sofompaneas* (1635), väljer Joost van den Vondel en mer neutral medelväg: "Vi har inte önskat följa latinet alldeles i hälar, heller inte avvika alltför mycket från vår förträfflige föregångare." Han överlåter åt Grotius att bedömma huruvida kryssningen lyckats.²¹ I denna mer fria inställning, blir den naturliga bilden den att följa efter på behörigt avstånd, och den mer liberale översättaren kritiserar ofta sina alltför strikta kollegor för att trampa på sina författares hälar, och därmed göra originalet orättvisa genom att följa dess ordval alltför nära. "Jag avser inte följa min författare så tätt inpå, att jag trampar honom på hälar", kommenterar en W. L. i förordet till sin översättning av Vergilius' *Ekloger*.²² Dryden, i sin *Discourse Concerning... Satire* (1692), använder samma ord när han kommenterar Holyday och Stapylton:

We have followed our authors at greater distance, tho' not step by step, as they have done. For oftentimes they have gone so close that they have trod on the heels of Juvenal and Persius, and hurt them by their too near approach. A noble author would not be pursued too close by a translator.²³

[Vi har följt våra författare på större avstånd, men inte steg för steg, som de har gjort. För mången gång har de hållit sig så nära, att de trampat Juvenalis och Persius i hälarna, och tillfogat dem skada genom att komma alltför tätt intill. En ädel författare låter sig inte följas alltför nära av en översättare.]

Fotspårs-metaforen används inte av översättaren bara för att beskriva sin inställning, utan även för att uttrycka det hierarkiska förhållandet mellan källtexten och måltexten. Hierarkin är märkbar redan i Quintilianus' uttalanden om imitationen som ett förhållande mellan den ledande sprintern och hans efterföljare. I fallet översättning skall metaforen betraktas – och ses ofta – tillsammans med ett antal andra bilder och bokstavliga uttalanden som denoterar undergivenhet och kvalitativ underlägsenhet.

Den ställning i fråga om makt och auktoritet som källtexten har gentemot måltexten, är förmodligen det tydligaste fallet. 'Att följa', innebär i detta sammanhang mer än ett logiskt och kronologiskt beroende (den översatta texten som stammandes från källtexten), det handlar också om ett styrkeförhållande, mellan starkare och svagare, mellan fri och bunden, mellan ägare eller herre och tjänare eller slav. Att översätta är att frivilligt acceptera en begränsad rörelsefrihet för att låta sig ledas i någon annans spår. "Vi hade kunnat skriva skönare, hade vi inte valt att binda oss närmare texten", observerar den unge Vondel i förordet till sin holländska översättning av Du Bartas från 1620.²⁴ I John Healeys förord – "Till Läsaren" – till sin version av Theophrastus' *Karaktärer* (1616), påpekar han att "varken för mycket servilitet, eller för mycket frihet, passar en översättare", eftersom det ena "förmörkar verkets skönhet" och det andra "gömmar en hemlig brist, som kunde originalet förbättras". Men, avslutar Healey, "om förirringen vore oundviklig, valde jag att vara alltför sträng, än det minsta vågad."²⁵

Detta slags restriktion av översättarens frihet, accepteras senare samma århundrade, till och med av sådana liberala översättare som Nicolas Perrot d'Ablancourt och John Denham (dock ej av Cowley), men framhålls med eftertryck av Dryden, när han nödgas markera sin egen position vis-à-vis de 'libertina' översättarna i Denham och Cowleys efterföljd. I förordet till Ovidius' *Epistles* (1680) understryker Dryden att översättarens frihet enbart gäller fraseringen, aldrig innehållet ("Jag förmodar att han må spänna sin kedja så pass långt, men broderade han tankeinnehållet, tror jag kedjan brister"²⁶). I dedikationen till sin *Aeneid* (1697) är eftertrycket större: "Blott slavar är vi, trälades på en annan mans plantage; vi tuktar vingården, men vinet tillhör ägaren"²⁷.

Översättaren har ingen del i äran av sitt arbete, eftersom han blott arbetar i sin herres tjänst och en översättning inte ger någon äganderätt över den intellektuella egendomen. Så tidigt som 1529 förklarar Richard Hyre, i prologen till sin översättning *Instruction of a Christian Woman*, av Juan Vives', att om det finns något gott i denna bok, är det helt och hållet Vives' förtjänst, som skrev den, och Thomas Mores, som granskade översättningen.²⁸ I John Stradlings översättning *Two Books*

of *Constance* av Justus Lipsius, inbjuder han oss, i ”Epistle to the Reader”, att tacka Gud, Lipsius och Stradlings mecenat, i nämnd ordning.²⁹ Om dessa översättare kanske utesluter sin egen insats av ren, konventionell blygsamhet, så påstår Peletier du Mans i sin *Art poétique* (1545) – en bok av annat slag – att en översättare aldrig kan titulera sig författare, och att översättarens namn lever vidare tack vare författarens, inte tvärtom.³⁰ Det finns en omisskännelig ton av ovilja – eller handlar det om en retorisk *captatio benevolentiae*? – i Hugues Salels inledande dikt till sin version av *Iliadens* tio första böcker (1545), när han konstaterar att översättning är ”en svår uppgift som ger mycket arbete och ringa heder, eftersom vad den perfekte översättaren än må åstadkomma, tillfaller hedern alltid originalets författare.”³¹ Detta säger även Etienne Pasquier, som 1594 tämligen syrligt beskriver översättning som ”en eländig, otacksam och förslavande syssla”.³² Exemplen kan mångfaldigas.³³

Det är mycket ovanligt att översättarna själva i sina kommentarer inverterar maktförhållandena mellan källtext och måltext. Ett undantag är Philemon Hollands förord till sin version av Plinius (1601), som hemfaller åt ett militärt bildspråk när han uppmanar engelsmännen att

endeavour by all means to triumph now over the Romans in subduing their literature under the dent of the English pen, in requitall of the conquest sometime over this Island, atchieved by the edge of their sword³⁴

[med alla medel nu bemöda sig att segra över romarna genom att med engelska pennor slå ned deras litteratur, som gottgörelse för erövrandet av och överhögheten över denna ö, som de med svärdets egg tillskansat sig]

Generellt sett är det dock endast hyllningsdikten som eftertryckligt inverterar hierarkin mellan original och översättning. Att döma av Ben Jonsons två epigram över Clement Edmonds (1609), är det översättaren som förlänat Ceasars namn odödlighet, inte tvärtom.³⁵ Thomas Stanleys berömmande dikt över Edward Sherburnes översättning av Senecas *Medea* (1648), menar att denne förtjänar ”tvenne kransar: för allt det vi / Poeten tacksam är, han dig skyldig är”.³⁶ Ungefär samtidigt använder sig holländaren Isaac Vos av ett elaborerat, militärt bildspråk i sina berömmande verser om Lion de Fuyters holländska version, *Carpioos Verwerde-Hof* (1647), av Lope de Vega. Han beskriver hur översättaren ”i triumf” har burit hem Spaniens högst värderade skatt och slutar med:

Nu *Lopes* zijt te vreen
En volght met fluxe schreen
Uw' winnaar, die met uw' het lof
Sal delen, van 't *verwarde Hof*.
O! vega uw' verblijt
Die sijn gevanghen zijt
Door krijghs-recht, dat hy rechtevoort
Uw' deelt, 't geen hem heel toebehoort³⁷

[Var nöjd, *Lope* / att följa med raska steg / besegraren, som med dig berömmet / delar för den *Förvirrade Hertigen*. / O! Vega, fröjda dig / som är hans fånge / med krigets rätt, att han med dig / delar vad honom tillhör helt.]

På liknande vis utbrister Congreve, om Drydens översättning av Persius (1693), att den romerske poeten var ”död i sig, han lever blott i dig”, och ”Tack vare dig, äger vi denna skatt”.³⁸ Men själva det faktum att översättarens underordnade position gentemot originalförfattaren är så flagrant omkastad i dessa hyllningsdikter, tyder på att den egentliga hierarkin är starkt närvarande hos översättarna.

Den egendomsrelation Dryden ovan refererade till – herre och tjänare, ägare och lönearbetare eller slav – uppträder också i en annan form, nämligen som översättaren som under falska förevändningar prålar i lånta fjädrar. I förordet till sin översättning av Du Bartas (1620), kategoriserar Vondel översättaren som en skata bland påfåglar; en skata som förgäves försöker iklä sig påfågelfjädrar.³⁹ Det är en välkänd bild i 1500-talets emblemböcker och har sitt ursprung hos Ovidius. Vondels landsman Constantijn Huygens uttrycker, med en typisk tvetydighet, något liknande när han i sin inledande dikt till sin volym med engelska epigram (1650) erkänner att han blott erbjuder ”lånade fröjder”, men tillägger snabbt att ”även lånat gods är gott gods”, eftersom de härrör från ”ädla människor”.⁴⁰ Resten av dikten blir ett fyndigt försvar av översättarens roll som förmedlarens.

Kravet på att underordna sig modellen är uppenbarligen något som främst den litteräre översättaren känner. De som förespråkar en mer liberal inställning, ogillar och tillbakavisar denna ovärdiga underkastelse. Detta uttrycks i termer som framhåller motsatsen mellan å ena sidan ett visst mått av frihet, å andra sidan en total underkastelse, ett vidskepligt tjänande och att vara fjättrad. Redan 1540 förtecknar Etienne Dolet, i sin *Maniere de Bien Traduire d'Une Langue en Aultre*, som den tredje av fem regler att ”när man översätter får man inte bli så tjänande, att man översätter ord för ord”,⁴¹ och i förordet till *Persius his Satires* (1616) tillkännager en stolt Barten Holyday:

I have not herein bound my selfe with a ferularie superstition to the letter: but with the ancient libertie of a Translator, have used a moderate paraphrase [...]: yet so, that with all conventient possibilities, I stick unto his Wordes.⁴²

[Jag har här inte fjättrat mig med någon gisslande, vidskeplig ordagrannhet, utan har med översättarens urgamla frihet nyttjat ett återhållsamt parafraserande [...], likväl håller jag mig, medelst alla lämpliga möjligheter, till hans ord.]

Samma år förklarar Malherbe i förordet till sin franska översättning av Plinius, att han inte velat ansluta sig till ”det tjänande som ord-för-ordöversättning innebär”, utan istället tagit sig friheten att lägga till eller utesluta, i avsikt att belysa en del grumligheter i källtexten och för att undvika att förarga delikata själers stilkänsla.⁴³

Malherbe pekar ut vägen mot den mer liberala syn på översättning som under de följande decennierna snabbt vinner mark i England och Frankrike. I förordet till sin först publicerade översättning (1637), Minucius Felix' *Octavius*, tillbakavisar Perrot d'Ablancourt, den ledande förespråkaren och teoretikern för 'les belles infidèles', den ”judiska vantron att binda sig vid orden” i förlagan, istället för att kommunicera ordens avsedda mening.⁴⁴ När han några år senare, i förordet till sin *Annales* av Tacitus (1640), försäkrar – möjligen oväntat – att vid sidan av ett fåtal utelämnande, företagna av hänsyn till ”vårt språks delikata natur”

Par tout ailleurs je l'ay suivy pas à pas, et plutost en esclave qu'en compaignon; quy que peut-estre je me püsse donner plus de liberté; puisque je ne traduis pas un passage, mais un Livre⁴⁵

[Överallt annars har jag följt honom [Tacitus] i fotspåren, och mer likt en slav än en följeslagare; möjligen kunde jag givit mig en smula frihet, men jag översätter inte avsnitt, utan en Bok]

så finns det goda skäl att anta att han ger dussinmetaforen en ironisk vändning, eftersom han i samma stycke fördömer den överdrivet samvetsgranne översättaren, ett fördömande som regelbundet upprepas i senare förord.⁴⁶

Förespråkarna för "den nya vägen" i England tillbakavisar utan någon som helst tvekan översättarens av tradition underdåniga position. I John Denhams välkända dikt om Richard Fanshawes version av *Pastor Fido* (1648), talas klarspråk: "Artigt avböj den devota väg / som lydigt följa varje ord och rad". Trots att han avvisar den strikte översättarens "ensidighet" och "slaviska hjärna", accepterar han dock ett visst mått av begränsning och restriktioner som översättarens ofrånkomliga villkor: "Trots allt (annars vi tro den vara din) / Din förmåga håll till hans krets".⁴⁷ Den 'frie' översättarens nyvunna frihet, är med andra ord huvudsakligen en fråga om utvidgning av enheter, från att översätta enstaka ord, rader eller meningar, till större helheter. Men den väsentliga makt- och ägandehierarkin som föreligger mellan en författare och hans översättare förändras inte. På samma sätt som avsaknaden av *inventio* i översättarens text placerar denne i en andrerangsposition i förhållande till samtida originalförfattare, på samma sätt tvingas den mest libertine översättare till något slags undergivenhet inför överlägsenheten och auktoriteten hos originalförfattarens *inventio*. Kanske utgör här Abraham Cowleys trotsigt hållna förord till sin *Pindarique Odes* (1656) det enda undantaget. Även han tillbakavisar den återhållsamme översättarens sysselsättning som "ett uselt och ovärdigt slag av servilitet", men fortsätter med att kräva absolut handlingsfrihet:

I have in these two Odes of Pindar taken, left out, and added what I please; nor make it so much my aim to let the Reader know precisely what he spoke, as what was his way and manner of speaking.⁴⁸

[Jag har i dessa två Oden av Pindaros bibehållit, uteslutit och lagt till efter eget bevåg, heller inte syftat till att låta Läsaren veta exakt vad Pindaros sade, utan snarare för att visa hur han talade och på vilket sätt.]

Cowley är emellertid ointresserad av huruvida hans version benämns översättning eller imitation. Hans metod, och de 'konkurrerenspräglade' metaforerna i förordet till *Pindarique Odes* ("föresatt mig... att skjuta bortom målet"⁴⁹), tyder på ett tävlingsbehov som normalt saknas i diskurser över egentlig översättning.

*

'Fotspårs'-metaforen och dess varianter kan som ovan antyddes användas för att uttrycka inte bara översättarens underordnade position vis-à-vis sin modell, utan

också för att uppmärksamma en kvalitativ skillnad mellan den översatta texten och källtexten. Det finns i detta avseende en räckta bilder och analogier som antyder översättningens underlägsenhet och översättarens bristande förmåga i jämförelse med originaltexten och dess författare.

Till skillnad från Cowleys bedyrande, att man istället för att framställa en kopia av källtexten, borde sträva efter att sikta bortom originalet ("de som aldrig föresätter sig att skjuta bortom målet, har högst en chans på tusen att nå det"⁵⁰), är den mer konventionelle översättaren fullt beredd att tillstå sin svaghet och därmed det meningslösa i att utmana originalförfattarens överlägsenhet. I prologen till sin översättning av Sofokles' *Elektra* (1537), medger Lazare de Baif att han inte är tillräckligt kunnig vare sig i käll- eller målspråket, för att kunna tävla med Sofokles (faktum är att han utgick från Erasmus' latinska version), varför han nöjer sig med att vara "inget annat än hans enkla och trogne tolk".⁵¹ Vondel använder upprepade gånger liknelser, ofta hämtade från Ovidius, som säger att översättaren nödvändigtvis bleve förtvivlad om han utmanade sin överlägsne modell. Översättaren är lik Faëton, som ville köra solens vagn och störtade (1620); vill han tävla med psalmisten David, drabbar honom Lucifers öde (1640), hoppas han överträffa Sofokles, är han lik den Pan som utmanade Apollon och får likt Midas åsneöron (1668).⁵² I en rad liknande bilder uttrycker Vondel översättarens underlägsenhet med formuleringar som att halta efter modellen, eller som skillnaden mellan att glidflyga skyhögt och flyga nära marken, som i dedikationspoemet som vidhänger hans översättning av Ovidius' *Metamorfoser* (1671): "Vi har strävat efter, flygande längs marken i skuggan av honom [Ovidius] som svävar högt likt örnen, att, på nederländskt vis, följa honom på avstånd."⁵³ Andra vondelska analogier är den oerfarna korpojken i förhållande till den ledande solisten (1616), eller originalsången i förhållande till dess svaga eko (1660).⁵⁴ Huygens säger något liknande när han säger sig vara nöjd med att "stamma efter" John Donne.⁵⁵

Det finns en mängd ansamlingar av metaforer och analogier som framhäver det översatta verkets sämre kvalitet. G. de la Pinelière, säger sig i en dedikation till sin översättning av Senecas *Hippolytus* (1635), blott kunna "erbjuda falska pärlor och bitar av kristall istället för diamanter".⁵⁶ I förordet till Nicholas Hawards version av Eutropius (1564), påpekas att de som inte kan läsa originalspråket "måste nöja sig med att vada i översättarens strida strömmar, eftersom de inte förmår nå springkällan".⁵⁷ Bland de mer vanliga bilderna återfinns de som beskriver översättningen som baksidan av en gobeläng eller en matta, och översättningsaktiviteten som ett utbyte av originalets storslagna skrud mot hemvävda paltor. I prologen till Lazare de Baifs *Electra*, refereras till historien om Temistokles (efter Plutarkos) som avböjde att konversera den persiske konungen med hjälp av en tolk, eftersom en översättning inte var mer än baksidan av en gobeläng. Följaktligen meddelar de Baif, att han i sin "översättning ej kan visa min herre annat än baksidan av Sofokles' triumfatoriska och utsökta gobeläng."⁵⁸ Bilden återkommer senare i samma betydelse hos bland andra Cervantes (*Don Quijote*, del 2, 1615), James Howell och hans franske översättare Baudoin (*Dendrologie*, 1641⁵⁹), den franska signaturen E. B. (i en översättning av Cicero 1644⁶⁰) och i ett epigram av Huygens.⁶¹

'Klädes'-metaforen, som förekommer rikligt, är inte nödvändigtvis i sig nedsättande, utan blir ett sätt att uttrycka den översatta textens underlägsenhet med hjälp

av motsatsparet 'överdådig' respektive 'simpel' utstyrel. Denna motsats formuleras emellanåt mycket elegant: en "enkel, hemvävd engelsk rock" till skillnad från originalet som är "iklädd en praktfull romersk dräkt" (Arthur Golding, 1564), eller "sammet" mot "våra lantliga trasor" (Abraham Fleming, 1581), eller, än mer färggrant: "deras yppiga och skrudade franska kläder", "Salomons dräkter" och "rikemanspurpur", till skillnad från "simppla och lumpna engelska trasor", "Frus' trasor" och "Lazarus' tyglappar" (Joshua Sylvester, 1592⁶²).

Vondel liknar även sina översättningar vid en blek stjärna som får sitt ljus från solen (1616), stearinljus i förhållande till solljus (1635) och reflekterat ljus i förhållande till direkt ljus (1660).⁶³ Som exemplen visar tjänar metaforerna ofta ett dubbelt syfte, dels att framhäva översättningens härledda natur och dels att visa dess kvalitativa underlägsenhet. Endast vid ett tillfälle vrider Vondel bilden till att rättfärdiga översättning, nämligen när han påpekar att även ett svagt ljus syns i mörkret.⁶⁴ Huygens, däremot, är mer bestämd i sin omvärdering av sådana metaforer. I en dikt från 1650 hävdar han att en översättnings svagheter belyser originalets förträffligheter, på samma sätt som en målning behöver kontrasten mellan ljus och mörker, och att skuggat ljus är till fördel för dem som omtöcknas av starkt solsken, vilket väl syftar på läsare som är obekanta med originalspråket.⁶⁵

Kontrasten mellan käll- och måltext uttryckt som en kropp (eller en substans) och dess skugga, är ytterligare en bild som understryker översättningen som härstammande från och kvalitativt underlägsen källtexten. I John Florios förord till läsaren i sin översättning av Montaigne (1603), ekar passagen från Quintilianus' *Institutio oratoria*: Florio medger att hans version saknar källtextens kvalitet "lika mycket som konstens natur saknar naturens konst, en kropps avbild, en massas skugga".⁶⁶ Så sent som 1700 bestod förordet till den anonyma översättningen av Lukianos' *Charon*, av dialogen mellan 'Eumenes' och 'Philenor', där översättning sägs vara "en skugga av och ha en avlägsen likhet med originalstycket".⁶⁷ Huygens beskriver 1625 och 1630 översättning som "vackra kroppars skuggor",⁶⁸ men i en dikt från 1633, som borde kunna räknas till en av 1600-talets mest eleganta yttranden om översättning, lyckas han än en gång med en vacker vändning. I en rad strofer undersöks bildens olika aspekter. Även om skuggor är som natten, så är de fortfarande ljusets döttrar, de må vara förvridna gestalter, men något av originalets form är ännu synligt, de må vara mörka och otydliga, likväl är den läsare svag som inte kan se igenom dem, trots att de saknar värme, är kylan blott ytlig, då de likt pepparkorn är heta inuti, även om de är 'intet' så är de som sådana 'förkroppsligade', vilka likt dagdrömmar närs av verkligheten.⁶⁹ Huygens syfte är helt klart polemiskt, att motverka, om än i ringa grad, 'skugg'-metaforens negativa betydelse genom att rikta in sig på översättningens relativa värde och nytta. Alla dess brister till trots kan den bibehålla originalets väsentliga karakteristika. Huygens lek med metaforer innesluter hans moderata syn på översättning i allmänhet, en blandning av skepticism och uppskattning, i så motto att han är beredd att framhålla att ett begränsat värde inte är detsamma som en total avsaknad av värde.

Det är, än en gång, endast i hyllningspoesins hyperboler som synen på översättning som något i andra hand, som sekunda i kvalitet och till ursprung, förnekas så att förhållandet mellan översättning och original kastas om. Översättning hamnar där främst, medan originaltexten tilldelas andra plats. Hyllningsdikten av en viss I.

Knight, om Barten Holydays *Persius* (1616), går rakt på sak, och ger en intressant variant av metaforen 'följa författaren i fotspåren':

How truly with thine author thou dost pace,
 How hand in hand ye go [...]
 He might be thought to have translated thee,
 But that he's darker, not so strong; wherein
 Thy greater art more clearly may be seen⁷⁰

[Hur sant du med din författare skrider, / hur hand i hand ni vandrar [...] / man kan tro att han dig översatt, / om ej för hans svärta, brist på styrka; så / din större konst klarare kan skådas]

Även andra dikter antyder översättningar av sådan styrka att det förefaller som om källtexten stammar från översättningen, istället för tvärtom. Jonsons epigram över Joshua Sylvesters version av Du Bartas (1605) till exempel:

"Bartas doth wish thy *English* now were his
 [...]
 As his will now be the *translation* thought,
 Thine the *originall*!"⁷¹

[Bartas önskar nu att din engelska var hans // som hans, nu kommer anses för översättningen, / Ditt originalet]

Huygens dikt om Jacob Westerbaens holländska översättning av *Aeniden* (1660) hävdar, att om Vergilius levde idag, skulle han vilja översätta Westerbaens text till latin, vilket skulle resultera i att eposet blev ännu bättre.⁷² James Wrights verser om Drydens *Aenid* (1697) hävdar samma sak, att "vi vet inte vad som är vad, / imitationen eller originalet", för "så mäktigt har du präglat / du tycks författaren som översätts vara" och i följande strof lägger han till "var [Vergilius] här hos oss, [...] han själv skrev ej annat än just så".⁷³ Naturligtvis skall komplimanger av detta slag betraktas i deras retoriska sammanhang. Poängen är att de presenterar en medveten invertering av relationen mellan översättning och original som den framställs i traktater och översättarkommentarer.

*

Huygens varsamma omvärdering av översättning (i dikten från 1633 ovan) möjliggör ett rättfärdigande av översättning med helt andra bild- och metaforkomplex. I stort sett använder översättare och teoretiker två slags försvar. Det ena går ut på att översättning är, trots de uppenbara bristerna, till nytta för alla som inte läser originalspråket. Och det andra påminner ständigt om att översättning faktiskt är möjlig, de dåliga oddsen till trots.

Det första argumentet, att översättning tjänar det allmännas bästa, implicerar en direkt vädjan från översättaren till publiken, som erbjuds en positiv motvikt till översättning betraktad som underordnad och kvalitativt sämre än källtexten.

Följaktligen ligger tyngdpunkten på den nyttiga, rent av väsentliga roll översättning har i spridandet av kunskap. Det är översättning som öppnar dörrar och bringar ljus och upplysning åt alla, istället för åt blott de utvalda. Översättning är i allmänhetens tjänst. Argumentets styrka har uppenbarligen att göra med den ständigt ökade marknaden för översättningar under 1500- och 1600-talet. Under den tidiga renässansen hänvisar såväl de som skrev på folkspråken, som de som använde latin, till det bibliska talesättet att "ingen man tänder ett ljus för att sätta det under skäppan".⁷⁴ Några översättare hävdar till och med, att underlåta att översätta vore att undanhålla folket något värdefullt. Redan 1475 säger sig den tyske översättaren Heinrich Stainhöwel syssla med översättning för att de utan kunskaper i latin "inte skall gå miste om något så bra".⁷⁵ Den flamländske förläggaren Jan Gymnick noterar i förordet till en anonym översättning av Livius från 1541, hur få holländska översättningar från latin som föreligger, och finner det skamligt att "så många kostliga och värdefulla skatter har undanhållits, ja, stulits från den vanlige mannen".⁷⁶

Även de som rättfärdigar sin översättarverksamhet i ett mindre affekterat tonfall slår gång på gång fast samma sak. Man använder metaforer som att ge tillgång, låsa upp, avtäcka, befria från hinder, ta fram i ljuset, etcetera. Ett exempel representativt som något är Nicholas Grimalds framställning i förordet till sin tolkning av Cicero från 1556:

...chiefly for our unlained people I have made this latine writer, english: and have now brought into light, that from them so longe was hidden: and have caused an auncient wryting to become, in maner, newe agayne: and a boke, used but of fewe, to vax common to a great meany: so that our men, understanding, what a treasure is amonge them [...] may, in all pointes of good demeanour, become pereless

[...främst för de som inte kan latin har jag gjort denne latinske författare engelsk; och har nu fört fram i ljuset vad för dem så länge varit dolt; och har förmått en åldrig skrift att, på sätt och vis, bli ny igen; och en bok, använd av få, bli tillgänglig för de många; så att alla må förstå vilken skatt som finns ibland dem {...} och därmed på alla vis till skick och sätt bli oförläpneliga]⁷⁷

Mer allmänt uttrycker sig William Painter i dedikationen i sin *Second Tome of the Palace of Pleasure* (1567), där översättare

...imploye those paines, that no Science lurke in corner, that no knowledge be shut up in cloisters, that no Historie remain under the maske and unknowne attire of other tongues.

[...besvärar sig så att ingen vetenskap döljer sig i skrymslen, att ingen kunskap stängas in i kloster, att ingen historia förbli maskerad och förklädd i andra tungomål.]⁷⁸

Förordet till 1611 års auktoriserade bibel, är än mer eftertrycklig och poetisk:

Translation it is that openeth the window, to let in the light; that breaketh the shell, that we may eat the kernel; that putteth aside the curtaine, that we may looke into the most Holy place; that remooveth the cover of the well, that we may come by the water

[Översättning är det som öppnar fönstret, för att släppa in ljuset; som knäcker skalet att vi må äta kärnan; som lyfter undan gardinen att vi må skåda den allra heligaste plats; som avtäcker källans hölje att vi må nå vattnet]⁷⁹

Många gånger framhävs poängen ytterligare genom att referera till de ”rika skatter” som översättaren levererar åt var och en. Han kan alltså framställas som en guldgrävare, eller som en upptäckare som återvänder från fjärran stränder. Sébilletts *Art Poétique* talar om översättaren som någon vilken ”gräver fram den dolda skatten ur jordens inandöme till allmänhetens nytta”. Ben Jonsons berömmade dikt över Chapman kombinerar de båda bilderna ’värdefull skatt’ och ’översättaren som upptäckare’,⁸⁰ och signaturen T. G., som skriver i Holydays *Persius* (1616), är minst lika metaforisk:

What lay imprisoned, and confin'd alone
Only to deeper apprehension;
Thy more benigne, sublim'd, transcendent wit
Hath reacht, and conquer'd, and imparted it.

[Vad som fångslat var, och avskilt för sig, / blott för att svårligen förstås; / har ditt goda, sublimes, gränslösa snille / nått, erövrat och bibringat.]⁸¹

Dessa två dikter är hyllningspoem och bildspråket är en omedelbar fortsättning på vad som stod att läsa i handböcker och översättares egna förord. Syftet här är helt enkelt att betona, kanske med eftertryck, översättarens eget försvar.

*

Ett tämligen stort antal förord och dedikationer talar om översättningen ifråga som ”en juvel i en skrovlig ask”, där det sistnämnda är målspråket och juvelen dess innehåll. Bilden kan tjäna flera syften. Den kan användas för att rättfärdiga översättandet, i stil med liknelsen om den värdefulla skatten som görs tillgänglig för envar. Den används också, vilket vi strax kommer att se, för att uttrycka möjligheten att översätta *per se*: blott asken byts ut, juvelen är densamma. När bilden uppträder just som ”en juvel i ett skrovlig ask”, kan den associeras med de ’grova kläderna’-metaforerna [eng. *rough*], eftersom båda medger att en viss förlust åsamkats av översättningsprocessen, men med förbehållet att förlusten är ringa och inte drabbar innehållet. Apostrofen till läsaren i Abraham Flemings översättning av Aelianus *Varia Historia*, (*Register of Histories*, 1576), uttrycker detta med all önskvärd tydlighet. Boken

...is like unto an inestimable Iuell, or precious pearle, which although yt be inclosed in a homely wodden box, and shut up in a simple casket, little or nothing worth in comparison, yet it is never a whit the lesse in vallue notwithstanding, but reserveth his price undiminished. [...] Open this base boxe, and lifte upp the lydd of this course casket, wherein so riche and costely a Iuell is inclosed.⁸²

[...är likt en ovärderlig juvel, eller rar pärla, som även fast den är innesluten i en alldaglig träask, och inlåst i ett enkelt skrin av ringa eller intet värde, är värdet ändock inte det

minsta förringat, utan priset är av oförminskad storlek. {...} Öppna denna ask, och lyft locket av skrinet där en så dyrbar och kostbar juvel är innesluten.]

Arthur Golding kombinerar 'klädes'- och 'juvel'-metaforerna i förordet till sin *Histories of Trogus Pompeius* (1564), där han först kontrasterar en "enkel och hemvävd engelsk rock" med originalets "romerska skrud", varefter han hävdar att

...the valewe and estimacion of history, is no more abased thereby, then should the vertue of a precious stone, by setting it in brasse or yron, or by carying it in a clousur of Leather.

[...värdet och uppskattningen av historierna och deras värde, förringas därav lika litet som en kostbar pärla upphör att tjusa, om den infattas i brons eller järn, eller bärs i ett fodral av läder.]⁸³

I båda dessa exempel, och i många andra liknande, underförstås översättning handla om ett byte av skepnad, inte av originalets innehåll, och att förlusten därför är försumbar.

Den underliggande föreställningen om att form och innehåll, ord och mening, tecken och referens, kan separeras i språket, uttrycks i en rad metaforiska motsatser som kretsar kring begrepp som 'utanför'/'innanför' eller 'synlig'/'osynlig', med till exempel kropp och själ, substans och transcens, klädedräkt och kropp, ask och juvel, skal och kärna, behållare och dess innehåll eller kista och dess innehåll. Styrkan i denna språksyn, och den speciella form i vilken den uppträder i renässansens metatexter om översättning, kan möjligen härledas till bibeltolkningens tradition och medeltidens allegoriska läsningar, men sådana historiska förgreningar leder oss här alltför långt. Att några av de nyss nämnda metaforiska motsatserna även kan användas en smula avvikande – till exempel 'klädedräkt' för versslag (Harington) eller för versmått (Chapman) – behöver heller inte bekymra oss. Poängen är att uppfattningen om språket så som den uttrycks i termer av 'utanför' gentemot 'innanför', implicerar översättandets möjlighet att isolera 'form' från 'innehåll', för att prioritera det senare. Det är precis så Erasmus betraktar saken:

Språket består av två delar, nämligen ord och mening, vilka är som kropp och själ. Om båda kan överföras har jag inget emot översättning ord för ord. Om inte, vore det befängt av en översättare att behålla orden men avvika från meningen.⁸⁴

Charles Estienne, beskriver i förordet till sin Terentius-översättning *Andria* (1542), översättaren som "någon som överför ett stoffs mening, fras och anda, utan språkliga begränsningar".⁸⁵ Så pass sent som 1654 summerar Huygens i en dikt metaforarsenalen kring motsatsen mellan 'det magra utandömet' och 'det rika innandömet' (kropp/själ, hud/kropp, ask/juvel, skal/kärna), för att påvisa översättandets möjligheter att bibehålla essensen utan några förluster, och att det är det rika innandömet, inte det påvra och värdelösa utandömet, som är det viktiga.⁸⁶

Mot denna oproblematiska syn på möjligheten att översätta, finns dock redan tidigt en medvetenhet som går i motsatt riktning, nämligen att enskilda språks idiomatiska strukturer inte alltid överensstämmer och att dessa formella skillnader kan hämma överföringen av 'andemeningen'. En typisk metafor är den som

framställer översättning som att hälla något från en behållare till en annan. Ursprunget till bilden kan vara latinets *transfundere*, som bland andra används av Juan Vives i början av 1500-talet.⁸⁷ Intressant nog så används liknelsen nästan alltid utan antydning av att dekanteringen kan komma att förorsaka spill eller försämra kvaliteten. John Healey tillstår i förordet till sin översättning av Theofrastos, under rubriken "Till läsaren", att "med tanke på de stora skillnaderna mellan språken och dess möjligheter, så har den, när latinet hållts över i folkspråket, inte kunnat undgå (genom min oskicklighet) att drabbas av en viss förlust."⁸⁸ I dedikationen till sin Elektra-översättning beklagar sig Vondel över att rytmens och versmåttets restriktioner inneburit att innehållet blivit lidande, eftersom "att hälla något från ett språk till ett annat genom en smal flaskhals inte låter sig göras utan att spilla".⁸⁹ Även James Howell använder bilden i samband med översättning,⁹⁰ och hans franske översättare Baudoin förklarar att översättning är som att dekantera vin: en del av dess bouquet och kvalitet går ofrånkomligen förlorad.⁹¹ I samma betydelse förekommer bilden hos Sir Richard Fanshawe, i dedikationen till sin översättning av *Il Pastor Fido*.⁹²

När sedan John Denham använder liknelsen, i förordet till sin *Destruction of Troy* (1656), anslås en lätt avvikande ton:

Poesie is of so subtile a spirit, that in pouring out of one Language into another, it will all evaporate; and if a new spirit be not added in the transfusion, there will remain nothing but a *Caput mortuum*, there being certain Graces and Happinesses peculiar to every Language, which gives life and energy to the words...

[Poesin är av sådan subtil eterisk art, att när den tappas ur ett språk i ett annat, avdunstar allt; och om inte något nytt eterartat tillförs vid transfusionen, återstår inget annat än ett *Caput mortuum*, eftersom varje språk har sina gracer och träffande uttrycksmöjligheter, vilka ger orden dess liv och rörelse...] ⁹³

Här ges metaforen en problematisk dimension. Denham gör klart att eftersom "varje språk har sina gracer och träffande uttrycksmöjligheter", kommer poesin att fullständigt avdunsta när den tappas ur ett språk i ett annat, om inte översättaren anstränger sig för att kompensera. Metaforen öppnar också för ett nytt perspektiv, eftersom den nominellt kommer från alkemin. *Caput mortuum* är vad alkemister kallade den rest som uppstod av destillationsprocessen och dess symbol var en döds-kalle.⁹⁴ Att översätta poesi är alltså, rimligen, inte så mycket en fråga om att hälla över en vätska, som en avancerad och känslig process som kräver ett visst mått artisteri av översättaren och vars resultat är en produkt av annan natur än vad den tidigare var. Denham utvecklar inte vad han menar med *Poesie*, men man minns Du Bellays ändlösa katalog av formella och begreppsliga element som bildar den konstnärliga halt som han till slut benämner med latinets *genius*.⁹⁵

Uppfattningen att 'poesi' som en konstnärlig kategori består av både formella och begreppsliga egenskaper, undergräver de enkla dikotomier som frammanas av språkmetaforer som 'innanför' och 'utanför'. Den litterära översättningens tilltagande problematiska natur, såsom de libertinska översättarna i mitten av 1600-talet uppfattar den, fångas exakt av Denhams sätt att vrida en metafor. Om den från början var avsedd att uttrycka översättandets möjlighet, så fokuseras den istället på risken att 'den poetiska gnistan' går förlorad vid överföringen. För de franska

översättare som följde 'les belles infidèles', blev 'klädes'-metaforen problematisk på ungefär samma vis, eftersom de gjorde likartade iakttagelser: att form och innehåll svårligen lät sig separeras, att en författare hade sin *pensée* och sin stilistiska *tour*.⁹⁶ Det är i detta sammanhang som vi måste se Drydens upprepade användning av ordet *genius* när han talar om översättning i sina förord och essäer: att översätta poesi är en fråga om att bibehålla originalets och författarens *genius*.

Den förändrade inställningen gentemot framför allt litterär översättning, ansas i Chapmans förord till sina Homeros-översättningarna (1610-16). På samma sätt som olika språks "mening och elegans" är knutna till olika lingvistska former, är poetens "ande" och "konstfullhet"⁹⁷ omöjliga att separera från den speciella form i vilken de uttrycks. Följaktligen råder han översättaren att

...aspire
As well to reach the spirit that was spent
In his example as with arte to pierce
His Grammar, and etymologie of words⁹⁸

[...sträva efter / såväl att nå den kraft som i hans exempel / förbrukats, som att med konst tränga in i / hans grammatik, och i ordens etymologi]

Därav kommer sig också hans bestämda tillbakavisande av såväl "ord-för-ord-översättningar", som offerar originalets "fria grace", som strategin att "bevilja sig för mycket av orden som må uttrycka / deras täthet".⁹⁹ Den enda korrekta lösningen består i att sträva efter att "med poesi öppna poesi",¹⁰⁰ alltså efter att frambringa en likvärdig poetisk effekt.

Det är denna idé om en likvärdig poetisk effekt som kommer att attrahera en del engelska och franska översättare några decennier senare. Denham lovordar idén i Richard Fanshawes översättning av *Il Pastor Fido* (1648), när han ställer Fanshawes mot de som översätter bokstavligt: "de behåller blott askan, du lågan, / trogen hans mening, men mest hans rykte".¹⁰¹ I förordet till sin *Destruction of Troy* uttrycker han sig än mer rakt på sak när han om översättaren säger att "det är inte hans uppgift att blott översätta från språk till språk, utan från poesi till poesi".¹⁰² Det är omöjligt att missa ekot från Chapman. Cowleys ambition att överföra "hur" Pindaros' "talade och på vilket sätt", och inte "exakt vad han sade",¹⁰³ framhäver utan vidare den poetiska stilen och elegansen, inte innehållet. I Frankrike hävdar D'Ablancourt, i förordet till sin första översättning, Minucius Felix' *Octavius* (1637), en liknande ståndpunkt: "Två verk liknar varandra mera om de båda är språkligt eleganta, än om det ena har elegans, medan det andra saknar den". I samma stycke finns ett omedvetet eko från Chapman i observationen att olika språk har olika "skönheter och gracer", varför översättaren måste vidta kompensatoriska ansträngningar.¹⁰⁴ I förordet till andra delen av sin Tacitus-översättning (1644), uppberar han att "vägen till originalets storhet, är inte att följa det steg för steg, utan genom att finna sitt språks skönheter på samma sätt som originalets författare fann dem i sitt."¹⁰⁵

Den förändrade uppfattningen av vad som skall prioriteras vid översättning, och den gemensamma synen hos förespråkare för 'det nya sättet att översätta' i Frankrike och England, märks tydligt vid valet av metaforer. På samma sätt som till exempel Denham talar om en poetisk översättning som en *Caput mortuum*, kallar D'Ablancourt

vid flera tillfällen översättningar som saknar språklig elegans för ”kadaver”.¹⁰⁶ I förordet till *Sylvae* (1685) anmärker Dryden att ”en god poet är inte mer sig själv i en tråkig översättning, än vad hans kadaver vore bredvid hans levande kropp”.¹⁰⁷

Det är i sådana metaforer som den nya synen på översättning utkristalliseras. Dessutom visar de till vilken grad de ’libertinska’ översättarna har rört sig från den traditionella översättningsdiskursen mot imitationen. Istället för – emellanåt parallellt med – de konventionella bilderna av underordnande och underlägsenhet, så har de översättare som omfattar den nya synen antingen utvecklat en ny metaforik med en annan vinkling, som antyder ett direkt, personligt förhållande mellan översättare och originalförfattare, eller också vänder de sig till den traditionella metaforiken för imitationen. Cowleys dristiga ansats att ”skjuta bortom målet”, till exempel, hör klart till imitationens diskutabla metaforarsenal. Hos Chapman, i dennes syn på översättarens uppgift, är bekantskapen med författarens konstnärliga personlighet påtaglig: översättaren måste vara känslig för källtextens alla kvaliteter, och genom själslig affinitet med författaren och en internaliseringsprocess skall översättaren bedöma författarens ”sanna förstånd och storlek”¹⁰⁸, för att därefter söka ett likvärdigt poetiskt uttryck.

Chapman skulle tveklöst gillat Marie de Gournays synsätt – och bildspråk – när hon 1623 observerar att översätta innebär att

engendrer une OEuvre de nouveau [...]. Engendrer, dis-je, parce qu’ [...] il faut deffaire [originalförfattaren] par une cogitation profonde et penetrante, afin de le refaire par une autre pareille: tout ainsi qu’il faut que la viande meure et se defface en nostre estomac, pour en composer nostre substance.¹⁰⁹

[att frambringa ett verk pånytt {...} Frambringa, säger jag eftersom {...} man medelst penetrerande och djupa reflektioner måste upplösa {originalförfattaren}, för att sedan kunna återskapa honom genom en motsvarande process: precis som kött som måste brytas ned i våra magar för att kunna bygga upp vår kropp.]

Denna ’digestiva’ analogi, liksom Du Bellays metafor i *La Deffence et illustration*, kommer direkt från imitationens sfär. Chapman hade förmodligen även gillat G. Colletets uttalande, när han i ett tal till franska akademien 1636 säger att vi borde skriva

...de telle facon, que l’on ne soit pas le simple Echo de leurs paroles; il faut concevoir les choses du mesme air qu’ils les eussent conceuës; et rechercher dans la langue, comme ils faisoient dans la leur, des termes capables d’une haute et magnifique expression.¹¹⁰ [på sådant sätt att vi ej bliva blott ekon av deras [de gamlas] ord; vi måste ge tingen samma skepnad som de skulle gjort, och söka i vårt språk, som de sökte i sitt, efter ord som förmår frambringa ett högstämt och storartat uttryck.]

Chapman hade också, slutligen, gillat Fransiscus Junius’ (François du Jon) råd 1637, att vi inte skall ”apa efter yttre ornament, utan framför allt uttrycka verkets inre kraft”.¹¹¹ Men poängen är att varken Colletet eller Junius talar om översättning, utan om imitation. Båda upprepar faktiskt Quintilianus’ anmärkning att ”imitation [...] skall inte blott gälla ord”.¹¹²

Detta synsätt, översättarens önskan att absorbera originalverkets hela 'anda', skapar ett slags respektfull beundran och ett nära, personligt förhållande, snarare än den traditionella översättarens undergivenhet gentemot originalet. Följaktligen ser sig översättaren som en omtänksam vän, en kompanjon, en värd som bekymrar sig för sin författares välbefinnande. Roscommon, i *Essay on Translated Verse* (1684), uppmanar översättaren att

...chuse an Author as you chuse a Friend:
United by this Sympathetick Bond,
You grow familiar, intimate and fond¹¹³

[...välja författare som du väljer vän:
förenade genom samhörighetskänslans band,
blir du familjär, förtrolig och förtjust]

D'Ablancourts tonvikt på den översatta textens 'värtalighet' rättfärdigas ständigt som behovet av att, i en mycket personlig betydelse, skydda originalförfattarens integritet. I ett brev till Conrart, daterat 25 april 1648, illustrerar Guez de Balzacs kommentar av D'Ablancourts version av Xenofon denna nya anda:

Que je luy scay bon gré des offices qu'il [D'Ablancourt] rend à Paris aux honnetes gens d'Athenes! Ce [n]e sont pas des marques d'infériorité ny des devoirs de subjection; ce sont des effets de courtoisie; ce sont des actes de pure hospitalité!¹¹⁴

[Jag tackar för de tjänster han [D'Ablancourt] i Paris gör de goda atenarna! Det är inte vare sig några tecken på underlägsenhet eller underdånigt utfört arbete; det är handlingar av artighet, handlingar av ren gästfrihet!]

Det är också detta personliga förhållande, föreställningen om en själslig affinitet och översättarens känsla av ansvar, likt inför en aktad vän, som driver översättaren att modernisera sin modell och få författaren att tala som han hade talat om han varit samtida med översättaren. Antoine Godeau, i sin *Discours sur Malherbe* (1630), påstår att de bästa franska översättarna alltid har skrivit

...comme s'ils estoient animez de l'esprit de ceux qu'ils nous expliquent [...] et [les] font parler aussy agreablement que s'ils n'avoient jamais respiré un autre air que celuy du Louvre.¹¹⁵

[...som om de var besjälade av andan av dem som de för oss tolkar [...] och får dem att tala lika behagligt, som hade de aldrig andats annan luft än Louvrens.]

Likaledes anser John Denham 1656 att "om Vergilius måste tala engelska, är det inte bara passande att han talar som en engelsman, utan som en engelsman av vår tid".¹¹⁶ Intressant nog så återspeglas Drydens förändrade attityd gentemot översättning och imitation i hans egna uttalanden. I förordet till Ovidius' *Epistles* (1680) hänvisar han till Cowleys praktik som 'imitation', snarare än 'översättning', eftersom denne strävar efter "att skriva, som han tror författaren skulle ha gjort om han levte här och nu."¹¹⁷ I "Discourse Concerning... Satire" (1692), där Holyday och

Stapyltons bokstavliga versioner kritiseras, säger Dryden att han och hans översättarkollegor "försöker få [Juvenalis] att tala det slags engelska han skulle ha talat, om han levtt i England och skrivit i vår tid".¹¹⁸ Och i dedikationen till sin *Aeneid* (1697), slutligen, där han "anser det lämpligt att styra mellan de två ytterligheterna parafras och ord-för-ordöversättning", har han försökt "få Vergilius att tala sådan engelska som han skulle gjort om han hade fötts i dagens England".¹¹⁹

Mot bakgrund av att de libertinska översättarna de närmast föregående decennierna hade närmast sig imitationen, är Drydens positionsförflyttning föga förvånande. Så pass tidigt som 1648 är Edward Sherburne, i förordet till sin *Medea*, osäker på huruvida han skall kalla sin version för översättning eller parafras.¹²⁰ Likaledes finner Cowley frågan om hans *Pindarique Odes* skall betitlas 'översättning' eller 'imitation' ointressant.¹²¹ I förordet till sin version av Lukianos (1654) deklarerar D'Ablancourt att det "inte är en egentlig översättning, utan något som överträffar översättning",¹²² och i ett brev skrivet strax därefter till den betydligt mindre liberale översättaren François Cassandre, upprepar han att hans arbete "egentligen inte kan bära benämningen översättning, men det finns ingen annan".¹²³

Det nära band mellan översättare och författare som de 'digestiva' bilderna låter förstå, tillsammans med det intima personliga förhållandet och strävan efter att skriva som om författaren skulle ha gjort om han levtt här och nu, leder slutligen till att översättaren helt och hållet identifierar sig med sin författare. Den nödvändiga empatin dem emellan och översättarens absorberande av sin modell leder slutligen till en fullständig identitet. Den främsta bilden för denna förvandling är den pytagoreiska idén – emellanåt också erkänd som sådan – om själavandringen, eller metempsykosis. Chapman beskriver denna känsla av andlig gemenskap med Homeros i den allegoriska dikten "Euthymiae Raptus" (1609), där poeten berättar för översättaren att:

...thou didst inherit
My true sense (for the time then) in my spirit;
And I, invisible, went prompting thee,
To these fayre Greeces, where thou didst english me¹²⁴

[...du ärvde / min själs (för den tiden) sanna känsla; / och jag, osynlig, dig sufferade / till dessa fagra ängar, där du mig angliserade]

Men det är först bland senare översättare och teoretiker som föreställningens logiska slutsats dras. I förordet till översättningen av Thukydidens (1662) gör D'Ablancourt en vågad iakttagelse, nämligen att

Car ce n'est pas tant icy le portrait de Thucydide, que Thucydide luy mesme, qui est passé dans un autre corps comme par une espece de Metempsycoise, et de Grec est devenu François.¹²⁵

[...detta är inte så mycket Thukydidens' porträtt, som Thukydidens själv, som genom ett slags metempsykos har förflyttats till en annan kropp, och från att ha varit grek blivit fransman.]

Och Roscommon säger, i sin *Essay on Translated Verse* (1684), att det "sympatiska bandet" mellan en översättare och hans författare till slut skall bli sådant att översättaren "inte längre är författarens tolk, utan honom själv".¹²⁶

Det är i detta skede som den 'libertinske' översättarens diskurs slutligen möter hyllningsdiktens om översättning i allmänhet. Gång på gång berömmar hyllningsdikterna översättaren för att ha överfört sina författare så bra, att projektets framgång måste hänföras till någon form av själslig migration, eller åtminstone till en unik affinitet. Redan 1577 hävdar Ronsard i sin dikt om Amadis Jamyns *Iliade*, att liksom Homeros var fylld av Jupiters själ när han skrev sitt epos, på samma sätt har Homeros' själ överförs till Jamyn, varför nu "Båda är förenade i en enda kropp, / Himlen är er gemensamma fader".¹²⁷ Det behöver knappast sägas, att en översättning framställd under sådana förutsättningar läses som ett original. Dikten av T. G., om Barten Holydays *Persius* (1616), påstår att Holyday har skrivit

As if thou didst consult with th'Autors Ghost;
Such height, such sacred indignation
As seemes a Persius, no translation.¹²⁸

[Som om du konsulterat författarens ande; / Sådan höjd, sådan helig vrede / Synes en Persius, ej en översättning.]

På liknande vis inleds Ben Jonsons epigram över Henry Saviles' Tacitus-översättning (1591):

If, my religion safe, I durst embrace
That stranger doctrine of *Pythagoras*,
I should beleeve, the soule of *Tacitus*
In thee, most weighty *Savile*, liv'd to us¹²⁹

[Om jag vågade, säker på min tro, omfatta / Pythagoras' mer egendomliga doktrin, / skulle jag tro att Tacitus' själ / hos dig, högt värderade Savile, för oss levde]

Slutligen kan vi notera hur två holländska dikter om två olika översättningar av Du Bartas, konstaterar exakt samma sak. När J. J. Starter skriver om Zacharias Heyns version från 1621, hänvisar han uttalat till Pythagoras' idé om metempsykos. Han kan endast begripa översättarens häpnadsväckande resultat med att "Du Bartas' själ har överflyttats till Heyns".¹³⁰ Anna Roemers Visscher utbrister när hon lovordar Baron Wessel van Boetselaers översättning (1622):

Du Bartas lever! Han skriver! Han kallar mig sin vän,
O ädle Baron, i dig bor hans själ [...]
Du är honom, eller han var den du är.¹³¹

Ironin är naturligtvis att dessa båda dikter skrevs oberoende av varandra apropos två olika översättare, vilka båda uppenbarligen stolta kunde göra anspråk på att besitta den franske poetens själ.

Som vi sett inverterar hyllningsdiktens retorik ständigt den bildliga underkastelse och underlägsenhet som genomsyrar översättandets traditionella metaspråk, samtidigt som en högre värdering av översättandets nytta och möjlighet sker. Det är ett mått på den sträcka som de 'libertinska' översättarna färdats – och på deras häpnadsväckande självförtroende – att deras syn på översättning av den litterära texten slutligen ledde dem via andra vägar till en nära nog identiskt position. Genom att begrunda den sammansatta naturen i det litterära språket och den litterära översättningen, nådde de en punkt som för de mer strikta utövarna av översättning endast existerade som hyperboler och överjordiska termer i hyllningen.

Översättning Claes Wahlin

NOTER

- 1 "La plus vraie espèce d'Imitation, c'est de traduire. Car imiter n'est autre chose que vouloir faire ce que fait un autre: Ainsi que fait le Traducteur qui s'asservit non seulement à l'Invention d'autrui, mais aussi à la Disposition: et encore à l'Elocution tant qu'il peut..." Jacques Peletier du Mans, *Art Poétique* (red. A. Boulanger), 1930 (Paris: Belles lettres), s. 105. (Jag har moderniserat Peletiers excentriska stavning – T.H.)
- 2 "Et qui pourrait traduire tout Virgile en vers français, phrase pour phrase et mot pour mot: ce serait une louange inestimable [...] Puis, pensez quelle grandeur ce serait de voir une seconde Langue répondre à toute l'élégance de la première: et encore avoir la sienne propre. Mais comme j'ai dit, il ne se peut faire." Ibid., ss. 110-111.
- 3 Se Luce Guillerm, "L'auteur, les modèles et le pouvoir ou la topique de la traduction de XVI^e siècle en France", i *Revue des sciences humaines*, lii, (1980) nr. 180, ss. 5-31.
- 4 "Pourtant t'averty-ie que la Version ou Traduction est aujourdhuy le Poëme plus frequent et mieux recue des estimez Poëtes et des doctes lectuers [...] Et luy [översättaren] est deue la mesme gloire qu'emporte celuy qui par son labeur et longue peine tire des entrailles de la terre le tresor caché, pour le faire commun à l'usage de tous les hommes." Thomas Sébillet, *Art poétique françoys*, 1972 (Geneve: Slatkin Reprints), s. 73.
- 5 Joachim du Bellay, *La deffence et illustration de la langue francoyse* (red. Henri Chamard), 1948 (Paris: Didier), ss. 34, 59, 192.
- 6 Ibid., ss. 32, 38.
- 7 "...ceste energie, et ne scay quel esprit, [...] que les Latins appelleroient *genius*. Toutes les quelles choses se peuvent autant exprimer en traduisant, comme un peintre peut représenter l'ame avecques le cors de celuy qu'il entreprenent apres le naturel." Ibid., ss. 40-41.
- 8 "We lose [författarens] spirit, when we think to take his body. The grosser part remains with us, but the soul is flown away in some noble expression, or some delicate turn of words or thought. Thus Holyday, who made this way his choice, seized the meaning of Juvenal; but the poetry has always escaped him." John Dryden, "A Discourse Concerning... Satire", i *Of Dramatic Poesy and other critical essays*; 2 vol., red. G. Watson, 1962 (London/New York, Dent/Dutton), vol. 2, s. 153.
- 9 "Immitant les meilleurs auteurs Grecz, se transformant en eux, les devourant, et apres les avoir bien digerez, les convertissant en sang et nourriture...", Du Bellay, s. 42.
- 10 Se bland andra H. Gmelin, "Das Prinzip der Imitatio i den romanischen Literaturen der Renaissance", i *Romanische Forschungen*, xlvi, (1932) ss. 83-360; Jürgen von Stackelberg, "Das Bienengleichnis. Ein Beitrag zur Geschichte der literarischen Imitatio", i *Romanische Forschungen*, lxxviii (1956), ss. 271-293; och framför allt G. W. Pigman, "Versions of Imitation in the Renaissance", i *Renaissance Quarterly*, xxxiii, nr. 1 (1980), ss. 1-32.
- 11 Pigman, a.a., s. 9.
- 12 Se t. ex. Guillerm, a.a., och spridda anteckningar hos Roger Zuber, "La création littéraire au dix-septième siècle: l'avis des théoriciens de la traduction", i *Revue des sciences humaines*, 1963, ss. 277-294; densamma *Les 'Belles Infidèles' et la formation du goût classique. Perrot d'Ablancourt et Guez de Balzac*, 1968 (Paris: A Colin); samt T. R. Steiner, "Precursors to Dryden: English and French Theories of Translation in the Seventeenth Century", i *Comparative Literature Studies*, 1970, vii, ss. 50-80.
- 13 Se Wolfgang Leiner, *Der Widmungsbrief in der französischen Literatur (1580-1715)*, 1965 (Heidelberg: Carl Winter).
- 14 Ernst Robert Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages*, 1953 (London: Routledge & Kegan Paul), ss. 163f.
- 15 *The Institutio Oratoria of Quintilian in four volumes. With an English Translation by H. E. Butler*, 1922, (London/New York: Heinemann/Putnam's Sons), vol. 4, s. 79.

16 Ibid., ss. 79-81.

17 "We ought not to regard a good imitation as a theft, but as a beautiful idea of him who undertakes to imitate [...]; for he enters into the lists like a new wrestler, to dispute the prize with the former champion. This sort of emulation, says Hesoid, is honourable [...] – when we combat for victory with a hero, and are not without glory even in our overthrow." Dryden, a.a., vol. 1, s. 242.

18 Pigman, a.a., s. 21.

19 Se Werner Schwarz, "Translation into German in the Fifteenth Century", i *Modern Language Review*, xxxix (1944), s. 369.

20 "Je sai bien que je n'ai point esgalé l'élégance de vostre stile latin; mais j'ai eu tellement peur d'affoiblir vos argumens en m'esloignant de vos paroles, que je les ai suivi [sic] de près par tout, autant que la propriété de nostre langue l'a peu permettre." Citerat i Zuber, *Les 'Belles Infidèles'...*, s. 261.

21 "Wy hebben het Latijn niet al te dicht willen op de hielen volgen, noch oock te verre van onzen treffelijcken voorganger afwijcken. Maer of wy hier in de rechte maete houden, dat zal het Groote Vernuft [...] kunnen oordeelen." Joost van den Vondel, *De werken van Vondel* (red. J. F. M. Sterck et al), 10 vol., 1927-1940, (Amsterdam: Wereldbibliotheek), vol. 3, s. 435.

22 "I do not affect to follow my author so close as to thread upon his heels." citerat i Flora Ross Amos, *Early Theories of Translation*, 1920 (New York: Columbia UP), s. 146.

23 Dryden, a.a., vol. 2, s. 153.

24 "...dat wy zoetelijck hadden mogen vloeijen zoo wy ons niet naeuwer aenden text wilden binden...", Vondel, a.a., vol. 2, s. 229.

25 ["...to be too servile or too licentious, are alike amisse in a Translator"; "darkneth the beautie of the worke"; "implieth a secret disabling, as if the Original might be bettered"; "if there were a necessity to erre in either, I had rather be too strict than any whit to bold"] Citerat i Henry Burrowes Lathrop, *Translation from the Classics into English from Caxton to Chapman 1477-1620*, 1933 (Madison: Wisconsin UP), s. 264.

26 ["I suppose he may stretch his Chain to such a Latitude, but by innovation of thoughts, methinks he breaks it"] Dryden, a.a., vol. 1, s. 272.

27 ["But slaves we are, and labour on another man's plantation; we dress the vineyard, but the wine is the owner's"], Ibid., vol. 2, s. 250.

28 Elisabeth M. Nugent (red.), *The Thought and Culture of the English Renaissance. An Anthology of Tudor Prose 1481-1555*, 1956 (Cambridge: Cambridge UP), s. 75.

29 J. F. Vanderheyden, "Verkenningen in vroeger vertaalwerk 1450-1600. 'Ghenuuechlijck ende oock profijtelijck'", i *Verslagen en mededelingen, KANTL*, 1979 nr. 2, s. 161.

30 Peletier du Mans, a.a., s. 106.

31 "...c'est une peine
Qui grand travail et peu d'honneur ameine
(Car quoy que face ung parfaict traducteur,
Tousjours l'honneur retourne a l'inventeur)"

Citerat i Bernard Weinberg (red.), *Critical Prefaces of the French Renaissance*, 1950 (Evanston, Ill.: Northwestern UP), s. 128.

32 "...un labeur misérable, ingrat et esclave.", citerat i Zuber, *Les 'Belles Infidèles'*, s. 24.

33 Se Guillerm, a.a., ss. 8-10.

34 Citerat i F. O. Matthiessen, *Translation. An Elizabethan Art*, 1931 (Cambridge: Harvard UP), s. 179.

35 Ben Jonson, *The Complete Poetry* (red. W. B. Hunter), 1963 (New York: New York UP), ss. 54-55.

36 ["a double wreath: for all that we / Unto the Poet owe, he owes to thee"] Citerat i Thomas Stanley, *The Poems and Translations* (red. G. M. Crump), 1962 (Oxford: Clarendon), s. 64.

- 37 Lion de Fuyter, *Lope de Vega Carpioos Verwerde-Hof. Gerijmt in Nederduytse vaarzen door L. D. Fuyter*, 1647 (Amsterdam: Johannes Jacot).
- 38 ["dead in himself, in you alone he lives... to you, we, all this following Treasure owe"] Citerat i James Kinsley & Helen Kinsley (red.), *Dryden. The Critical Heritage*, 1971 (London: Routledge & Kegan Paul), s. 206.
- 39 Joost van den Vondel, a.a., vol. 2, s. 229.
- 40 "'Tis een' geleende vreughd / Daer ik u op onthael; maer leengoed is oock goed goed, [...] dit's een leen van edel' menschen geesten.", Constantijn Huygens, *De gedichten van Constantijn Huygens, naar zijn handschrift uitgegeven* (red. J. A. Worp), 9 vol. 1892-99 (Groningen: J. B. Wolters), vol. 4, s. 206.
- 41 "Le tiers poinct est qu'en traduisant il ne se faut pas asservir jusques à là que l'on rende mot pour mot.", Weinberg, a.a., ss. 81-82.
- 42 Citerat i Muneharu Kitagaki, *Principles and Problems of Translation in Seventeenth-Century England*, 1981 (Kyoto: Yamagushi Shoten), ss. 162-63.
- 43 "Si, en quelques autres lieux, j'ai ajouté et retranché quelque chose, [...] j'ai fait le premier pour éclaircir des obscurités qui eussent donné de la peine à des gens qui n'en veulent point; et le second pour ne tomber en des répétitions ou autres impertinences dont sans doute un esprit délicat se fût offensé [...]; mais je n'ai pas voulu faire les grotesques qu'il est impossible d'éviter quand on se restreint à la servitude de traduire mot à mot.", citerat i R. W. Ladborough, "Translations from the Ancients in seventeenth-century France", i *Journal of the Warburg Institute*, 1938-39, vol. 2, s. 85.
- 44 "Ce seroit une superstition Judaïque de s'attacher aux mots et de quitter le dessein pour lequel on les employe. D'ailleurs ce ne sont pas les paroles d'un Dieu, pour avoir tant de peur de les perdre.", Nicolas Perrot d'Ablancourt, *Lettres et préface critiques*, red. Roger Zuber, 1972 (Paris: Didier), s. 111.
- 45 Ibid., ss. 120-21.
- 46 Till exempel 1654 och 1662; se *ibid.*, ss. 188, 202.
- 47 ["That servile path thou nobly dost decline / Of tracing word by word and line by line", "narrowness"; "slavish brains", "Yet after all (lest we should think it thine) / Thy spirit to his circle dost confine"], citerat i Steiner, *English Translation Theory*, ss. 63-64.
- 48 ["a vile and unworthy kinde of Servitude"], *Ibid.*, s. 67.
- 49 ["resolving... to shoot beyond the Mark"]
- 50 ["for men resolving in no case to shoot beyond the Mark, it is a thousand to one if they shoot not short of it"]
- 51 "Car de moy je ne suys que son simple truchement fidele pour certain autant qui m'a esté possible, mais non suffisamment exercité en l'un et l'autre langaige pour me devoir paragonner à luy.", citerat i Bernard Weinberg, a.a., s. 75.
- 52 Joost van den Vondel, a.a., vol. 2, ss. 229-30; vol. 4, s. 53; vol. 10, s. 548.
- 53 "Het luste ons hem, die als een arent opgaet streven,
In zyne schaduw, laegh langs d'aerde, naer te zweven,
Van ver te volgen, op een' Nederduitschen trant."
- Vondel, a.a., vol. 7, s. 377.
- 54 *Ibid.*, vol. 1, s. 477; vol. 6, s. 86.
- 55 ["stammer after"], Huygens, a.a., vol. 6, s.338.
- 56 "...ie n'auray peut-estre donné à nostre Reine que de fausses perles et de petits morceaux de cristal au lieu de diamants...", citerat i Wolfgang Leiner, *Der Widmungsbrief in der Französischen Literatur (1580-1715)*, 1965 (Heidelberg: Carl Winter), s. 455.
- 57 ["must needs contente them selves to wade only in the troubled streames of Translators: for that they are not able to attayne to the well spryng it selfe"] citerat i Richard Foster Jones, *The Triumph of the English Language. A Survey of Opinions Concerning the Vernacular from the Introduction*

of *Printing to the Restoration*, 1953 (London: G. Cumberlege/Oxford UP), s. 19.

58 "Mais Sire, [...] ayez s'il vous plaist souvenance de ce que Themistocles dist au roy des Perses, lequel vouloit parler à luy des affaires de la guerre par truchement et interprete. Auquel fist response (luy monstrant l'envers d'une tapisserie) que telle estoit l'interpretation d'un langaige comme l'envers d'un tapiz. [...] Semblablement vous, Sire, ayez estime que par la mienne translation je n'ay pouvoir de vous monstrer aultre chose que l'envers de la triumpante et excellente tapisserie de Sophocles.", citerat i Weinberg, a.a., s. 74.

59 Se Zuber, *Les 'Belles Infidèles'*, s. 87.

60 Ibid., s. 86.

61 *De gedichten*, vol. 7, s. 8.

62 ["playne and homespun English cote"; "richely clad in Romaine vesture"; "velvet"; "our Country cloth"; "newlie arraied with course English cloth"; "their rich and sumptuous French garments"; "robes of Salomons"; "riche mans purple"; "poore and base English weeds"; "the rags of Frus"; "Lazarus patches"] Jones, a.a., ss. 19-22.

63 Vondel, a.a., vol. 1, s. 477; vol. 6, s. 86.

64 Ibid., vol. 1, s. 477.

65 "'Tswart geeft het wit syn lyf, de doncker maeckt het klaer.

En wat waer Maneschijn, wanneer 'tgeen nacht en waer?
Of, dunckt u 'tHollandsch swart het Engelsch witt te decken,
Noch komt u 'tswart te baet. 'Khebb lamper-doeck sien trecken
Voor ooghen die 'tgeweld van somer-sonne-schijn
Niet uijt en konden staen."

Huygens, a.a., vol. 4, s. 207.

66 ["as much as artes natures is short of natures art, a picture of a body, shadow of a substance"], citerat i Matthiessen, a.a., s. 117.

67 ["a Shadow and Resemblance of the Original Piece"], citerat i Kitagaki, a.a., s. 300.

68 ["shadows of beautiful bodies"], Huygens, a.a., vol. 1, s. 285; densammes *De briefwisseling van Constantijn Huygens (1608-1687)*, ed. J. A. Worp, 6 vol., 1910(?) - 17 ('s-Gravenhage: M. Nijhoff), vol. 1., s. 289.

69 "'T vertaelde scheelt soo veel van 't Onvertaelde dicht,

Als lijf en schaduwen: en schaduwen zijn nachten.
Maer uw' bescheidenheid en maghse niet verachten;
Tzijn edel' Iofferen, 'tzijn dochteren van 'tlicht.
En schaduwen zijn scheef, als 'taansicht inde Maen:
Soo dese dichten oock: maer, magh ick 'tselver seggen,
Gelyck aen schaduwen die lamm ter aerde leggen,
Men sieter noch wat trecks van 'trechte wesen aen.

En schaduwen zijn swart en duijster in te sien:
Soo dese dichten oock: Maer 'tzijn gemeene ooghen
Die door het swacke swart van schad'wen niet en moghen:
Wat schaduw soud' den dagh aen Tessels oogh verbien?

En schaduwen zijn koel, en op haer heetste lauw:
Soo dese dichten oock: maer 'tkoel en is maer korstkoelt':
'tvier schuyt'er in, gelijk't in 's minnaers koele borst woelt,
En peper is niet heer voor datme'r 'tvier uyt knauw'.

En schaduwen zijn, niet; dat's droomen bij den dagh:
Soo dese dichten oock: maer 'tzijn gelijfde Nietten:

- En slaet ghij 'tvoetsel gae daer uijt mijn' droomen schieten,
'K hadd pitt en mergh gesloct eer ickse droomd' en sagh."
Huygens, *De gedichten*, vol. 2, ss. 267-68.
- 70 Citerat i Kitagaki, a.a., s. 163.
- 71 Ibid., s. 118.
- 72 Huygens, *De gedichten*, vol. 6, s. 288.
- 73 ["we know not which to call / the Imitation, which th'Original"; "such {is} the Majesty of your Impress / You seem the very Author you translate"; "were {Virgil} now alive with us, {...} Himself cou'd write no otherwise than thus"] citerat i Kinsley & Kinsley, a.a., ss. 222-23.
- 74 ["no man lyghteth a candle to cover it with a bushell"] T. ex. Thomas Elyot 1541 och Thomas Phaer 1544, Jones, a.a., s. 49.
- 75 J. F. Vanderheyden, "Verkenningen in vroeger vertaalwerk 1450-1600. De 'translatio doctrinae sapientiaeque'", i *Verslagen en mededelingen*, KANTL, 1980, nr. 1, s. 147.
- 76 Ibid., s. 142.
- 77 Citerat i J. F. Vanderheyden, "Verkenningen in vroeger vertaalwerk 1450-1600. De 'translatio doctrinae sapientiaeque'", s. 144.
- 78 Citerat i Jones, a.a., s. 44.
- 79 Citerat i Alfred Pollard, *Records of the English Bible. The Documents Relating to the Translation and Publication of the Bible in English, 1525-1611*, 1911 (London, etc: H. Frowde/Oxford UP), s. 349.
- 80 Jonson, a.a., s. 369.
- 81 Citerat i T. R. Steiner, "Precursors to Dryden", s. 61.
- 82 Citerat i Lathrop, a.a., ss. 79-80.
- 83 ["playne and homespun English cote"; "Romaine vesture"] Citerat i Jones, a.a., s. 20.
- 84 Citerat i Schwarz, a.a., s. 155.
- 85 ["...ung traducteur, tel que les Graecz appelloient *paraphraste* (c'est-à-dire, qui rend le sens, la phrase, et l'esprit d'une matiere sans contrainte du langage)."] Citerat i Weinberg, a.a., s. 90.
- 86 Huygens, *De gedichten*, vol. 5, ss. 122-23.
- 87 Se Vanderheyden, "Verkenningen in vroeger vertaalwerk 1450-1600. De 'translatio doctrinae sapientiaeque'", s. 133.
- 88 ["by powring it out of the Latin into the vulgar, the great disproportion of Languages and abilities considered, it cannot but (by my unskilfulnesse) it hath taken some wind"] citerat i Lathrop, a.a., s. 264.
- 89 "Rijm en maet, waer aen vertolcker gebonden staet, verhindert oock menighmael, dat de vertaelder niet zoo wel en volmaecktelijck nasprecht, 't geen zoo en heerlijck vóorgesproken word; en yet van d'eene tael in d'ander, door eenen engen hals te gieten, gaet zonder plengen niet te werck." Vondel, a.a., vol. 3, ss. 542-43.
- 90 Se Steiner, *English Translation Theory*, s. 146.
- 91 "...comme du vin que l'on tire de son premier vaisseau; d'où si on le verse dans les bouteilles, quelque soin qu'on y apporte, il ne laisse pas de s'affoiblir, à cause que ses esprits s'évaporent, et se dissipent insensiblement." , citerat i Zuber, *Les 'Belles Infidèles'*, s. 88.
- 92 Fanshawe, *A Critical Edition*, s. 4.
- 93 Citerat i Steiner, *English Translation Theory*, s. 65.
- 94 Se Maurice Crosland, *Historical Studies in the Language of Chemistry*, 1962 (London: Heinemann), s. 228.
- 95 "...à cause de ceste divinité d'invention qu'ilz [poeterna] on plus que les autres, de ceste grandeur de style, magnificence de motz, gravité de sentences, audace et variété de figures, et mil' autres lumieres de poësie: bref ceste energie, et ne scay quel esprit, qui est en leurs

- ecriz, que les Latins appellerioient *genius*." Du Bellay, *La deffence*, s. 40.
- 96 Se Zuber, "La création littéraire au dix-septième siècle", s. 291.
97. ["sense and elegancie"; "spirit"; "art"]
- 98 J. E. Spingarn (red.), *Critical Essays of the Seventeenth Century*, 3 vol., 1908 (Oxford: Clarendon), s. 77.
- 99 ["word-for-word traductions"; "free grace"; "more licence from the words that may expresse / Their full compression"] Ibid., s. 77.
- 100 ["With Poesie to open Poesie"] Ibid.
- 101 ["They but preserve the Ashes, thou the Flame, / True to his sense, but truer to his fame"] Steiner, *English Translation Theory*, s. 64.
- 102 ["it is not his business alone to translate Language into Language, but Poesie into Poesie"] Ibid., s. 65.
- 103 ["way and manner of speaking"; "precisely what he spoke"] Ibid., s. 67.
- 104 "Et du reste je croy que deux ouvrages sont plus semblables quand ils sont tout deux eloquens, que quand l'un est éloquent et qu l'autre ne l'est point. [...] Et apres tout ce n'est rendre un Auteur qu'à demy, que de luy retrancher son eloquence. Comme il a esté agreable en sa langue, il faut qu'il le soit encore en la nostre, et d'autant que les beautez et les graces sont differentes, nous ne devons point craindre de luy donner celles de nostre pays, puis que nous luy ravissons les siennes." d'Ablancourt, a.a., ss. 110-11.
- 105 "...le moyen d'arriver à la gloire de son original, n'est pas de le suivre pas à pas, mais de chercher les beautez de la langue, comme il fait celles de la sienne", d'Ablancourt, a.a., s. 128.
- 106 Minucius Felix 1637, Thukydidés 1662; se *ibid.*, ss. 111, 202.
- 107 ["a good poet is no more like himself in a dull translation than his carcass would be to his living body"] Dryden, a.a., vol. 2, s. 20.
- 108 ["true sense and height"]
- 109 Zuber, "La création littéraire", s. 292.
- 110 Zuber, *Les 'Belles Infidèles'*, s. 75.
- 111 ["ape the outward ornaments, but express above all the inner force of the [original] work"] J. D. P. Warners, "Translatio – Imitatio – Emulatio" (Del 2), i *De nieuwe taalgids*, 1957, vol. 49, s. 85.
- 112 Quintilian, *The Institutio Oratoria*, s. 89.
- 113 Citerat i Steiner, *English Translation Theory*, s. 77.
- 114 Citerat i Zuber, *Les 'Belles Infidèles'*, s. 49.
- 115 Citerat i Zuber, *Les 'Belles Infidèles'*, s. 49.
- 116 ["if Virgil must needs speak English, it were fit he should speak not only as a man of this Nation, but as a man of this Age"] Citerat i Steiner, *English Trabslation Theory*, s. 65.
- 117 ["to write, as he supposes that author would have done, had he lived in our age and in our country"] Dryden, a.a., vol. 1, s. 270.
- 118 ["endeavoured to make [Juvenal] speak that kind of English which he would have spoken had he lived in England, and had written to this age"] Ibid., vol. 2, s. 154.
- 119 ["thought fit to steer betwixt the two extremes of paraphrase and literal translation"; "to make Virgil speak such English as he would himself have spoken, if he had been born in England, and in this present age"] Ibid., s. 247.
- 120 Steiner, "Precursors to Dryden", s. 70.
- 121 Steiner, *English Translation Theory*, s. 67.
- 122 "Cependant, cela n'est pas proprement de la Traduction; mais cela vaut mieux que la Traduction", D'Ablancourt, a.a., s. 186.
- 123 "Je ne prétense donc point qu'elle [Lukianos-översättningen] vous serve de modèle, elle n'est pas assez exacte pour cela, et ne peut porter le nom du traduction qu'improprement,

et parce qu'on ne peut lui en donner d'autre.", citerat i Frederic Hennebert, *Histoire des traductions françaises d'auteurs grecs et latins pendant le XVIe et le XVIIe siècle*, 1864 (Brussels: Th. Lesigne), s. 180.

124 Citerat i Kitagaki, a.a., s. 132.

125 D'Ablancourt, a.a., s. 202.

126 ["Sympatehück Bond"; "No Longer his Interpreter, but He"] Steiner, *English Translation Theory*, s. 77.

127 "En toy [Homeros] Jupiter transformé

Composa l'oeuvre estimé

De l'Iliade et l'Odissee,

Et tu as ton ame passee

En Jamyn pour interpreter

Les vers qu'en toy fit Jupiter [...]

Tous deux en un corps n'estes qu'un,

Le ciel vous est pere commun."

Citerat i Samuel M. Carrington, "Amadis Jamyn, Translator of Homer", i *Kentucky Romance Quarterly*, xxi, (1974) Supplement nr. 2 (*French Renaissance in Honor of Isidore Silver*), s. 128.

128 Citerat i Steiner, "Precursors to Dryden", s. 61.

129 Johnson, a.a., s. 42.

130 "Wie sou dit wonderwerck my andersins verklaren,

Als dat sijn siel sou sijn in onsen HEYNS gevaren?

En dat hy in hem werckt, en dat hy in hem sweeft

In Nederland, als hy in Vranckrijck heeft geleeft? [...]

O bondigh Nederland! hoe seer sijt ghy verbonden

Aen d'Hemel, mits hy u heeft BARTAS Geest gesonden,

Bekleed in 't Edel lijf van ZACHARIAS HEYNS."

Cierat i J. J. Starter, *J. J. Starters Friesche Lusthof...* (red. J. van Vloten), 1864 (Utrecht: L. E. Bosch), ss. 298-99.

131 "Du Bartas leeft! hy schrijft! hy noemt my sijn vriendinne

O edel Heer Baron, in u soo rust sijn geest:

Want sonder die en wast niet moog'lijk aen te halen

Sijn Boeck in suyver duytsch soo aerdigh te vertalen,

Ghy zijt het selfs, of hy heeft u gelijk geweest."

Anna Roemers Visscher, *Alle de gedichten* (red. Nicolaas Beets), 2 vol., 1881 (Utrecht: J. L. Beijers), vol. 2, s. 109.

ANDRÉ LEFEVERE

Varför slösa tid på omskrivningar?

Problemet med tolkning och
omskrivningens roll i ett alternativt paradigm

Den akademiska, eller kanske inte fullt så akademiska aktiviteten som går under namnet 'litterär tolkning' har av olika skäl fått problem. Den har problem eftersom den under senare tid tvingats mot vad som mycket väl kan komma att visa sig vara dess yttersta gräns: "nyare litteraturkritisk teori har lagt alltför stor vikt vid tolkningens gränslöshet. Eftersom all läsning är felläsning, har det hävdats, är ingen särskild läsning bättre än någon annan, följaktligen är alla tänkbara läsningar vid en slutlig analys likaledes feltolkningar".¹ Frågan är då om det finns några regler kvar i detta "gigantiska högdragenhetsspel"² som tolkning har blivit, eller behöver en tolkning verkligen "inte alltid vara sann eller berättigad för att vara av intresse? Emellanåt finns det ju starka läsare som kan väcka intresse med *vad helst* han eller hon skriver om en text".³

Om det är på det viset, så är det faktiskt kört. Det har alltid funnits författare starka nog att få allt de skriver om – vad som helst i världen – att bli intressant. Hur skulle dessa skilja sig från starka läsare eller författare som kan få allt de skriver om litteratur att bli intressant? Om en tolkning – så lyder det fasaväckande argumentet – inte behöver vara sann eller berättigad, utan bara intressant, så kan man lika gärna skriva vad som helst om litteratur, liksom man kan skriva vad som helst om livet, utan att någon sätter dit en. I så fall förefaller ju uttolkaren bli en författare i egen rätt, men en som väljer att skriva om böcker istället för om verkligheten, som om man någonsin kunde skriva om verkligheten utan att hänvisa till böcker. Den fruktansvärda slutsatsen av detta, under förutsättning att detta stämmer, är naturligtvis den att uttolkaren inte längre är akademiker utan författare. Uttolkare, i varje fall de yrkesverksamma, har alltid med stolthet betraktat sig som akademiker, inte som författare vilka kan säga precis vad de vill, så mycket de önskar och så länge det förefaller vara tillräckligt intressant.

Sedan sekler tillbaka har det funnits starka läsare, antingen sådana som å yrkets vägnar har frambringat de slags tolkningar som brukar kunna publiceras i lärda tidskrifter i form av litteraturkritik eller litteraturvetenskap, eller också amatörer, starka läsare man emellanåt råkar höra hålla låda i barer, på bussar, flygplan eller

på andra allmänna transportmedel, men som inte hyser några betänkligheter inför att publicera sina läsningar. Uttolkare, starka som svaga, har alltid varit övertygade om att deras tolkning åtminstone utgör en ansats till att närma sig sanningen eller det berättigade, helst båda. Båda tror med andra ord att det finns något 'där ute' som vid den slutliga analysen skall tjäna som garant för deras tolkning, något som skall vidimera vad de har skrivit. Om man avlägsnar detta något så förlorar tolkningen, även om den tveklöst fortfarande är lika intressant, sitt anspråk på att räknas bland de texter som traditionellt anses höra till de akademiska.

Tolkning, eller för att hålla mig till dess tryckta variant, litteraturkritiken [criticism], har när den varit som bäst alltid varit intressant, upplysande och oerhört lärd. Litteraturforskare har uppriktigt trott att vad de skriver skall komma att vidimeras av sanningen, att det de skrivit skall finna sitt eget rättfärdigande. Det faktum att ett ansevärt antal ofta ömsesidigt motstridiga och obehagligt samexisterande sanningar och rättfärdiganden under århundrandena har dykt upp och försvunnit, har inte förmått hindra uttolkare. Det vore möjligt att bortförklara det faktum att man faktiskt väljer sin egen sanning och sitt eget motiv, istället för en och endast en sanning, ett och endast ett motiv, på åtminstone ett av två möjliga sätt. Antingen kan man anse mångfalden av sanningar och rättfärdiganden som ett sundhetstecken på pluralism och framåtskridande. Det för dessutom med sig en handgriplig fördel, eftersom "likhetstecknet mellan publicering och prestige institutionaliserar behovet av en litteraturkritisk mångfald och ger varje litteraturvetare en chans i föreställningen om litteraturkritikens outsinlighet, tolkningens potentiella oändlighet och behovet av en så stor mångfald som möjligt".⁴ Eller så kan man säga att tolkningen helt enkelt ännu inte nått sanningen, att den ännu inte funnit sitt slutliga rättfärdigande eftersom den helt enkelt inte är tillräckligt bra. Då kan man hämta hjälp hos teorin, om man med teori avser "försöket att styra tolkningar av enskilda texter genom att åkalla en uppfattning för tolkning i allmänhet".⁵

Inte i något av fallen behöver man inse att man ställer sin förmåga, tid och lärdom i *en* sannings tjänst, *ett* mål som man själv väljer, att det inte rör sig om något evigt som man mottager, utan om något tillfälligt som skapats för en. Tolkning, ett sätt att läsa en litterär text som någon gång leder till att man skriver om den, i någon bemärkelse skriver *om* texten, har aldrig enbart varit fråga om behård vetenskaplighet och lärdom, utan alltid om vetenskap och lärdom i någons eller någots tjänst. Det har aldrig funnits en sann autonom litteraturvetenskap eller kritik som enbart varit ansvarig inför sanningen, den eviga och enda. Det har ständigt förekommit olika tolkningsförsök utifrån en viss föreställning om hur världen bör inrättas (ideologi), liksom utifrån en viss föreställning om hur litteraturen bör inrättas (poetik). Dessa försök – nyklassiska, romantiska, existentiella, psykoanalytiska – har alltid varit tillfälliga och övergående. De har godkänt eller avvisat litterära verk utifrån den ideologi och poetik de råkat tjäna, men betydligt oftare har de anpassat litterära verk, 'omskrivit' dem så att de passat deras ideologi och poetik.

Det är inget fel med det. "Litteraturteorier ska inte klandras för att de är politiska, utan för att de i allmänhet medvetet eller omedvetet döljer det; för den blindhet med vilken de erbjuder förmenta sanningsdoktriner som 'teknisk', 'uppenbar', 'vetenskaplig' eller 'allmängiltig', vilkas relation till och förstärkande av särskilda gruppers särskilda intressen vid särskilda tillfällen kan konstateras utan någon djupare ref-

lektion".⁶ Litterära verk existerar för att användas i ett bestämt syfte. Det är ej vare sig fel eller rätt att använda dem på ett speciellt sätt, det gör läsare ständigt. Det är helt enkelt en del av den process med vilken läsaren mentalt och känslomässigt absorberar ett litterärt verk.

Vad som däremot är *fel*, eller åtminstone ohederligt, är varje litteraturvetenskapligt, varje vetenskapligt anspråk på att vara objektiv och utnyttja vetenskapens mundering medan man i själva verket förblir en partisan och subjektiv. Ändå är det precis detta som litteraturvetenskapen, varje form av vetenskap, *måste* göra om den vill uppnå en dominerande position inom en given litterär institution eller litterärt system, eller om den vill bibehålla den position den en gång lyckats uppnå. För att övertyga kollegor och intresserade utanför området om att de har 'rätt', måste litteraturvetenskapen, varje vetenskap, agera som om den – och bara den – besitter, kanske inte den slutliga sanningen eller rättfärdigandet, men åtminstone dess nyckel, varför det bara är en tidsfråga innan sanningen nås. Därför är det helt enkelt lönlöst att fördöma ett slags teori och lovorda ett annat, eftersom de olika teoretiska skolorna efterträder varandra och dominerar några år eller sekler, och kan fortsätta med detta tills det mänskliga skarpsinnet är fullständigt uttömt, något som troligen inte inträffar eftersom skarpsinnet sporras av den mäktigaste av motivationer – treenigheten arbete, pengar och berömmelse.

Det förefaller snarare som om en skarp gräns borde dras, inte mellan "litteraturhistoria (med vilket menas det jag skulle kalla filologi), som lokaliserar och sammanställer de historiska och filologiska fakta som är nödvändiga för att edera, säg Bartholomew Griffins verk, och litteraturkritik, vilket verkar vara en rimlig arbetsfördelning"⁷, eftersom den professionella litteraturvetenskapen alltid har betraktat sig med bestämdhet som akademisk. Gränsen måste istället dras mellan de ändlösa successioner av olika skolor av litteraturhistoria-cum-litteraturvetenskap, och följas av en analys av de faktorer som gör det möjligt för dessa olika skolor att avlösa varandra. Med andra ord måste vi acceptera att litteraturkritiken representerar en institution som ligger 'utanför' den vetenskapliga litteraturforskningen... en institution som handlar i enlighet med sina egna regler och mål. Dessa mål vägleder litteraturkritiken mot särskilda sätt att delta i det litterära systemet, inte mot en vetenskaplig analys av systemets sociala handlingar.⁸

Kritiken har ofta givit intryck av att den försöker beskriva och tolka litterära verk eller historiska epoker utifrån. Den bör istället tas för vad den är: ett försök att påverka en given litteraturs utveckling i en bestämd riktning, nämligen den riktning som råkar sammanfalla med den för tillfället dominerande poetiken och ideologin hos den rådande kritiska skolan. För att lyckas med det tvekar inte kritiken i sina historiska inkarnationer att skriva *om* historien så att den passar ideologin och poetiken ifråga. Den underlåter heller inte att påverka det sätt på vilket en läsare läser ett visst litterärt verk.

Dekonstruktionen börjar, äntligen, öppet erkänna detta sakernas förhållanden. Kritiken placeras helt enkelt där den hör hemma: tillsammans med litteraturen, och inte tillsammans med något slags analys av litteratur som ett socialt fenomen. Den placeras inte heller, vilket länge varit fallet, någonstans mitt emellan i en fundamentalt oklar position där den tvingas upprätthålla denna genom ett samspel av systembegränsningar (hur kan den annars någonsin hoppas uppnå och/eller

bibehålla en dominant position?), samtidigt som den just genom att upprätthålla denna position fördunklar mekanismerna hos dessa begränsningar. Insikten att kritiken är en del av den strapatsrika utvecklingen av ett litterärt system, och inte en beskrivning av systemet, kan visa sig vara produktivt i öppnandet av en dörr mot analys av litterära system som sådana. "Eftersom", med Paul de Mans ord, "de inte är vetenskapliga, måste kritiska texter läsas med samma medvetenhet om ambivalenser som den som används vid studerandet av icke-kritiska litterära texter".⁹ De skall inte längre tas för vad de inte är.

Att erkänna att litteraturkritiken aldrig kan vara en autonom verksamhet, eftersom den är en del av det litterära systemet, innebär inte slutet på litteraturstudiet, vilket de som frambringar tolkningar och svär vid dem vill få oss att tro, men det kan innebära slutet på det slags litteraturstudium som grundas på tolkning. Det kan också innebära ett genombrott för ett annat slags litteraturstudium, ett studium som inte enbart tar hänsyn till den skrivna litteraturen utan också till de sätt den skrivna litteraturen skrivs om, vilken ideologi och poetik denna omskrivning tjänar och hur resultaten ser ut.

Litteraturstudiet skulle då inte längre bestå av olika sätt att omskriva litteraturen, liksom litteraturteori inte längre skulle vara "ett försök att styra tolkningar av enskilda texter genom att åkalla en uppfattning för tolkning i allmänhet".¹⁰ Snarare skulle litteraturteorin försöka förklara hur såväl skrivandet som omskrivningen lyder under vissa begränsningar, och hur denna växelverkan mellan skrivande och omskrivning ytterst är ansvarig för, inte bara kanoniseringen av enskilda författare och verk och avvisandet av andra, utan också för en given litteraturs utveckling, eftersom omskrivning ofta sker i syfte att verka för att en given litteratur ges en speciell inriktning. Betänk exempelvis Pounds ofta citerade omskrivning av T'ang-poesi i *Cathay*, ett verk som bidrog till att utveckla den moderna, engelskspråkiga poesin åt ett bestämt håll. Och om vi kunde förstå en given litteraturs utveckling, om vi kunde upptäcka vissa regelbundna, återkommande mönster, så skulle vi kanske kunna formulera en teori om hur litteraturen fungerar, en teori som inte i första hand var fokuserad på den litterära praktiken som en intim, mental skrivprocess.¹¹ De senaste decenniernas fokusering på just den aspekten tycks ha gjort oss mer sorgsna än visa. Istället bör vi koncentrera oss på "den socialiserade anordning, såsom begrepp (och som faktiskt existerande), vilken organiserar och bestämmer litteraturen".¹² Det innebär nu inte, vilket bestämt måste framhållas, att författaren förvisas ut i periferin, för alltid bortjagad från rampljuset, utan bara att han eller hon måste dela rampljuset med omskrivare, eftersom dessa i en icke ringa grad delar ansvaret för litteraturens utveckling.

I det som följer skulle jag vilja skissera huvuddragen för en sådan teori, även om det inte är en egentlig teori, av det enkla skälet att trots att jag må vara övertygad om dess förklaringsförmåga, så är andra det definitivt inte. Vad som följer är alltså en hypotes, en tentativ redogörelse som i korthet säger följande: betrakta allt som vore möjligt att förklara om denna hypotes som, inte sant, men mer allmänt accepterat, och det eftersom hypoteser i första hand varken är sanna eller falska. De tenderar snarare att accepteras eller tillbakavisas av en majoritets eller minoritets konsensus, bland de som arbetar inom samma område och som föreställer sig – till en början hart när som pur övertygelse – att det arbete som utförs utifrån hypotesen

kan komma att visa sig vara mer produktivt och mer kapabelt att förklara fler egenskaper än det arbete som görs utifrån andra hypoteser, och därför faktiskt tar några få steg i riktning mot att bevisa hypotesens giltighet genom att pröva dess nytta inom området.

Om den ovan beskrivna minoriteten någonsin visar sig vara i majoritet, eller rättare bli i majoritet, så står vi inför ett möjligt paradigmskifte. Ett paradigm ersätts av ett annat när det nya "löser problem, eliminerar andra problem och ger ramarna för fortsatt forskning".¹³ Paradigm är konstruerade på grundval av observationer (alltså fenomen som vi vet har inträffat), men också på grundval av tidigare paradigm. Dessutom innehåller de vissa empiriska bekräftelser som förefaller att styrka paradigmet riktighet. Det betyder helt enkelt att det sätt på vilket saker och ting inträffar tenderar att vara mer förnuftiga när de verkar inträffa inom paradigmet ramar, vilket naturligtvis också innebär att de tenderar att vara än mer förnuftiga när de inträffar inom ett annat paradigms ramar.

Paradigm kan bekräftas i vissa instanser, medan andra instanser onekligen kan påvisa att paradigmet inte är allt det påstår sig vara. Problemet är då att avgöra – ett beslut som de inom området tar – huruvida dessa instanser ogiltigförklarar krav i paradigmet kärna eller i dess periferi. Ett paradigm konstrueras runt en kärna (systembegreppet, för att nämna just föreliggande instans) som är den del som helt enkelt inte kan överges utan att paradigmet upphör att existera. Resten, exempel och motexempel, är så att säga 'förhandlingsbara', och prövas mot kärnan. Kärnan själv kan inte prövas mot någon absolut måttstock 'utanför', men däremot inom området. Det finns helt enkelt inte något sätt att förvissa sig om att paradigmet är mer eller mindre 'sant' än rivaliserande paradigm. Däremot kan man förvissa sig om dess 'nytta': beskriver paradigmet samma fenomen som andra paradigm, beskriver det fler, beskriver det dem mer konsekvent och är dessa beskrivningar till gagn för en vidare, integrerad forskning?

Jo, eftersom paradigm accepteras eller tillbakavisas av människor, inte linjaler, godtas eller tillbakavisas de inte enbart utifrån resonemang eller rationella meningsutbyten, eftersom människor, även när de forskar, per definition inte enbart är rationella. Tvärtom, "ett argument verkar blott om det stöds av en vederbörlig hållning och blir verkningslöst när denna hållning saknas (och den hållning jag talar om måste fungera vid sidan av mottagligheten för argument, oberoende huruvida argumentens premisser accepteras eller ej)".¹⁴ Ett av de mest flagranta exemplen på detta sakernas tillstånd är tillgången till William av Moerzokes översättning av Aristoteles' *Poetik*, så tidigt som på 1100-talet. Boken uppmärksammades föga under de följande tvåhundra åren, främst därför att, vilket Cervantes påminner oss om, "Aristoteles aldrig drömde om, Basilius den store aldrig nämnde och Cicero aldrig sysslade med" medeltiden, en tid som hade utvecklat sin egen hållning till litteraturen och hade en egen 'poetik'. Därefter blev texten, men på grekiska, den centrala poetiktraktaten för renässansen som uppenbarligen hade en annan hållning till litteraturen.

Det är på grund av att accepterandet eller tillbakavisandet av ett paradigm till stor del beror på hållningen som diskussionerna mellan förespråkare för det nya paradigmet och försvarare av det gamla emellanåt tenderar att bli en aning kärva. Lägg till detta faktum att den enda tvättäkta metoden att föreviga en ortodoxi, av vilket slag det än må vara, är genom makt, subtil eller inte. Det är då lätt att förstå

varför människor i höga positioner, som till stor del besitter dessa positioner tack vare sin trohet till ett visst paradig, högst motvilligt är beredda att förändra sin hållning och välkomna en utmanare till det härskande paradigmet. Av detta följer en kamp som pågår ett antal år, inte blott i skrift, utan även bland de som bestämmer över vad som får tryckas och vad som inte får tryckas, eller över vem som tilldelas vilken position och vem som förbigås.

Ett nytt paradig tenderar att i olika, liknande eller analog versioner, 'finnas i luften' under ett antal år innan det utkristalliserar till en eller fler versioner som sedan blir 'auktorerade'. Det förefaller som om vi har kommit till en punkt i litteraturstudiets utveckling då en ansevärd mängd människor som verkar inom området har en otillfredsställande hållning gentemot tolkningens centrala position, och är relativt öppna för att pröva alternativ. Dessa alternativ skulle erkänna omskrivningens, däribland översättningens, betydelse i alla dess former, och det i avsevärt högre grad än vad det tolkningsbaserade paradigmet någonsin kan göra.

*

Olika förespråkare för alternativa paradig inom litteraturstudiet skulle hålla med om att "maktens och auktoritetens realiteter – liksom mäns, kvinnors och sociala rörelser motstånd mot institutioner, auktoriteter och ortodoxier – är de realiteter som möjliggör texter, de som levererar dem till läsarna och fångar kritikernas uppmärksamhet".¹⁵ De skulle också hålla med om att dessa realiteter behöver analyseras och att det vore ett meningsfullt arbete för litteraturstudiets inriktning, mer meningsfullt än att frambringa ännu flera tolkningar av enskilda verk som sedan kompletteras av ännu flera tolkningsteorier i "publikationer om metoder som tillhör den nuvarande teorivågen" där "inga originella uppslag, definitivt inte *a primis fundamentis*, systematiskt utarbetas och försvaras...; snarare tillhandahålls ett helt spektrum av daterade metoder och begrepp, i ständigt skiftande urval".¹⁶

Frågan är naturligtvis, hur? Hur bringa överensstämmelse mellan till exempel en obestridlig försäkran att kritik och tolkning, konsten att förklara och förstå, är djupt och komplext relaterade till politik, de maktstrukturer och sociala värden som organiserar det mänskliga livet, och det inte mindre obestridliga påståendet att "det är osäkert huruvida Vergilius' och Horatius' efterbildning av Kallimachos fullt ut kan förklaras av en social analys"?¹⁷ Enligt min åsikt så kan ett närmande till litteraturen utifrån systembegreppet till stor del förklara saker och ting och dessutom bidra till att etablera en ram inom vilken dessa realiteter kan analyseras mer sammanhållet än hittills. Ett närmande utifrån systembegreppet är konsekvent, tämligen enkelt att förklara (vilket har stor pedagogisk betydelse) och kan visa sig produktivt. Forskning som grundar sig på detta kan komma att närma sig lösningen på de problem den sysslar med. En sådan är också möjlig, alltså "kompatibel med andra, nu gängse teorier"¹⁸ inom andra områden, vilket kan bidra till att motverka litteraturvetenskapens tilltagande isolering. Dessutom tillhandahåller en sådan forskning en neutral ram för att beskriva litteratur som socialt fenomen, vilket innebär att den inte behöver bindas till den eurocentriska litteraturuppfattningen, och utan att stöta sig med den allmänna smaken kan integrera litteratur som frambringats av andra kulturer än den europeiska och amerikanska.

Begreppet system inom litteraturteorin kan återföras på den ryska formalismen. Marxistisk litteraturkritik, receptionsforskning och kritik utifrån kommunikationsteori, har alla gjort mycket för att förbereda ett systemtänkande inom litteraturvetenskapen. Nyligen har försök till att utveckla ett närmande till litteraturen via systemtankar gjorts av Claudio Guillén, Itama Even-Zohar, Felix Vodicka, Ronald Tanaka och Siegfried J. Schmidt.

När jag här använder ordet 'system', har detta inget att skaffa med det System som vardagsspråket allt oftare använder för att beskriva de mer obehagliga aspekterna av den rådande makten och mot vilka det inte finns mycket att göra. Jag använder termen system utan några kafkaeska övertoner. Termen skall betraktas som neutral och används för att beskriva en uppsättning interrelaterade element som råkar dela vissa egenskaper, vilket utskiljer dem från andra element som inte kan betraktas som tillhörande systemet. Med andra ord "är ett system en del av världen som kan betraktas som en enhet och som har förmågan att bibehålla sin 'identitet' trots att den genomgår förändringar".¹⁹

Det som ligger utanför systemet kan kallas dess miljö. En lärarsituation kan till exempel beskrivas i termer av system. Dess element är då lärarens och studenternas ömsesidiga relation. En vaktmästare som av misstag råkar komma in i rummet skulle inte uppfattas som tillhörande systemet, han eller hon skulle heller inte uppfatta sig som om han/hon gjorde det. Ett system som består av en lärare med elever tenderar att vara tämligen kortlivat. Högst pågår det under några timmar för att avbrytas och kanske, kanske inte, återuppstå vid ett senare tillfälle. Platsen för undervisningen är systemets miljö. Det kan vara ett klassrum, i skuggan under ett träd som vanligtvis vid taoistisk undervisning, eller den lantliga omgivning Aristoteles ledde sina lärjungar genom. Miljön kan naturligtvis påverka systemet. Om någon till exempel rusade in i klassrummet och skrek 'Elden är lös!', skulle systemet snabbt desintegrera. Miljön kan också undanhålla nödvändiga förutsättningar, vilket skulle leda till att systemet bröt samman. Men systemet är också kapabelt att påverka miljön. Vad som sägs i lärarsituationen kan leda till en förändrad syn bland studenterna (eller hos läraren) på miljön, eller också kan de inblandades handlingar i miljön förändras. Systemet vi här talar om, är därför ett öppet system, alltså ett system som interagerar med sin miljö.

Det systemtänkande som efter Luwig von Bertalanffys pionjärinsatser har etablerats som Allmän systemteori (AST), har under årens lopp tenderat att formulerats allt vagare samtidigt som det blivit alltmer dogmatiskt. Jag avser därför inte att utsätta den troskyldige läsaren för AST:s rigiditet, jag vill heller inte använda dess utvecklade terminologiarsenal, bara för att den råkar existera. Jag tänker hålla mig till att introducera de begrepp som förefaller mig vara direkt relevanta för litteraturstudiet. De övriga kommer att snyggt skäras bort med Ockhams rakkniv, som lär oss att inte använda fler saker än nödvändigt.

Dessa sidor är inte avsedda som ett bidrag till den allmänna systemteorin. De skulle dock vilja försöka visa i vilken utsträckning en betydligt mindre ambitiös behandling av systembegreppet, en del av den "löst organiserade och det odogmatiska bemödande som kallas systemnärmande, eller i dess vidaste bemärkelse *systemforskning*"²⁰, skulle kunna förse litteraturstudiet med några svar på de problem som andra närmanden måste skylta över eller rent av ignorera.

Ett sista varningsord: system, som begreppet används här, är något som helt enkelt inte existerar. Termen system används här för att referera till en heuristiskt konstruktion som absolut *inte* har någon ontologisk status. På sin höjd är det ett mentalt begrepp för litteraturstudenten eller en grupp litteraturstudenters kollektiva konstruktion att användas i ett bestämt syfte. Termen system används blott för att beskriva en modell som utlovar att bidra till förståendet av ett mycket komplext system, det som handlar om att skriva, läsa och omskrivning av litteratur.

Litteratur – en litteratur – kan alltså analyseras i termer av system. Systemforskningen skulle kalla det för ett utstuderat system, eftersom det består av både objekt (säg böcker) och mänskliga varelser som läser, skriver och sysslar med omskrivning av böcker. Detta faktum, att litteratur är ett utstuderat system, måste hindra oss att "skapa en exakt analogi mellan det och fysiska eller biologiska system"²¹, vilka i det stora hela är mer benägna att acceptera en mer rigid beskrivning.

Litteratur är inte något deterministiskt system, inte något som kan 'ta över' och 'styra saker' och därmed omintetgöra den individuella friheten hos den som läser, skriver eller sysslar med omskrivning. En sådan missuppfattning kan spåras tillbaka till den vardagliga användningen av begreppet system som nämndes ovan, och måste med bestämdhet förkastas som irrelevant. Systemet fungerar snarare som ett antal 'restriktioner', i ordets fulla betydelse, av den som läser, skriver eller omskriver. Han eller hon kan därför välja att så att säga 'följa systemet', att stanna inom de parametrar som restriktionerna avgränsar – och mycken stor litteratur gör precis så – eller, alternativt, så kan han eller hon välja att gå emot systemet, att försöka verka utanför sin tids restriktioner genom att läsa texter på andra sätt än de vanliga, genom att skriva på annat sätt än det som vid en viss tid på en viss plats betraktas som bäst, genom att omskriva dem på ett sådant sätt att de tenderar att inte rymmas inom den dominerande poetiken eller ideologin vid ett visst historiskt tillfälle, utan istället göra allt detta med hjälp av en alternativ poetik eller ideologi. På sin höjd är alltså litteratur ett stokastiskt system, vars "beteende inte otvetydigt kan förutsägas, utan enbart påstås med en viss grad av sannolikhet"²².

Litteratur är ett av de system som bildar det (super)system som kallas samhälle, vilket också innefattar andra system, som fysik, lagar, etcetera. Ytterligare en varning kan vara på plats: min användning av begreppet system sker med viss flexibilitet, om olika tider och platser i historien (säg, det medeltida systemet i västeuropa) och i geografin (det euroamerikanska systemet, eller det islamska). Jag litar på att läsaren har denna flexibilitet i åtanke vid läsningen, att han eller hon så att säga frivilligt åsidosätter sin hållning.

Å andra sidan är ett samhälle eller en kultur det litterära systemets miljö. Det litterära systemet och samhällets system är öppna inför varandra, påverkan är ömsesidig. Det finns faktiskt en kontrollfaktor i det litterära systemet som ser till att det någorlunda håller jämna steg med de andra system samhället består av. Det vore kanske mer korrekt att beskriva denna kontrollfaktor som delad mellan två element, ett som helt tillhör det litterära systemet och ett som finns utanför. Det första elementet representeras av uttolkare, kritiker, anmälare, litteraturlärare och över-sättare. Emellanåt mofärbetar de vissa litterära verk, eftersom dessa flagrant avviker från den dominerande synen på vad litteraturen kan (tillåtas) vara – poetiken – och vad samhället kan (tillåta) vara – ideologin, synen på världen – i ett visst samhälle

vid en viss tid. Men dessa omskrivare anpassar betydligt oftare litterära verk tills de kan hävdas motsvara tidens poetik och ideologi. De fransk-klassicistiska översättarna av Homeros plockade helt enkelt bort allt som ansågs 'opassande', som människors och djurs inälvor. Detta är ett tydligt exempel på denna process, men bara så länge vi förstår att anpassningen inte berodde på bristande kunskaper i grekiska, eller på egendomliga ofullständigheter i tidens fransk-grekiska lexikon, utan på att 'det opassande' gick på tvärs mot tidens poetik och ideologi, så till den grad att när Leconte de Lisle 150 år senare översatte Homeros, denna gång med samtliga inälvor på plats, mötte han på sina håll allvarliga anklagelser för att ha stympat originalet, medan han ju faktiskt hade återställt det.

Den andra kontrollfaktorn, som huvudsakligen verkar utanför det litterära systemet, kallar jag här 'patronat' och förstås ungefär som 'de maktfaktorer (personer, institutioner) som hjälper eller försvårar skrivandet, läsandet och omskrivningen av litteratur'. Patronatet är oftast mer intresserad av litteraturens ideologi än av dess poetik, man kan säga att en patron 'delegerar' sin auktoritet i fråga om poetik till uttolkaren. Ett paradigmiskt exempel, som också är klagörande, är förhållandet mellan kritikern Sainte-Beuve och hans patron, Napoleon III. Med Chris Baldicks ord, "den politiskt 'starke mannen' för vilken Sainte-Beuves skulle bli den litterära motsvarigheten var Louis Bonaparte, och det var i (den allt annat än 'opartiska') Bonapartist-tidningen *Le Constitutionnel* och det officiella regeringsorganet *Le Moniteur* som han publicerade sina *Causeeries*".²³

Patronatet består av tre element som samverkar i olika kombinationer. Vi har en ideologisk komponent som har en restriktiv funktion vid valet och utvecklandet av både form och innehåll. Vi har också en ekonomisk komponent, patronen ser till att författare eller omskrivare har ett levebröd genom att ge dem en pension eller ett ämbete (Chaucer, som icke-medievalister inte alltid känner till, var "kungligt sändebud, tullkontrollant av bomull, djurhudar och fårskinn eller North Pethertons vice skogvaktare"²⁴), de betalar royalties på bokförsäljningen, eller anställer författare eller omskrivare som lärare och recensenter. Slutligen har vi ett status-element: "ett accepterande av patronatet signalerade en integrering i en elit och ett accepterande av det som brukar förknippas med denna elits livsstil"²⁵. Goethes *Torquato Tasso* ger oss kanske den mest kortfattade beskrivningen av detta element när han utbrister "Här är mitt fosterland, här är den krets, / vari mitt hjärta, ack, så gärna dväljes. / Här lyssnar jag och följer varje vink. / Här tala vetenskap och smak och insikt: / ja, värld och eftervärld i er jag skådar." (rr. 449-452). "Här" är naturligtvis Ferrars hov och Goethe själv hade som bekant funnit en patron vid ett annat hov. I modern tid kan ett accepterande av patronatet helt enkelt innebära en integration i en stödgrupps eller subkulturs livsstil, som alls inte alla gånger behöver beskrivas i termer av elit.

Patronat kan utövas av personer (inte nödvändigtvis av en Medici, Mäecenas eller Louis XIV), grupper av personer (säg, en religiös sammanslutning eller ett politiskt parti), en social klass, en kungligt hov, bokutgivare (med eller utan utgivningsmonopol) och, sist men inte minst, media: "BBC är historiens största och mest förmögna patron".²⁶ Patroner söker sällan utöva ett direkt inflytande över det litterära systemet. Vanligtvis agerar de genom de institutioner som reglerar skrivandet eller åtminstone distributionen av litteratur: universiteten, censurverk, tidskrifter och

utbildningsetablissemang. De kritiker som representerar den 'förhärskande ortodoxin', vid vilken tidpunkt som helst under ett litterärt systems utveckling, befinner sig nära den ideologi som de patroner har vilka dominerar tidens sociala system, och av vilket det litterära systemet omsluts. Eller för att uttrycka saken mer rakt på sak, så är litteraturens historia i stor utsträckning historien om enskilda härskares och aristokraters givmildhet²⁷ – och naturligtvis också bristen på givmildhet mot dem som de valde att inte stödja, ofta på inrådan av tidens dominerande kritiker, minns Kleist och Hölderlin. Det är också historien om dem som de valde att undertrycka, antingen genom fysisk utplåning eller genom mer subtila metoder. Men den historien kan inte begränsas till att handla om härskare och aristokratin. Det skulle hänföra patronatets roll för litterära system till det mer eller mindre avlägsna, det mer eller mindre 'trygga' förflutna och därmed grumla det faktum att patronatets funktion, en gång utförd av härskare och aristokrater, fortfarande spelar en betydande roll i varje litterärt system. Funktionen har helt enkelt övertagits av andra slags patronat.

Ett patronat kan vara differentierat eller odifferentierat, eller snarare så kan litterära system kontrolleras av ett patronat som till sin natur antingen är differentierat eller inte. Patronatet är odifferentierat när dess tre komponenter – den ideologiska, den ekonomiska och statuskomponenten – alla skipas av en och samma patron, som vanligen var fallet i det förflutna och är fallet i samtida, totalitära stater. Patronatet är differentierat när exempelvis ekonomisk framgång sker relativt oberoende de ideologiska faktorerna, och heller inte nödvändigtvis ger status, åtminstone i den litterära elitens ögon. De flesta av dagens bestseller-författare brukar illustrera förhållandet ganska väl, kanske ingen bättre än Harold Robbins, vars ekonomiska framgång är säkrad, vars böcker verkar inom de parametrar som hans hemlands ideologi accepterat och som förmodligen struntar fullkomligt i huruvida gänget på *New York Review of Books* anser honom vara en stor författare eller inte. Patronatet är alltså differentierat till sin natur när dess tre komponenter inte utövas med nödvändighet av en och samma person eller institution.

Ett litterärt system verkar också genom koder, som (åtminstone i teorin) möjliggör kommunikation mellan författare och läsare. Denna kod kallas poetik och kan sägas bestå av två komponenter: den ena är repertoaren av litterära tekniker (genrer, motiv, symboler, prototyper av karaktärer och situationer) och den andra är en uppfattning om litteraturens funktion, vad den är eller borde vara i samhället. Denna uppfattning spelar en viktig roll för valet av teman, vilka måste vara relevanta för samhället om verket ifråga skall uppmärksammas. Under sin formativa period speglar poetiken både de litterära teknikerna och 'synen' på den dominerande litterära produktionens 'funktion' i systemet vid den tidpunkt då dess poetik kodifierades. När en poetik väl är kodifierad så har den en oerhörd system-likriktande påverkan på systemets fortsatta utveckling. En "systematisk poetik framträder i en kultur efter det att ett litterärt system genererats och när viktiga kritiska begrepp grundas på den genre som då blomstrar eller anses normativ. Mötet mellan betydande kritiker och denna genre genererar det kritiska systemet. Det är för att Platon och Aristoteles angav dramat som norm som de ansåg imitationen vara litteraturens väsentliga egenskap"²⁸ Och eftersom de hade gjort just detta, så utarbetade de sedan en lämplig kritisk vokabulär, som innehåller termer vilka

fortfarande används i de flesta europeiska språk, trots att de först myntades för 2000 år sedan på grekiska.

En poetiks funktionella komponent är uppenbarligen nära lierad med ideologiska influenser från den rent poetiska sfären, vilka genereras av de ideologiska krafterna i det litterära systemets miljö. Exempelvis så var det i afrikansk kultur, med dess tonvikt på samhället och samhälleliga värden, aldrig meningen att främja personlig berömmelse eller odödlichkeit genom att skriva litteratur. Den traditionella afrikanska litteraturen är, i förhållande till västerländska normer, 'anonym' och sorterar under stammen (samhället), inte under den individuella författaren, vars namn förblir okänt.

Vid kodifieringen av poetiken i ett litterärt system föregår alltså praktiken teorin. Kodifieringen sker vid en bestämd tidpunkt, vilket inbegriper såväl ett urval av vissa typer av förekommande praktiker, som ett avfärdande av andra. Eller, för att uttrycka saken i systemtermer: principen för formativa preferenser gäller, vilket innebär att endast vissa av de möjligheter som existerar vid en bestämd tidpunkt aktualiseras. Poetikens kodifieringen är kritikernas verk, men inte nödvändigtvis kritiker av det slag som vi idag nästan automatiskt tänker på när vi använder ordet. Den afrikanska litteraturens kodifieringen skedde i det 'klassiska' systemet, den sub-saharaiska litteraturen som den utvecklades från ungefär vår tideräkningens början och fram till efter den vite mannens ankomst. Frånvaron av skrivna dokument i det afrikanska systemet hindrade emellertid uppkomsten av en kritisk kår. Den hindrade dock inte, vilket må vara en tröst, frambringandet av själva litteraturen.

Det vore fel att tro att 'viktiga kritiska begrepp' alltid uttrycks explicit i alla litterära system. Så sker inte i den afrikanska litteraturen, även om de helt klart är verksamma. De är heller inte explicit formulerade i de kinesiska och japanska litterära systemen, i varje fall inte på sådant sätt som en läsare av västerländsk litteratur förväntar sig. Under såväl det japanska som det kinesiska systemets formativa skede formulerades de kritiska begreppen varken diskursivt eller på vers, utan framgick snarare implicit av antologier som *Shih Ching* och *Chu Tzu* i det kinesiska systemet eller av *Manyoshu* och *Kokinshu* i det japanska. Kodifieringsprocessen är förmodligen tydligare i dessa system, där man i undervisningen hellre använde sig av skrivna exempel än av föreskrifter, medan andra system kodifieras genom diskursiv prosa eller vers, på så sätt att man ur varianter av den förekommande praktiken abstraherar 'regler' som man sedan 'föreskriver' framtida författare, alltså det slags textboks poetik som känns igen från Indien, islam och framför allt västerlandets litterära system. Ändå skedde i bägge fallen en kodifiering av poetiken, och i bägge fallen genom omskrivningar, inte genom de litterära verken i sig.

En kodifiering av poetiken leder också till en kanonisering av vissa författares produktion vars verk betraktas som bäst överensstämmande med den kodifierade poetiken. Dessa författares arbeten nyttjas sedan som exempel för framtida författare och innehar också en central position i litteraturundervisningen. I den etablerade kanon brukar omskrivning spela en minst lika stor roll som originalverken. Platon och Aristoteles har jag redan nämnt, men förmodligen är de så kallade *mu allaqat*, de ursprungliga sju stora qasidor i det arabiska systemet som gjutna i guld hänger från Kaba i Mecka, det mest slående exemplet på kanonisering. De kunde knappast uppnått sin nuvarande status enbart genom de poeter som en gång komponerade

dem. Kanoniseringen var minst lika mycket ett resultat av ansträngningarna från ravis, poetlärlingarna som fick inleda sin utbildning med att fungera som yrkesrecitatörer och därmed spred sina mästares rykte.

I system med ett differentierat patronat, söker olika 'kritiska skolor' utarbeta sin egen kanon, och varje skola försöker sedan framställa sin kanon som den enda 'korrekta', alltså den som motsvarar skolans poetik och ideologi. Ett modernt exempel på denna process har beskrivits av Terry Eagleton:

Med andlös fräckhet ritade *Scrutiny* om den engelska litteraturkartan på ett sätt som kritiken aldrig riktigt hämtat sig från. Huvudvägarna på denna karta gick igenom Chaucer, Shakespeare, Jonson, jakobinerna och metafysikerna, Bunyan, Pope, Samuel Johnson, Blake, Wordsworth, Keats, Auden, George Eliot, Hopkins, Henry James, Joseph Conrad, T. S. Eliot och D. H. Lawrence. Detta var den 'engelska litteraturen': Spenser, Dryden, restaurationsdramatiken, Defoe, Fielding, Richardson, Sterne, Shelley, Byron, Tennyson, Browning, de flesta viktorianska romanförfattarna, Joyce, Woolf och de flesta efter D. H. Lawrence bildade ett nät av 'B'-vägar och en hel del återvändsgränder. Dickens var först ute, sedan inne; 'engelsk' inbegrep två och en halv kvinnor, om man räknar Emily Brontë som ett gränsfall; nästan samtliga författare var konservativa.²⁹

Naturligtvis blir en sådan kanon effektiv endast om den aktivt propageras för i undervisningen, något som Leavis raskt insåg, till skillnad från T. S. Eliot som ungefär samtidigt utarbetade sin egen kanon bestående av engelsk och världens litteratur, och som inte insåg "vikten av att utbildningssystemet fungerar som en agent för den kulturella kontinuiteten. På grund av det visade han sig vara oförmögen att genomföra ett sammanhängande, kulturellt projekt av mått utanför *The Criterion's* lilla läsekrets".³⁰

Kodifieringen äger rum vid en viss tidpunkt och när den väl trätt i kraft lever poetiken sitt eget liv och frigör sig alltmer från det litterära systemets miljö. Poetiken kan också genomgå förändringar, även om de flesta poetiker framställer sig som eviga och orörliga, paradoxalt nog genom att hänvisa till sin egen formativa fas som grunden för sin auktoritet, fastän den funktionella komponenten, när hänvisningen väl görs, betydligt skiljer sig från vad den var vid formeringen. Poetikens förändringar i ett litterärt system sker mycket sällan med samma hastighet som andra förändringar i systemets miljö. Sonnetter började skrivas när det snabbaste sättet att färdas var till häst, men de skrivs fortfarande, med vissa modifikationer, i jetåldern.

När väl ett litterärt system är etablerat har det en benägenhet att sträva efter stabilitet, något alla system gör, ett tillstånd där alla element befinner sig i jämvikt inom systemet och med miljön. Strängt reglerade system utnämner till och med individer till poster i institutioner som skapats i syfte att uppnå detta stabila tillstånd, som till exempel Académie Française eller andra akademier. Det finns dock två faktorer i det litterära systemet, liksom i alla system, som tenderar att motverka denna utveckling. System utvecklas enligt polaritetsprincipen, som säger att varje system till slut utvecklar sitt eget motsystem, till exempel romantikens poetik som så småningom vände upp och ned på nyklassicismen, och enligt periodicitetsprincipen, som hävdar att alla system är disponerade för förändring. Ett litterärt systems utveckling är ett komplext spel mellan dragningen mot ett stabilt tillstånd, de två nyss

nämnda motkrafterna, och det sätt med vilket systemets reglerande komponent (patronatet) försöker handskas med dessa motsatta tendenser. Min uppfattning är att den omskrivna litteraturen spelar en vital roll i denna utveckling.

*

All litteratur skapas under ovan nämnda restriktioner, patronat och poetik, till vilka ytterligare två restriktioner måste läggas. En är vad lingvister idag gärna kallar 'diskursen och dess universum', det vill säga kunskapen och lärdomen, men också en tids föremål och seder till vilka författaren om han så vill kan alludera i sitt verk. Den andra är det naturliga språket som verket är skrivet i. För omskrivare tillkommer en femte restriktion, nämligen originalverket. Originalverket är den plats där ideologi, poetik, diskursens universum och språket möts, blandas och sammanstöter.

All omskrivning av litteratur, det må handla om tolkning, kritik, historiografi, antologisammanställning eller översättning, sker under minst en av dessa restriktioner, och implicerar de övriga. Exempelvis lyder filologi av det traditionella slaget lyder främst under den tredje och fjärde restriktionen, då den förklarar lingvistiska svårigheter och upplyser läsaren om det som i författarens diskursuniversum var självklart. När Catullus mot slutet av 64:e poemet, om bröllopet mellan Peleus och Thetis, anmärker att brudens krage inte längre passar hennes hals, behöver den moderne läsaren upplysas om romarnas föreställning om att ett lyckligt fullbordande av äktenskapet fick brudens hals att svälla något. Annars begriper läsaren inte vad som egentligen händer i dikten.

Eftersom filologin huvudsakligen lyder under den tredje och fjärde restriktionen, förefaller denna disciplin ha föga att göra med varken poetik eller ideologi, men bådas närvaro gör sig påmind vid valet av vilka texter som skall ederas och på det sätt som ederingen sker. För att ta ett bland många exempel:

Den banbrytande Hellingrath-utgåvan av Hölderlin, som påbörjades innan första världskriget, präglas av ideologin kring Stefan George och dennes krets, till vilken Hellingrath hörde och Hölderlin har att tacka för sin renässans... Stuttgart-utgåvan av Hölderlin, som avslutades efter andra världskriget, uppvisar en tydlig nationalistisk tendens (de sena hymnerna är samlade under titeln 'De patriotiska hymnerna'), och den strikta uppdelningen mellan slutliga versioner och tidiga utkast eller fragment, avslöjar den då spridda uppfattningen om den enskilda dikten som en autonom enhet. Frankfurt-utgåvan av Hölderlin speglar de tyska akademikernas vänstersympatier under det sena 1960-talet och 1970-talet. Man uppmärksammar inte bara Hölderlins sympatier för den franska revolutionen, utan presenterar även tidiga och senare utkast i den ordning de tillkom, vilket pekar på vår tids typiska uppfattning om poesi som en process.³¹

Å andra sidan tenderar tolkning, kritik och tolkning-cum-kritik, att falla under de två första restriktionerna. Antingen försöker de rädda texten så att den framgångsrikt kan integreras i systemet, eller också avfärdas den som en potentiellt skadlig påverkan som riskerar att rubba stabiliteten om den inte lämnas därhän. I praktiken befinner sig naturligtvis tolkning-cum-kritik någonstans på den glidande skala som förenar de båda ytterligheterna. Historiografen har en benägenhet att för ett *oeuvre* och författarnas status göra vad tolkning-cum-kritik gör för enskilda texter. Antingen

inordnas författaren och hans samlade verk under den ideologiska och/eller poetologiska huvudfåran, eller också reduceras de till mindre betydande författare som i bästa fall förmår frambringa texter som kan fungera som intressanta fotnoter till epoken ifråga. Sammanställandet av antologier brukar spegla 'litteraturhistoriens domar' där dessa är av betydelse, som i bildandet av den allmänna smaken hos en större publik och, framför allt, i undervisningen. Det är genom antologier som studenten möter sin egen litteraturs 'mästare' och världslitteraturens 'jättar'. Infogandet eller ett utelämnandet av en författare i en antologi är ofta liktydigt med överlevande eller utrotning. Att antologier sammanställs utifrån ideologiska och poetologiska restriktioner framgår med all önskvärd tydlighet av följande exempel. Antologier över tysk poesi från nazisttiden tvingades utesluta Heinrich Heine eftersom han var jude. I bästa fall gick det att inkludera hans välkända Loreley-ballad ["Ich weiss nicht, was soll es bedeuten" – ö.a.], men endast om man lyckades hänföra den till 'okänd författare'. Det är också ett välkänt faktum att många av de tidiga anglo-amerikanska moderniststriderna fördes genom antologier – imagism, georgiansk poesi, med flera. All form av omskrivning kan alltså ses som vapen i kampen för överhöghet mellan olika ideologier och olika poetiker. De bör också analyseras och studeras som sådana.

Översättning är förmodligen den mest uppenbara formen av omskrivning, eftersom den verkar under alla fyra restriktionerna. Men i det litterära systemet tenderar alla former av omskrivning att agera gemensamt. En översättning i bokform utgör sällan enbart själva översättningen. Den kompletteras nästan alltid med en inledning, som är ett slags kombinerad kritik och tolkning. Om översättningen är framgångsrik, hyllas och upptas i den litterära huvudfåran, är det sannolikt att den förr eller senare dyker upp i antologier. Litteraturhistoriker som skriver om litteratur på språk de inte behärskar måste använda översättningar för att bilda sig en uppfattning om verket ifråga. En enda omskrivning räcker inte för att etablera eller radera, skapa eller förstöra en författares och/eller hans verks rykte i den mottagande kulturen. Likaledes kan funktionella eller förtecknade uppfinningar i den mottagande kulturens poetik initieras genom översättning, men måste sedan förstärkas av andra former av omskrivning.

Den restriktion som översättning först och främst verkar under är originalet, som i sin tur är ett resultat av sin tids restriktioner. För det andra förändras språket tämligen dramatiskt. För det tredje innebär diskursens universum mycket ofta närmast oöverstigliga hinder för varje slag av en så kallad 'trogen' översättning. Diskursuniversumets egenskaper är en given kulturs specifika egenskaper och är nästan definitionsmässigt oöversättbara, eller åtminstone mycket svåra att översätta. Det kan röra sig om ting som franskans 'bistro' eller begrepp som tyskans 'völkisch'. De hör till en viss epok, som just 'völkisch' eller latinets 'tunica', och de försvinner med sin tid, i varje fall i källspråket. I en översättning behöver de dock återuppväckas, även om ingen vet exakt hur: låneord, översättningslån, fotnot – alla tre?

Voltaires Shakespeare-översättningar är ett bra exempel på den poetologiska adaptering litterära verk tvingas genomgå. Den jambiska pentametern ersattes av alexandrin, vilken naturligtvis rimmar. Shakespeare tvingas alltså under Voltaires tid låta som Racine för att kunna accepteras som Shakespeare av publiken. På Victor Hugos tid, däremot, behöver Shakespeare inte längre låta som Racine, vilket bevisar

att ingen poetik är evig i ett givet litterärt system. Detta fokuserar också sambandet mellan patronat och poetik. Den poetik som rådde under Victor Hugo skiljer sig från Voltaires tid, eftersom patronatets former radikalt hade förändrats. De som gav sitt patronat till Hugo var bland andra de som överlevt franska revolutionen och till och med tjänat på den. Många av Voltaires patroner, som applåderade hans numera bortglömda tragedier, hörde inte till den förra gruppen.

Författare är omskrivare när deras verk lämnar ett språk och inträder i ett annat, på samma vis som de omskrivs inom ett givet språk. Man kan fråga sig varför författare måste utsätta sig för alla dessa förödmjukelser. För det första underordnar de sig egentligen inte. Ofta är de sedan länge döda och i de flesta fall har de nästan ingenting att säga till om. Författare är maktlösa inför omskrivningar av sina verk, vilket kanske är synd, men å andra sidan är också alla andra maktlösa, vilket kanske inte är så synd. För det andra, om en författare inte 'underordnar' sig, skulle han eller hon helt enkelt inte existera i den mottagande kulturen. För det tredje så brukar förödmjukelserna upphöra efter en tid. Det är sant att utländska författare må ta på sig den inhemska masken, men när han eller hon väl är etablerad i mottagarkulturen, brukar nyöversättningar genomföras som just syftar till att visa upp författaren på hans eller hennes egna villkor, istället för på mottagarkulturens villkor. Den engelska/amerikanska översättningen av Brechts *Mutter Courage* är i detta sammanhang ett instruktivt exempel och som jag i detalj har analyserat annorstädes.³²

Det är och förblir ett det litterära livets faktum att patroner och kritiker i den slutliga analysen av en given litterär kultur påverkar beslutet om vad eller vem som 'lyckas' respektive vad eller vem som inte 'lyckas'. De står för gallringen och de fäller domarna. Striden om att påverka dessa domar utkämpas huvudsakligen med vapen tagna från andra texter än de skrivna av författaren i fråga. Om patronatet är differentierat, används olika omskrivna texter mot varandra tills en viss konsensus uppnåtts. I system där patronatet är odifferentierat avgörs frågan vanligen mer effektivt med ett avfärdande. Det som inte passar in i den rådande poetiken eller ideologin, kallas helt enkelt 'onaturligt', 'uselt', 'trivialt' eller rent av 'folkligt underhållande'.

Huruvida ett lands litteratur bestämmer kraven för eventuella importörer beror ofta på den självuppfattning landets litteratur har. Om den liksom den franska 1700-talslitteraturen ansåg sig vara inbegreppet av kvickhet och elegans, skulle den ha alla skäl att gallra ut allt som inte uppfyllde kraven eller företa nödvändiga ändringar tills den importerade texten passade. Detta gjordes också med utländska verk, men också med inhemska verk på franska som inte riktigt var den parisiska franskan (och som därför avfärdades som 'populära' eller möjligen någon gång som 'förtjusande naiva'). Detta gällde även franska verk som inte var skrivna efter normerna, ideologiska eller andra, till exempel Marquis de Sades.

Om å andra sidan det potentiellt mottagande landets litteratur inte har någon speciell självuppfattning, som den tyska litteraturen under 1700-talet, så kommer den inte (och gjorde heller inte det) att diktera några som helst krav. Tvärtom kommer den litteraturen att åtminstone godta den givande kulturens poetik, och se den som en befriande möjlighet och en som, genom tålmodig imitation, en gång kommer att framträda ur de djupa skuggorna för att spela en betydande roll på världslitteraturens scen.

Översättning är alltså ett synligt tecken på ett litterärt systems öppenhet. Översättning öppnar vägen till vad som både kan kallas subversivitet och transformerande, beroende på var den dominerande poetikens och ideologins väktare står. Det är alltså föga förvånande att det företagits alla möjliga försök att reglera översättning, för att därmed försäkra sig om att den inte bär på några subversiva tendenser gentemot det inhemska systemet, och istället använda den för att integrera det främmande genom naturalisering. Olika historiska perioder, dominerade av vitt skilda poetiker, har formulerat regler för översättaren, förvisso olika, rent av motsägande, men dock regler. Man kan faktiskt säga att långt efter det att (handboken i) den normativa poetiken försvunnit ur den västerländska litteraturen (och dessa handböcker hade åtminstone ett kapitel om översättning), så blev översättning den enda litterära aktivitet som ansågs vara i behov av regler, till och med (som hämnd) under romantiken, då man annars påstod sig ha avskaffat alla regler för poesin.

Det torde nu ha framgått att översättning i sig inte förmår undergräva eller förändra en litterär kultur. Översättningar gör detta med hjälp av andra slags omskrivningar, vilket är skälet till varför översättning inte bör studeras isolerat, utan i samband med andra former av omskrivning. Om studiet av översättning skall kunna gagna studiet av litteraturteori och, framför allt, litteraturhistoria, torde det vid det här laget vara uppenbart att översättning inte längre kan analyseras isolerat, utan måste studeras som en del av ett helt system av texter och de som frambringar, stöder, propagerar för, opponerar mot och censurerar dessa texter. För att uttrycka saken annorlunda, så kan översättning inte studeras isolerat utan att reduceras till hälften av en av de restriktioner under vilken den lyder, nämligen språkets ut-sägelsenivå.

Översättning av litteratur måste alltså omges av kraftiga regleringar, eftersom den är potentiellt – och ofta *de facto* – subversiv, just därför att översättning erbjuder ett skydd för översättaren bakom vilket han kan agera mot sin tids dominerande restriktioner; dock inte i eget namn, som ändå mycket sällan är särskilt känt, utan snarare i den översatte författarens namn. Dennes auktoritet i sitt eget språkområde är tillräckligt stor för att inte kunna ignoreras i mottagarkulturen, åtminstone inte om man vill försäkra sig mot provinsialism eller andra slag av kulturell förtvinning. Detta gäller naturligtvis även andra slag av omskrivning, översättning gör det bara så mycket tydligare, låt vara att teatern är än mer uppenbar. Översättning är dock betydligt svårare att komma åt och förstöra än vad dramat är. Att stänga en teater, utöva censur eller förbjuda uppförandet av vissa pjäser, låter sig tämligen enkelt göras. Det är betydligt svårare att omintetgöra alla översättningar.

Givetvis passar inte alla översättningar in i den form vi har beskrivit här. Ett icke ringa antal förefaller produceras av 'tekniker' snarare än 'profeter'. Med de förra avser jag akademiker som med en översättning förmår göra en text som hör hemma i ett annat litterärt system tillgänglig i det egna systemet. Litteraturstudiet är i stort behov av sådana bidrag, eftersom under rådande förhållanden hindras ofta ett verks vidare spridning av det språk det är skrivet på. Följaktligen är vissa litterära system (framför allt, enligt min åsikt, det islamiska) betydligt mindre välkända än andra, och generaliseringar i handböcker och litteraturhistorier beror på vad som är bäst känt. De flesta generaliseringarna har faktiskt gjorts utifrån en mer eller mindre skamlöst

eurocentrisk poetik, mer exakt utifrån ett speciellt historiskt skede i denna poetiks utveckling.

'Litteratur' kan naturligtvis inte studeras korrekt om den i praktiken begränsas till den europeiska och amerikanska. Den utomeuropeiska litteraturen, som så ofta avfärdats med det mystiska och därför i allmänhet negligerade begreppet 'exotisk', är lika viktig för förståelsen av litteraturen som det västerländska systemet. Generaliseringar, om än gjorda i god tro, grundar sig ofta på det slags okunskap som relativt lätt skulle kunna motverkas av översättningar.

Det torde även stå klart att de översättningar jag här tänker på skall betraktas som pedagogiska verktyg i litteraturstudiets tjänst – vilket naturligtvis inte får hindra att de kan förnöja och förtjusa läsaren – och inte som ett 'tolknings'-vapen i kampen mellan rivaliserande poetiker inom det mottagande systemet. Syftet med detta slags översättning är att göra litteratur producerad i andra system tillgängliga för beskrivning och analys, varför de helst skulle kallas 'deskriptiva', snarare än interpretativa översättningar. I praktiken tenderar naturligtvis översättningar att vara mer eller mindre deskriptiva, eller mer eller mindre interpretativa, av den enkla anledningen att ingen helt förmår undkomma den ideologi och/eller poetik som härskar i hans eller hennes litterära system, och i vilket översättningen är infogad.

*

Eftersom översättningsverksamheten åtminstone på en nivå är reglerad, nämligen på språknivån, låter den sig gärna regleras även i andra avseende. Men sakerna är en smula komplicerade, varför jag måste förklara lingvistikens distinktion mellan språkets lokutionära och illokutionära nivåer. Den lokutionära nivån rör grammatiska regler och semantisk korrekthet. Man översätter inte 'elefant' med 'krokodil' eller använder engelskans 'gör du'-mönster för frågor på tyska. Det vore, med andra ord, att översätta på grodans eller den inkompetentes nivå. Den illokutionära nivån, å andra sidan, är den där språket används för att uppnå vissa effekter, för att uttrycka författarens ord med största möjliga verkan. Detta är betydligt svårare att reglera eller sätta upp regler för, av den enkla anledningen att olika språk uppnår liknande illokutionära effekter på olika sätt. Ett välkänt exempel är den effektiva användningen av juxtapositioner i språk med rik böjningsflora som lamt måste rekonstrueras med prepositioner i språk med färre böjningsmöjligheter. Detta sakernas tillstånd är också en bidragande förklaring till varför översättning huvudsakligen lärs ut på den lokutionära nivån, vilket i sin tur förklarar varför så många läroböcker som påstår sig lära ut översättning i själva verket, efter att ha skrapat på ytan, inte är mycket mer än ett uppkok på de för stunden gällande lingvistiska teorierna, kryddat med litet stilistik och stödundervisning i språk. Jag tror också att ett annat skäl är att söka i själva klassrumssituationen där översättning lärs ut. Läraren förväntas göra kompetenta översättare av sina studenter, men kan i klassrummet enbart bedöma sina elevers kompetens vad gäller språket, framför allt på den lokutionära nivån, och även i någon mån på den illokutionära. De övriga nivåerna nås inte i klassrumssituationen, vilket den elev som frambringar en femtielfte översättning av Heine – vilken kan vara bättre än någon annan men aldrig kommer publiceras på grund av svårigheterna med rättigheter – strax inser. Följaktligen tenderar läraren att

begränsa kompetensen till det han eller hon mer eller mindre säkert behärskar i egenskap av första person i en (o)helig treenighet bestående av lärare, grammatik och ordbok. Eftersom läraren är maktlös i förhållande till de övriga restriktionerna, kan hon lika gärna och i möjligaste mån strunta i dem, även om hon förr eller senare hamnar i en konfliktsituation eftersom det är omöjligt att helt och hållet undvika dem.

Man gör knappast (den framtide) översättaren en tjänst genom att lära ut översättning på den lingvistiska nivån. Detta innebär nämligen att lära ut en rad färdigheter som utanför klassrummet inte kommer vara tillräckliga för de komplexa situationer en översättare ofta möter. Översättareleven kan då komma att känna frustration och en viss irritation mot sina lärare, vilket i sin tur leder till en växande besvikelse över praktiserande översättares 'teori'. Att lära ut översättning på detta vis är att försöka få studenterna att passa lärarens abstraktioner av de varierande krav kulturen ställer och som rimligen översättaren kommer att möta, men utan att försöka få studenterna att begripa varför dessa krav ställs, varför de är så komplexa eller varför de sannolikt kommer att förändras.

Ändå handlar det inte om ett val mellan en uppsättning praktiska färdigheter och en från praktiken skild teoretisk konstruktion. En god översättarutbildning skulle visa hur de ovan nämnda fyra restriktionerna påverkar skrivandet och omskrivningen av texter. Den praktiskt verksamma översättaren skulle få upp ögonen för hur texter i den kultur han eller hon verkar faktiskt genereras, och för hur de kulturella förväntningarna på en främmande texts återskapande av översättaren ser ut. Denne kan då lägga upp en strategi som tar hänsyn till de uppräknade restriktionerna och på så vis placera texten i mottagarkulturen, snarare än att på ett mer eller mindre mekaniskt vis överföra texten medelst ett begränsat antal färdigheter som inte ens tar hänsyn till alla de situationer som uppträder och vilka alla kräver en rad olika strategier. När en översättare väl begripit att det handlar om så mycket mer än att mekaniskt applicera inlärd färdigheter, kommer han eller hon kunna identifiera sitt uppsatta mål, inte utifrån en känsla eller intuition, utan snarare på grundval av analys av grundtexten och den kultur som den frambringats ur och med sikte på att återge texten i en annan kultur.

Därför är det fullt acceptabelt att komplettera den heuristiska restriktionsmodellen med de specifika restriktioner som verkar vid ett givet tillfälle, som sedan efterlevs beroende på vad översättaren vill uppnå. Om man vill översätta en text eller flera är det naturligtvis viktigt att känna till vilka restriktioner som verkar här och nu, och det kan inte vara fel att använda insamlade kunskaper för att skriva en lärobok som summerar sakernas tillstånd, så länge man noga anger att det är just det som den handlar om och inget annat, defintivt inte om något evigt och oföränderligt. Om man å andra sidan betraktar översättning som en form av litterär eller kulturell omskrivning, kanske den mest radikala, och man tror att omskrivning skapar en litteratur eller kulturs utveckling åtminstone lika mycket som originalskrivandet, kommer man att analysera olika instanser av processen i olika kulturer vid olika tidpunkter för att pröva den heuristiska modellen och – tveklöst – för att justera den. Detta kan göras inom det kulturella delsystem som kallas litteratur, genom att undersöka i vilken grad omskrivningar är ansvariga för etablerandet av kanon och dess centrala verk, och av segrar och förluster mellan varandra följande konstellationer

av poetiker och ideologier. Man kan också gå ett steg längre, och säga att översättning, liksom varje annan form av omskrivning, spelar en analyserbar roll i manipulationen av ord och begrepp som, bland mycket annat, utgör makten i en kultur.

Det är en trösterik tanke att en tämligen envis översättare av bibeln till tyska, en avsatt – även på grund av sin översättning – augustinsk munk, i stort var ansvarig för den reformation som kom att förändra Europas utseende. Till tröst är också att Jesus' arameiska saknade kopula, inte hade verbet 'att vara', och likväl har teologer disputerat i sekler över betydelsen av det 'är' som förekommer i den grekiska översättningen i fraser som 'detta är min kropp', och de har, närhelst de haft makt därtill, bränt de som inte har skrivit under på deras omskrivningar.

Översättning Claes Wahlin

NOTER

- 1 ["recent critical theory has placed undue emphasis on the limitlessness of interpretation. It is argued that, since all reading is misreading, no one reading is better than any other, and hence all readings, potentially infinite in number, are in the final analysis equally misinterpretations"] Edward Said, *The World, the Text, and the Critic*, 1983 (Cambridge, Mass.: Harvard UP), s. 39.
- 2 ["gigantic game of one-upmanship"] Michael McCandles, "Criticism is the (Dis)closure of Meaning", i P. Hernadi (red.), *What is Criticism?*, 1981 (Bloomington: Indiana UP), s. 271.
- 3 ["not always have to be true or justifiable to be interesting. Sometimes a reader is strong enough to make *anything* he or she writes about a text interesting"] J. Stout, "What is the Meaning of a Text?", i *New Literary History*, xiv (1982), nr. 1, s. 7.
- 4 ["the equation of publishing with prestige institutionalizes a need for the proliferation of criticism, and gives every critic a stake in the idea of criticism's inexhaustibility, the potential infinity of interpretation, the need for as great a plurality as possible"] Mary Pratt, "Art without Critics and Critics without Readers", i Hernandi (red.), *What is Criticism*, s. 184.
- 5 ["the attempt to govern interpretations of particular texts by appealing to an account of interpretation in general"] S. Knapp & W. B. Michaels, "Against Theory", i *Critical Inquiry*, viii (1982), nr. 4, s. 723.
- 6 ["Literary theories are not to be upbraided for being political, but for being on the whole covertly or unconsciously so – for the blindness with which they offer as supposedly 'technical', 'self-evident', 'scientific' or 'universal' truth doctrines which with a little reflection can be seen to relate to and reinforce the particular interests of particular groups of people at particular times"] Terry Eagleton, *Literary Theory*, 1983 (Oxford: Basil Blackwell), s. 195.
- 7 ["scholarship (by which is meant what I would call 'philology'), locating and assembling the historical and philological facts necessary to edit the works of, say, Bartolomew Griffin, and 'criticism' as reasonable division of labour"] Barbara Herrnstein Smith, "Contingencies of Value", i *Critical Inquiry*, x (1983), nr. 1, s. 2.
- 8 Siegfried Schmidt, *Grundriss der empirischen Literaturwissenschaft*, 1980 (Braunschweig: Vieweg), s. 51.
- 9 ["Since they are not scientific, critical texts have to be read with the same awareness of ambivalence that is brought to studies of non-critical literary texts"] Paul de Man, *Allegories of Reading*, 1979 (New Haven: Yale UP), s. 110.
- 10 Se not 5.
- 11 Se Jean Dubois, *L'institution de la littérature*, 1978 (Bryssel: Editions Labor), s. 34.
- 12 Ibid.
- 13 ["solves problems, eliminates others, and provides a guide for further research"] R. Matesich, *Instrumental Reasoning and Systems Methodology*, 1978 (Dordrecht/Boston: D. Reikel), s. 154.
- 14 ["an argument becomes effective only if supported by an appropriate attitude and has no effect when that attitude is missing (and the attitude I am talking about must work *in addition* to the readiness to listen to arguments, and it is independent of an acceptance of the premises of arguments"] Paul Feyerabend, *Science in a Free Society*, 1978 (London: New Left Books), s. 8.
- 15 ["the realities of power and authority – as well as the resistance offered by men, women and social movements to institutions, authorities and orthodoxies – are the realities that make texts possible, that deliver them to their readers, that solicit the attention of critics"] Said, a.a., s. 5.
- 16 ["Werden doch in den meisten Methodenpublikationen, die zur gegenwärtigen Theoriewelle gehören, kaum oder gar keine eigenen Vorschläge, und schon gar nichts a primis fundamentis, systematisch ausgearbeitet und vertreten. Vielmehr wird dort ein ganzes Spektrum

überkommener Konzeptionen und Methoden – in jeweils wechselnder Auswahl – nebeneinander vorgestellt.“] F. Koppe, "Die literaturwissenschaftlichen Hauptrichtungen und ihr Ertrag für eine Gegenstandsbestimmung der Literaturwissenschaft", i *Zeitschrift für allgemeine Wissenschaftstheorie*, ix (1978), nr. 1, s. 158. /kolla tyska orig/

17 ["it is less certain that the emulation of Callimachus by Virgil and Horace can be fully explicated by social analysis"] R. von Hallberg, "Editor's Introduction", i *Critical Inquiry*, x (1983), nr. 1, s. iv.

18 ["compatible with with other theories currently deployed"] T. S. Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions*, 1971 (Chicago: Chicago UP), s. 158.

19 ["a system is a portion of the world that is perceived as a unit and that is able to maintain its 'identity' in spite of changes going on in it"] Anatol Rapaport, "Modern Systems Theory – An Outlook for Coping with Change", i B. D. Ruben & J. Y. Kim (red.), *General Systems Theory and Human Communication*, 1975 (Rochelle Park, New York: Hayden Books), s. 46.

20 ["loosely organized and undogmatic endeavour called the systems approach, or systems research in the broadest sense"] Mattesich, a.a., s. 282.

21 ["making an exact analogy between it and physical or biological systems"] F. E. Kast & J. E. Rosenzweig, "The Modern View: A Systems Approach", i J. Beishon & G. Peters (red.), *Systems Behaviour*, 1972 (New York: Harper & Row), s. 20.

22 L. Szayka, *Systemwissenschaft*, 1974 (Pullach: Verlag Dokumentation), s. 45.

23 ["the political 'strong man' for whom Sainte Beuve was to be the literary equivalent was Louis Bonaparte and it was in the (far from 'disinterested') Bonapartist journal *Le Constitutionnel* and the official government paper *Le Moniteur* that he published his *Causeries*"] Chris Baldick, *The Social Mission of English Criticism, 1848-1932*, 1983 (Oxford: Clarendon), s. 13.

24 ["the King's envoy, the controller of customs on woll, hides and sheepskins or the subforester of North Petherton"] H. S. Bennett, *English Books and Readers*, 1952 (Cambridge: Cambridge UP), s. 5.

25 ["acceptance of patronage signaled integration into an elite and acceptance of the style of life associated with that elite"] P. P. Clark & T. N. Clark, "Patrons, Publishers and Prizes: the Writer's Estate in France", i J. Ben-David & T. N. Clark (red.), *Culture and its Creators*, 1977 (Chicago: Chicago UP), s. 201.

26 ["the BBC is the richest and largest patron in history"] J. Hall, *The Sociology of Literature*, 1979 (London: Longman), s. 62.

27 L. L. Schücking, *Soziologie der literarischen Geschmacksbildung*, 1961 (o.u. 1923) (Berlin/München: Francke), s. 92.

28 ["systematic poetics emerges in a culture after a literary system proper has been generated and when important critical conceptions are based on a then flourishing or normatively considered genre. The coinciding of major critics with the considered genre generates the critical system. It is because Plato and Aristotle took drama as the norm that they considered imitation the essential character of literature"] Earl Miner, "On the Genesis and Development of Literary Systems, I", i *Critical Inquiry*, v (1978), nr. 2, s. 350.

29 ["With breathtaking boldness *Scrutinity* redrew the map of English literature in ways from which criticism never quite recovered. The main thoroughfares on this map ran through Chaucer, Shakespeare, Jonson, the Jacobeans and Metaphysicals, Bunyan, Pope, Samuel Johnson, Blake, Wordsworth, Keats, Auden, George Eliot, Hopkins, Henry James, Joseph Conrad, T. S. Eliot and D. H. Lawrence. This was 'English literature': Spenser, Dryden, Restoration drama, Defoe, Fielding, Richardson, Sterne, Shelley, Byron, Tennyson, Browning, most of the Victorian novelists, Joyce, Woolf and most writers after D. H. Lawrence constituted a network of 'B' roads interspersed with a good few cul-de-sacs. Dickens was first out and then in; 'English' included two and a half women, counting Emily Brontë as a marginal case; almost all of its authors were conservatives."] Eagleton, a.a., ss. 32-33.

30 [“As a result of this failure, he proved incapable of carrying through any sustained cultural project of wider scope than the tiny readership of *The Criterion*”] Baldick, a.a., s. 131.

31 [“The pioneering Hellingrath edition of Hölderlin, initiated before the First World War, embodies the ideology of the Stefan George circle, to which Hölderlin owes his revival and to which Hellingrath belonged... The Stuttgart Hölderlin edition, completed after the Second World War, shows a distinctly nationalist bias (the late hymns are grouped under the title “The Patriotic Hymns”), and the strict division of final versions from earlier drafts and fragments reveals that conception of the individual poem as an autonomous entity which prevailed at the time. The Frankfurt Hölderlin edition reflects the leftist bias dominant among German scholars in the late 1960s and 1970s; not only does it highlight Hölderlin’s sympathies with the French Revolution, but through its presentation of early and later drafts in the order of composition it suggests a notion of poetry as process, characteristic of our own time.”] Herbert Lindenberger, “Criticism and its Institutional Situations”, i P. Hernadi, a.a., s. 222.

32 André Lefevere, “Mother Courage’s Cucumbers: Text, System and Refraction in a Theory of Literature”, i *Modern Language Studies*, xii (1982), nr 4, ss. 3-20.

ANNA LINZIE

Att övervinna paradoxen - en postmarginell utmaning

I dag är de grupper i samhället som tidigare varit förtryckta och diskriminerade, alltså "marginella", mycket uppmärksammade och synliga i kulturdebatten. Det väcker stort intresse när en tidigare tystad folkgrupp får en röst. Sådana marginella gruppers litteratur hade sin utgångspunkt i utanförskapet och har alltsedan dess i allmänhet låtit sig formas av kulturens centrum, antingen genom att kämpa emot eller ge efter inför dess hegemoni. Elaine Showalter urskiljer tre stadier som litterära marginaler måste passera: först imitation, sedan protest och slutligen "self-discovery, the reclamation of an authentic voice [...] the beginning of a true, independent literary tradition".¹ Idag har de författare som tidigare skulle ha varit styrda och marginaliserade av ett överlägset centrum goda förutsättningar att skapa en självständig, autentisk text. Den postmoderna decentraliseringen tillåter nämligen även författare som genom etnisk tillhörighet och kön representerar de traditionella marginalerna att avstå från både osjälvständig imitation och enkelriktad polemik och istället utveckla individuella uttrycksformer utanför konventionen – alltså fristående från det kraftfält som den normgivande kulturen utgör. Den så kallade marginalen tillåts upptäcka sitt eget centrum när flera olika centra plötsligt kan tänkas existera samtidigt.

Den ovan nämnda vurmen för exotisk och etniskt främmande litteratur har berikat och vidgat den västerländska litteraturskatten väsentligt. Jag anser emellertid att den litterära världen skulle vinna mycket på att sluta definiera till exempel ett svart kvinnligt författarskap som självklart marginellt utan att först ta reda på om texten berättigar en sådan kategorisering. Den samlade litteraturen skriven av grupper traditionellt uteslutna från centrum omfattar så många individuella insatser att man omöjligt kan se dem som ett och samma kulturella fenomen, lika litet som man kan sammanföra alla vita, manliga, rika författares verk till en enhetlig central texttyp. Att anse en författare intressant på grund av att hon eller han är svart är i princip lika diskriminerande som att på etnisk grund utesluta henne eller honom ur kanon.

För att förklara denna ståndpunkt ska jag beskriva en särskild afroamerikansk kvinnlig litteratur som avviker avsevärt från den traditionellt marginella texten. Det centriska/marginella paradigmet problematiseras och ifrågasätts i texten, bland annat genom en dubbel insikt om alla individers grundläggande subjektivitet och en

samtidig relativ objektsposition i relationer med andra människor. En sådan text förminskas och förenklas av att läsas och tolkas som konventionellt marginell. Istället kallar jag sådana afroamerikanska kvinnliga författares litteratur postmarginell. Säkert kan man tala om fler postmarginella kulturyttringar än den som jag diskuterar här. Min teori är att postmarginalitet uppstår i det laddade mötet mellan en flytande identitet som tillåter ett mångdubbelt perspektiv och den norm som förutsätter alltings fasta (rang)ordning. För att över huvud taget kunna etablera en identitet krävs då en omvärdering av konventionen, ett sätt att övervinna de paradoxer som den centriska/marginella traditionen inte accepterar.²

Det går naturligtvis inte att säga exakt vilka sociala och historiska förutsättningar som gör postmarginalitet till ett effektivt uttryckssätt för afroamerikanska kvinnliga författare, men min teori är att svarta kvinnor *måste* omdefiniera sig själva eftersom omvärldens definitioner är motsägelsefulla och hämmar deras kreativitet och subjektivitet. Afroamerikanska kvinnor som folkgrupp har lång erfarenhet av mångbottnad identitet och ständigt skiftande positioner i förhållande till omvärlden. Denna flexibla identitetskänsla ligger förmodligen till grund för deras omstörtande litterära bild av människan som i grunden motsägelsefull – både marginell och central eller kanske varken eller. Man brukar se svarta kvinnor som den marginella gruppens egen marginal. Då kan det tyckas egendomligt att det är just denna dubbelt marginella grupp som lämnar det centriska/marginella tänkesättet. Jag vill emellertid påstå att det är förhastat att definiera den svarta kvinnan som i första hand och enbart marginell. Kanske beror de afroamerikanska kvinnliga författarnas vidsyn och flexibilitet på deras dubbla perspektiv som tvåfalt marginella i det vita amerikanska samhället men samtidigt relativt centrala i den afroamerikanska gruppen.

De författare som jag menar är postmarginella avviker från den afroamerikanska och kvinnliga litterära tradition som de samtidigt använder sig av. Liksom postmodernism både utgår från modernism och bryter med den har dessa postmarginella kvinnliga författare sina rötter i svart och kvinnlig/feministisk litteratur men utnyttjar förebilderna på ett nytt sätt.³ Deras texter begränsas inte till ett uttryck för den svarta kvinnans könsliga och etniska "otherness" genom att nöja sig med generella afroamerikanska och feministiska klichéer, utan ifrågasätter och ogiltigförklarar dessa mönster till förmån för det unika, spontana uttrycket. Varje kvinnogestalt får framstå som en individ – ofta förtryckt och marginell, men inte en opersonlig representant för den marginella massan och inte *själklart* diskriminerad. Begreppen "vit", "svart", "man" och "kvinna" är inte statiska till sina betydelser och värden och har ingen orubblig inbördes relation. Kön och ras är inga sociala definitioner i sig – en svart kvinna *kan* till exempel vara fri och "central".

En postmarginell text väjer inte för paradox och komplikation. Kravet på absoluta svar har fått ge vika inför kravet på uppriktighet. Den postmarginella författarens position är betydligt mer "riskabel" och kontroversiell än den traditionellt marginella, eftersom hon eller han inte förespråkar sitt eget kön och sin egen ras genom att vända sig mot "den andre". Snarare är det svagheter och ondska inom jaget som uppmärksammas. Texten kan därför uppfattas som en provokation riktad mot författarens egen könsliga och etniska grupp. Postmarginalitet bör emellertid inte uppfattas som ett svek eller ett avståndstagande. Det är snarare så att jaget med alla

dess inneboende paradoxer och otydligheter får allt utrymme. Ingen del av det, inte ens de mindre förträffliga, tystas ner av ideologiska orsaker, och dess existens reduceras inte till centrumets motsats och offer. Texten beskriver inte marginalen genom att utgå från centrum och syftar inte till att vända på hierarkin, utan låter individen och kollektivet träda fram utan att över huvud taget godta det centriska/marginella systemet.

Tidigare har afroamerikanska författares huvudsakliga tema varit den svarta gruppen som åtskild från den vita, alltså primärt bestämd av sitt utanförskap från centrum. Helt nya perspektiv öppnar sig då den centrala motbilden försvinner och texten istället behandlar ett jag som existerar i sig självt. Den gängse rangordningen förlorar sin betydelse. Plötsligt är enhet inom gruppen ingen självklarhet. Två afroamerikanska grupper kontrasterar till exempel mot varandra socialt och ekonomiskt i Gloria Naylor's *Linden Hills* (1985).⁴ Skildringen av splittring inom en folkgrupp som traditionellt framställts som enhetlig och sammanhållen och som definierats av avskildheten från ett förtryckande centrum är omtumlande postmarginell.

Postmarginella utmaningar har definierats av flera kritiker som obehagliga för läsaren.⁵ Tydligt är de obekväma också för litteraturkritiken. Trots att postmarginella litterära uttryck är vanligt förekommande är de i stort sett utforskade. Kritiker tvingar in avvikelser i de gamla vanliga läsningarna och blundar för motsägelser hellre än att erkänna textens mångtydighet.⁶ Det är naturligtvis känsligt att påstå något som kan tolkas som att författaren "sviker" sin egen grupp. Om man blundar för negativ kvinnlighet och positiv manlighet i kvinnliga texter och för svart rasism i afroamerikanska texter går man emellertid miste om något centralt. Uppriktighet angående den egna gruppens eventuella brister och den andres eventuella fördelar är en smärtsam men konstruktiv grund för den postmarginella utmaningen.⁷

Större delen av min diskussion nedan gäller Toni Morrison, en postmarginell författare som är verksam idag. Hon är emellertid varken först med eller ensam om den postmarginella utmaningen. Rötterna till vår tids kraftfulla genombrott för den svarta kvinnliga texten sträcker sig långt tillbaka i tiden. Lika litet som postmodernism är en strikt epokbeteckning är min egen term postmarginalitet bunden till en avgränsad tidsperiod. Föregångaren Zora Neale Hurston utmanade den konventionella bilden av svart kvinnlig identitet i den avgjort postmarginella *Their Eyes Were Watching God* redan 1937. Jag vill betona den postmarginella tendensens kontinuitet. Därför kommer jag att börja med att nämna några normbrytande drag i Hurstons roman som har influerat senare postmarginell litteratur.⁸ Sedan har jag valt att för översiktlighetens skull koncentrera mig på Toni Morrisons andra roman *Sula* (1973).⁹ Till sist vill jag visa att inte Morrison är den enda av dagens afroamerikanska kvinnliga författare som skriver postmarginellt genom att ge exempel på liknande drag i Gloria Naylor's *Linden Hills*. På så vis hoppas jag kunna visa att den postmarginella utmaningen dels är tämligen utbredd, om än sällan uppmärksamrad, och dels att den har manifesterats hos afroamerikanska kvinnliga författare under många år.

Analys av postmarginella texter

Zora Neale Hurstons *Their Eyes Were Watching God*

I *Their Eyes Were Watching God* slår huvudpersonen Janie omedelbart an tonen av identitetsupplösning och flytande gränser mellan det centrala och det marginella: "Ah was wid dem white chillun so much till Ah didn't know Ah wuzn't white till Ah was round six years old."¹⁰ För Janie skapar den obestämbara identiteten problem när de svarta barnen i skolan retar henne för att hon växt upp "in de white folks backyard". Senare kräver hennes man lite mer ödmjukhet från hennes sida med tanke på att både hon och hennes mor växte upp på just denna bakgård, mitt emellan det ouppnåeliga centrum och den egna marginalen: "You think youse white folks by de way you act." (s. 51) Janie får alltså uppleva hur det i gruppens ögon är otillåtet och negativt att ha en obestämbart identitet.

Även i sitt andra äktenskap som borgmästarfru i en svart nybyggarstad hamnar Janie utanför de sociala kategorierna. Janies andre man Joe Starks är "[k]ind of portly like rich white folks" (s. 56). Han tror att han kan göra sitt samhälle vitt genom att skaffa allt som de vita har, men hans mellanposition som en så mäktigt svart man att han nästan kan jämföras med en vit är socialt problematisk, eftersom gruppen inte kan kategorisera honom. Det finns vissa gränser för vad en marginell individ får göra: "[...W]hen one of your own color could be so different it put you on a wonder. [...Y]ou'd rather not [see it]." (s. 76) Att Joe Starks till exempel skaffar tillstånd att driva ett postkontor är inte enbart positivt: "That irritated Hicks [...]. He wasn't ready to think of colored people in post offices yet." (ss. 62f.)

I postmarginell litteratur är det alltså inte självklart att den marginella person som försöker närma sig centrum är en hjälte. Dels rubbar det gruppens trygga uppdelning i jaget och den andre, dels sker det ofta genom diskriminering av den egna gruppen. I Janies äktenskap är detta inre förtryck oerhört tydligt. Janie är på sätt och vis privilegierad jämfört med de andra kvinnorna, men får inte delta i deras gemenskap och kollektiva identitetskänsla, och till skillnad från dem har hon inte ens rätt till sin egen röst. Hennes man håller henne avskild från gruppen som "the bell-cow" och förbjuder henne att tala offentligt. Hans övertygelse är att någon (man) måste tänka åt "women and chillun and chicken and cows". (s. 110) Det är från sin egen man, inte från män i allmänhet eller från de vita, som Janie får utstå det tyngsta förtrycket.

Efter Janies båda första äktenskap är hennes tredje med den några år yngre Tea Cake slående annorlunda. För honom är hon inte den rika änkan, ett fördelaktigt gifte ur ekonomisk synvinkel, utan en människa och en kvinna. Första gången de träffas tar han med henne in i männens värld och lär henne spela schack, något som hon tyst stått bredvid och sett Joe och andra män göra i årtal. Tea Cake berättar för Janie om starka kvinnor och försöker inte placera henne på en piedestal av renhet, avskildhet och upphöjd kvinnlighet. Deras äktenskap är en förening av två jämlika individer som delar på arbetet. Deras livsstil, deras jämlika och lustfyllda arbete sida vid sida på fälten, är ett tvetydigt svar på Janies mormors påstående: "De nigger woman is de mule uh de world so fur as Ah can see." (s. 29)¹¹ Janie väljer själv att arbeta eftersom hon vill vara med sin man. Hon ser tillbaka på tiden som upphöjd

borgmästarfru med avsmak. Kollektivet å andra sidan, som trots allt imponerades av hennes ex-make, betraktar *henne* och hennes nya livsstil ungefär likadant. Janie och Tea Cake bryter mot det välordnade nybyggarsamhällets regler, men blir medelpunkten för den säsongsarbetande underklassen.

Slutet på Janies och Tea Cakes kärlekshistoria är av det djupt motsägelsefulla och svårbegripliga slag som läsaren ofta konfronteras med även i Morrisons författarskap. I den postmarginella texten är det inte självklart att våldsamma handlingar utförs av den förtryckande andre mot det underkastade jaget. Hurstons Janie tvingas döda den hon älskar, precis som Sethe i Morrisons *Beloved* (1987) och Eva i *Sula*. Alla är de könsligt och etniskt identifierbara med författaren, alla är de huvudpersoner och hjältinnor. Det är omöjligt att tolka detta brott mot konventionen på traditionellt sätt. Läsaren möter ett uppenbart moraliskt och etiskt problem i texten som inte kan övervinnas om inte paradoxen accepteras som en del av verkligheten.

Ett av de mera tydliga postmarginella drag som Hurstons roman har gemensamt med senare postmarginella texter är en okonventionell uppriktighet angående det faktum att vem som helst kan vara rasist, oavsett om hon eller han tillhör den centrala gruppen eller den marginella. En av personerna i romanen ger direkt uttryck för en postmarginell grundtanke: "Us colored folks is too envious of one 'nother. [...] Us talks about de white man keepin' us down! Shucks! He don't have tuh. Us keeps our own selves down." (s. 63) De flesta har dock inte nått denna insikt. Mrs Turner har en spetsig näsa och tunna läppar som hon är mycket stolt över, och hon ser Janie som en lämplig väninna eftersom även hon är "färgad" snarare än "svart". Mrs Turner anser att sådana som hon och Janie borde "lighten up the race" (s. 209) istället för att beblanda sig med de riktigt svarta: "Ah can't stand black niggers. Ah don't blame de white folks from hatin' 'em 'cause Ah can't stand 'em mahself." (s. 210) Med en förbluffande paradox av det slag som Toni Morrison senare utvecklat till mästerskap låter Hurston Mrs Turner konstatera att om det inte vore för alla dessa svarta så skulle det inte finnas något rasproblem.

Postmarginell litteratur kännetecknas emellertid också av mångtydighet, av att inte bara vända på konventionen utan fragmentarisera den och närma sig den från olika håll. Vid sidan av "inre" rasism innehåller berättelsen om Janie och Tea Cake också den mera välbekanta och omskrivna typen, centrums diskriminerande syn på marginalen. Efter en naturkatastrof då mängder av människor dör får de överlevande till exempel följande order angående hanteringen av kropparna: "[...D]on't lemme ketch none uh y'all dumpin' white folks, and don't be wastin' no boxes on colored." (s. 253) Okonventionella bilder av rasism vid sidan av de konventionella är en del av det postmarginella ifrågasättandet av ideologiskt korrekta och renläriga konstruktioner i litteraturen.

Toni Morrisons *Sula*

Morrisons *Sula* illustrerar min teori om postmarginalitet inte bara tematiskt utan även vad det gäller språk och perspektiv. Jag börjar med postmarginella drag av den senare typen. Morrison vänder sig för det första mot marginaliseringen av de grupper i samhället som stängts ute från härskargruppernas språkmonopol genom att göra språket till ett obestämt, svävande medium som inte låter sig tolkas enligt kon-

ventionella mönster. Hon har en genomgående öppen berättarteknik som drar in läsaren i dialogen, något som uppmärksammats av bland andra Patrick Bryce Bjork i *The Novels of Toni Morrison, The Search for Self and Place Within the Community* (1992): "[...] call-and-response within *Sula* affirms the contextual nature and fluidity of language and, in doing so, provides a structurally ironic contrast to [...] the] vision of order and continuity."¹² Detta språkliga motstånd tillsammans med en underminerande berättarteknik omöjliggör en polarisering i svart och vitt. Man skulle kunna säga att Morrison skapar ett nytt språk som bygger på relativitet och instabilitet. Endast ett språk som i sig självt förutsätter nödvändigheten av referentiella förskjutningar beroende på användarens och mottagarens perspektiv kan uttrycka verkligheten.

Ett andra postmarginellt grepp som öppnar texten och gör den flexibel och mångtydig är att släppa fram andra röster än den egna gruppens. Flera teoretiker, däribland Barthes, har påpekat att bara den öppna, icke-auktoritära texten kan närma sig sanningen/historien. Morrisons legitimering av "'other' (unlegitimized, uncanonized) voices" anknyter till Barthes' teori om skrivandet som en öppen, demokratisk process som ger historien mening.¹³ En av de "andra" som får komma till tals hos henne är mannen. Mansbilden i hennes författarskap avviker från den feministiska traditionens stereotyper. Diane Gillespie och Missy-Dehn Kubitschek betonar detta postmarginella grunddrag hos Morrison i "Who cares? Women-Centered Psychology in *Sula*" (1990): "[... her] community is not solely female. *Sula* shows damage done to both male and female characters [...]. Female bonds do not exist in isolation but in a community which necessarily includes men."¹⁴ De till och med påstår att männens problem är större än kvinnornas, något som inte skulle vara möjligt i en traditionell feministisk text: "*Sula* [...shows] that men raised to be autonomous, contained selves become alienated and unhappy; though the women's lives do not run smoothly, they are raised to be selves-in-community and, except for *Sula*, have more fulfilling lives."¹⁵

Obestämbara romangestalter är ett tredje sätt att ytterligare markera hur omöjligt det är att försöka pressa in individer i standardiserade kategorier. Androgyna, obestämbara gestalter är en paradoxal mittpunkt som motsäger könspolarisering och all annan uppdelning i motsatser. *Sula* är en heterosexuell person som lever och uppfattas som kvinna, men hennes funktion är dubbeltydig. Nel säger till *Sula*: "You *can't* do it all. You a woman and a colored woman at that. You can't act like a man." *Sula* svarar: "You say I'm a woman and colored. Ain't that the same as being a man?" (s. 142) *Sula* representerar dessutom det manliga individualistiska idealet, "the archetypal 'running man' of American literature".¹⁶

Ett fjärde typiskt postmarginellt grepp är att använda konventionella formler för protest mot förtryckaren utan att vara ideologiskt korrekt. En vit man som hittar den lilla pojken som *Sula* dränkt undrar: "When [...] will those people ever be anything but animals, fit for nothing but substitutes for mules, only mules [don't] kill each other the way niggers [do]." (s. 63) En sådan indignerad beskrivning av hur vita ser på svarta är inte unik, men här blir läsarens bedömning av situationen mycket komplicerad eftersom det *var* en svart person – *Sula* – som dränkte den lilla pojken. Man är dessutom benägen att hålla med om att hon är "ond", eller i alla fall inte oskyldig.

På samma sätt använder sig Morrison av typiska feministiska mönster, men på ett sådant sätt att deras självklarhet ifrågasätts. Evas man BoyBoy är urtypen för en dålig man – "He did whatever he could that he liked, and he liked womanizing best, drinking second, and abusing Eva third." (s. 32). Evas negativa känslor för honom visar sig emellertid främja hennes identitetskänsla: "[...she] needed it to define and strengthen her [...]. (Once when Hannah accused her of hating colored people, Eva said she only hated one, Hannah's father BoyBoy, and it was hating him that kept her alive and happy.)" (ss. 36f.) Evas erfarenheter gör inte heller henne eller hennes döttrar hatiska mot män i allmänhet: "The Peace women simply loved maleness, for its own sake." (s. 41) Ett annat exempel är att Sula vid första anblicken liknar den traditionella feminismens hjältinna. Hon utforskar kvinnans möjligheter att leva "manligt", men hon går för långt i sin individualism och personifierar riskerna med feminismens ensidiga ideal: "Sula, as an articulation of social otherness, demystifies the rules of conventional womanhood, offering us new standards against which we can define society and morality. She lives the dream of many women [...]. Yet [...] in her [...] fight for autonomy, she becomes selfish and evil."¹⁷

Morrison's skarpaste postmarginella provokation handlar om svart rasism och diskriminering. Rasistiska föreställningar och andra hierarkier visas upp som en integrerad del av den svarta kulturen likaväl som den vita i *Sula*. De svarta påverkas av rasism både inifrån och utifrån, och det är framför allt rasismen inom den egna gruppen som läsaren av postmarginell litteratur kan ha svårt att handskas med. Sådant inre förtryck är ett ledmotiv i Morrisons hela författarskap. Pecola i *The Bluest Eye* är ett exempel på att de svarta kvinnor som faller offer för en sexistisk ideologi gör det delvis för att svarta grupper själva är sexistiska.¹⁸

The Bottom, platsen där *Sula* utspelar sig, är "a nigger joke" för båda sidor: "[...] the kind white folks tell when the mill closes down and they're looking for a little comfort somewhere. The kind colored folks tell on themselves when the rain doesn't come, or comes for weeks, and they're looking for a little comfort somehow."¹⁹ Att vita och svarta förlöjligar samma folkgrupp är en typisk postmarginell provokation. Vita och svarta delar åsikten att raserna är fundamentalt olika, av olika värde, och att de bör hållas isär. Vissa i det svarta kollektivet anser att en människa är bättre ju svartare hon är, vissa ser de vita som en överlägsen ras, men nästan alla dömer människor efter deras etniska bakgrund och hudfärg. Nel i *Sula* har en färg "just dark enough to escape the blows of the pitch-black truebloods and the contempt of old women who worried about such things as bad blood mixtures and knew that the origins of a mule and a mulatto were one and the same" (s. 52). Nels mor tycker tvärtom att dottern är för svart och försöker göra hennes näsa mindre negroid med hjälp av en klädnypa.

Viljan till segregation är inte begränsad till det vita herrefolket i Morrisons obarmhärtiga text. Denna hårdsmälta insikt blir uppenbar då Sula i sin androgyna egoism och hänsynslösa individualitet förolämpar männen – genom att imitera deras livsstil – och andra kvinnor – genom att inte upprätthålla könens traditionella roller – och kollektivet dömer henne till en social icke-existens när de påstår att hon har vita älskare: "There was nothing lower she could do, nothing filthier. [...] They insisted that all unions between white men and black women be rape; for a black woman to be willing was literally unthinkable. In that way, they regarded integration with

precisely the same venom that white people did." (ss. 112f., min kursivering)

Att ifrågasätta det centriska/marginella systemet innebär ofta att röra sig bort från det individuella och poängtera gruppens betydelse. Morrison lokaliserar subjektiviteten "in the community and in the communal experience, and not in the transcendence of society or in the search for a single, private self".²⁰ Morrisons avsteg från det "normala" (den vita normen) har förklarats med att det finns en stor skillnad mellan vita amerikaners och afroamerikaners förhållande till samhället och individen. Att hitta en plats i gruppen och acceptera denna begränsade plats som en identitet anses svagt och nästan fegt – negativt likriktande – i vit litteratur och litteraturkritik. Denna typ av identitetsskapande anpassning har emellertid en helt annan värdeaddning i svart litteratur, där jaget bara existerar i förhållande till gruppen: "Each communal variation [...] is an intrinsic part of the self [...]"²¹ Morrison skriver själv i sin artikel "City Limits, Village Values: Concepts of the Neighborhood in Black Fiction" att "community values" är självklara för svarta författare, och att detta förorsakat många missförstånd i vit kritik av svart litteratur: "[... white] critics tend not to trust or respect a hero who prefers the village and its tribal values to heroic loneliness and alienation. When a character defies a village law or shows contempt for its values, it may be seen as a triumph to white readers, while Blacks may see it as an outrage."²² Att värdera kollektivet högre än den asociala hjälten är således en del av den afroamerikanska litterära traditionen, men jag anser att relationen mellan grupp och individ i *Sula* också fungerar som en illustration av den postmarginella utmaningen och dess gränsöverskridande konsekvenser.

Vilka roller spelar individen och kollektivet i *Sula*? Kontrasten mellan extrema tillstånd, total individualism och helhjärtad anslutning till kollektivet, är central och åskådliggörs genom de båda huvudpersonerna Sula och Nel. Sula föraktar kollektivet medan Nel väljer att stanna i samhället och följa dess regler. Det mest betydelsefulla är ändå att skillnaden mellan dem inte är så stor som man skulle kunna tro. Båda ställs inför ett val som innebär att de måste offra något viktigt – Nel måste ge upp sin frihet och till viss del sin individualitet för att smälta in i kollektivet, Sula förlorar gemenskapen och samhörigheten för att hon vill leva utanför det. Båda två symboliserar lösningar som är smärtsamma och ofullständiga. Den grundläggande strukturen i *Sula* bygger alltså på motsägelser och gör en enkel och entydig tolkning omöjlig, och flera kritiker har uppmärksammat hur svårt det är att komma till rätta med bristen på rätta svar och säkra lösningar. Gillespie och Kubitschek beskriver Nel och Sula som två olika typer av "perception", något som är mycket tänkvärt i förhållande till Morrisons text.²³ Genom att låta romangestalterna uppfatta verkligheten på vitt skilda sätt markerar Morrison att en objektiv verklighet inte står att finna.

När Monika Hoffarth-Zelloe diskuterar läsarens förvirring angående Nel och Sula i "Resolving the Paradox?: An Interlinear Reading of Toni Morrison's *Sula*" kommer hon fram till att obestämligheten är huvudsaken och att författaren vilseleder läsaren med flit för att visa att båda har onda och goda sidor.²⁴ Enkla gränsdragningar fungerar inte, det går inte att avgöra vem som har rätt. Den postmarginella texten visar läsaren att man inte kan ta för givet att ett av de alternativ som presenteras i en roman alltid är det "rätta". Varken Sula eller Nel är den entydiga hjälten som läsaren förväntas identifiera sig fullständigt med. Sula liknar

en hjältinna mer än Nel, men hennes paradoxala personlighet som inte kan fixeras till en bestämd position stör läsaren.²⁵ Bjork definierar henne som "the center of ambivalence in the novel that both attracts and repels us perhaps".²⁶ Sula är inte bara svårgräpbar, hon är också en mörk och hotfull gestalt. Naana Banyiwa-Horne anser henne vara "an exploration of that dimension of the feminine psyche or self which is often hidden from view because it is scary and too problematic to deal with."²⁷ Att det är så svårt att ta ställning till gestalten Sula kan dessutom åtminstone delvis förklaras genom att man omedvetet försöker tyda Morrisons text enligt konventionella mönster där den anti-kollektiva enstöringen är idealet. En sådan läsning skapar ofrånkomliga motsägelser, eftersom det inte går att bortse från Sulas brister. Nel är inte lika problematisk, men har heller inte de egenskaper som utmärker en hjältinna.

Genom historien om de båda barndomsvännernas konflikt gestaltar Morrison spänningen mellan individen och samhället, mellan det otyglade och det konventionella. Nel förlorar sin man på grund av Sulas oengagerade förförelsedrift, och eftersom hon bedömer situationen utifrån sociala konventioner anser hon att det är Sula som har svikit henne. Skuldfrågan i romanen blir ändå besvärlig för läsaren, eftersom även Sulas upplevelse av konflikten presenteras. Hon frågar Nel: "How you know? [...] About who was good. How you know it was you? [...] I mean maybe it wasn't you. Maybe it was me." (s. 146) Nel har inte brutit mot kollektivets regler, men å andra sidan är det Sula som aldrig glömmer den intima identitetsupplösning hon och Nel upplevde som barn, "the days when we were two throats and one eye and we had no price" (s. 147).

Nel tvingas senare ifrågasätta sin egen oskuld och omvärdera Sula. Hon inser att det var en större förlust för henne att förlora väninnan än den självömkande mannen. Nels väg mot försoning och insikt går via nödvändigheten att lära känna sitt eget jag. I romanens senare del frågar Eva hur Nel dödade den lilla pojken som Sula dränkte. Hon ser Nel och Sula som en och samma person: "You. Sula. What's the difference? You was there. You watched, didn't you?" (ss. 168f.) Nel tvingas komma ihåg "[t]he good feeling she had had when Chicken's hands slipped" (s. 170). Hon påverkas starkt av tanken på att hon kunnat betrakta ondska utan att känna obehag. Här finns en tydlig parallell mellan henne och Sula som till viss del berättigar vissa kritikers syn på dem som två sidor av samma personlighet. Hoffarth-Zelloe menar att Nels "fatal flaw" är att hon är rädd för att lära känna sig själv, och framför allt för att acceptera den del av jaget som liknar Sula.²⁸ Precis som Nel betraktade Sulas stora olycka med en viss njutningsfylld nyfikenhet såg nämligen Sula på mera intresserad än chockad när hennes mor brann upp.

När Nel når insikt om sig själv och Sula får hon äntligen kontakt med sin egen innersta smärta och det som Morrison kallar "her very own how!": "'O Lord, Sula,' she cried, 'girl, girl, girlgirlgirl.' It was a fine cry – loud and long – but it had no bottom and it had no top, just circles and circles of sorrow." (s. 174) Detta sista stycke i *Sula* är ett eko av Nels första misslyckade försök att nå ner till sin egen smärta, och beskrivningen av den slutliga förlösningen som ringar av sorg utan "bottom" och "top" knyter samman känslorna av saknad med inledningens geografiska förlust av "the Bottom on the top" (som varken var någon riktig "bottom" eller någon riktig "top"). Slutet finns med från början, och texten knyts samman till en cyklisk enhet

som expanderar i oändlighet bortom det specifika. Nel blir en hel människa av att försonas med Sula och allt som hon står för. Försoningen framstår som romanens kärna.

Även Sula når till slut självinsikt. Döden blir för henne en omvärdering av tidigare ideal och en ljus upplevelse av total försoning. Sula tar äntligen ställning till sitt eget förhållande till modern och erkänner något som hon blundat för hela sitt liv – sin egen likgiltighet inför moderns död. Insikten ger henne en känsla av det egna jagets oväsentlighet: "I didn't mean anything. I never meant anything." (s. 147) Sula gottgör Hannah och försonas med sig själv genom att förenas med modern i försoningen om den annalkande döden som en återgång till livmodern: "[...] she might draw her legs up to her chest, close her eyes, put her thumb in her mouth and float over and down the tunnels, just missing the dark walls, down, down until she met a rain scent and would know the water was near, and she would curl into its heavy softness and it would envelop her, carry her, and wash her tired flesh always."²⁹ Sedan vänder hon sig mot Nel. Den totala försoningen mellan barndomsvännerna inträffar då Sula tänker, efter att redan ha slutat andas: "Well, I'll be damned, [...] it didn't even hurt. Wait'll I tell Nel." (s. 149) Bjork påstår att Sula inte finner "fulfillment or a self-sustaining focus" i livet.³⁰ Jag vill absolut invända mot hans åsikt och hävda att Sula innan hon dör fullbordas. Hon har överbryggat de klyftor som uppstått mellan henne och de två centrala kvinnogestalterna i hennes liv, utan att kompromissa i sin radikalt egensinniga livshållning. Samtidigt som de symboliserar total försoning markerar hennes sista ord hennes vägran att rätta sig efter livets och dödens logik.³¹ Att övervinna paradoxen utan att eliminera den med hjälp av onaturliga konstruktioner är en postmarginell konst.

The Bottoms invånare önskar livet ur Sula, men efter hennes död blir stämningen i gruppen irriterad och hotfull. Bjork förklarar: "[...] the community is left devoid of a perceptible dialectic. What is good without the presence of evil? [...] Sula remains a force for change in the community which [...] presents both negative and positive ramifications."³² Disharmonin är ännu inte upplöst, försoningen måste komma till stånd för att livet ska gå vidare. En annan av kollektivets marginella individer, Shadrack, verkställer försoningen. Shadrack är en krigsskadad galning som har instiftat National Suicide Day som ett sätt att kontrollera sin rädsla för dödens oberäknerlighet. På National Suicide Day efter Sulas död följer människorna Shadrack för första gången. Den symboliska försoningsprocessen utmynnar i ett kollektivt självmord där det svarta kollektivet vänder sig mot "the other" – de vita herrarna och deras tunnelbygge – i stället för en del av "the self" – Sula: "Old and young, women and children, lame and hearty, they killed, as best they could, the tunnel they were forbidden to build. [...] A lot of them died in there." (ss. 161f.) Den här gången vänds ilskan mot yttervärlden, och Sula har temporärt neutraliserat kollektivets förtryck av sina egna.

Det är tydligt att den harmoni som slutligen uppstår i förhållandet mellan de till synes motsatta parterna Sula och Nel/kollektivet är romanens postmarginella kärna. Försoningen – mellan gruppen och individen, mellan människan och hennes eget jag – är central hos Morrison.³³ Eftersom Nel och Sula upptar så radikalt olika positioner i förhållande till samhället kan motsägelserna i deras relation och deras syn på varandra aldrig suddas ut. Ändå är försoning mellan dem nödvändig för att

disharmonin ska kunna upplösas och berättelsen ta slut. Man kan se Sula och Nel som nietscheanska representanter för de dionysiska och apollinska krafter som måste vara i balans för att inte skada. Båda har egenskaper som behövs för en konstruktiv identitet i relation till kollektivet, men ingen av dem fungerar ensam.³⁴ Den till synes omöjliga paradoxen kan och måste övervinnas – åtminstone temporärt. *Sulas* cykliska berättarstruktur visar att det går att återskapa förlorad identitet och övervinna paradoxer genom försoning, men också att individens föränderlighet och kollektivets strävan efter beständighet kommer att ge upphov till nya mot-sägelse.

Hoffarth-Zelloe betonar *Sulas* själviska frihetskamp – "I don't want to make somebody else. I want to make myself." (s. 92) – som den främsta anledningen till att hon går under.³⁵ Morrisons försök att formulera ett fungerande jag i relation till gruppen kräver emellertid att *både* individens och kollektivets svagheter avslöjas. Nels och *Sulas* problem skapas uttryckligen av kollektivets förtryck. Det är inte heller bara *Sulas* fel att kommunikationen mellan henne och gruppen bryts: "[...] if she [Nel] and her community had tried to understand Sula's call, they may have responded with their own imaginative attempts toward creative action and perhaps broken the bonds of a sexist, introjected order. [...] a synthesis of call and response cannot occur so long as [...] they remain trapped within a behavioral and perceptual order that denies human diversity and potential."³⁶ Bjork konstaterar att det är glappet mellan livets realiteter – förlust och förändring – och samhällets tankemönster – beständighet och kontroll – som hindrar Nel och Sula från att skapa ett harmoniskt livsrum i kollektivet.³⁷

Liksom det är omöjligt att tolka kollektivet i *Sula* som entydigt positivt är det omöjligt att fördöma Sula. Sula-gestaltens störande verksamhet är i själva verket nödvändig för att kollektivet över huvud taget ska kunna utvecklas. Jag håller med Bjork som ser den grundläggande spänningen mellan "community as a monolithic status quo" och "individual as subversive figure" i *Sula* som en positiv dynamisk kraft. Kvinnorna Peace, och främst Sula, utgör "a subversive counterpoint" som alstrar "oppositional energy to redefine both selfhood and black womanhood".³⁸ Evas och Hannahs okonventionella individualism kan med lite god vilja integreras i kollektivet, men *Sulas* opposition är så stark att den kräver en större omvälvning i kollektivets struktur för att neutraliseras och oskadliggöras. Sådana störningar är nödvändiga, eftersom endast en ständigt pågående omdefiniering av gruppstrukturen tillåter individen att utvecklas inom den. Sann identitet uppstår i mötet mellan dynamiska (dionysiska) krafter och statiska (apollinska) tillstånd. Kollektivet är det enda utrymme där identitet kan uppnås, men individen måste då förhålla sig till samhället och dess hämmande strävan efter beständighet på ett sådant sätt att kreativitet och särart inte förloras. Morrisons paradox är till för att övervinnas.

Gloria Naylor's *Linden Hills*

Till sist vill jag ge exempel på postmarginella drag i Gloria Naylor's *Linden Hills* som liknar dem som jag har hittat i Morrisons text för att markera att min teori om postmarginalitet inte är begränsad till ett specifikt författarskap utan snarare gäller en tendens.

Ofta utgår Naylor liksom Morrison från traditionella svarta och feministiska frågeställningar men ger diskussionen ett nytt postmarginellt djup genom att markera marginalens ansvar. Hon visar att förträngandet av svart och kvinnlig historia är en förutsättning för det vita patriarkatets suveränitet, men poängterar dessutom marginalernas egen okunnighet om – och kanske även likgiltighet inför – sin egen historia.³⁹ Barbara Christian påpekar i "Naylor's Geography: Community, Class and Patriarchy in *The Women of Brewster Place* and *Linden Hills*" att kvinnorna Nedeed i *Linden Hills* själva har deltagit i sina mäns planer, "trapped by their own adherence to class values".⁴⁰ Catherine C. Ward betonar också fruarnas ansvar i essän "*Linden Hills: A Modern Inferno*": "[...] the Nedeed women have betrayed themselves. Each has cooperated with her husband's denial of her value."⁴¹

Att män och kvinnor tillsammans upprätthåller patriarkatet och att både vita och svarta är rasistiska är lika tydligt hos Naylor som hos Hurston och Morrison. Förtryck inom den etniska gruppen är ett centralt tema i *Linden Hills*. Den förste Luther Nedeed sålde sin fru och sina barn som slavar för att kunna köpa marken som han sedan grundade Linden Hills på, och bidrog därmed till den bara *delvis* vita rasistiska slavhandelsideologin. Alla hans ättlingar tyranniserar den egna rasen, både eliten innanför murarna och de utstötta utanför. Många har tolkat Luthers skapelse Linden Hills som undergångsdömd eftersom den är en svart mans imitation av vita sociala konstruktioner.⁴² Det skulle jag vilja påstå är en förhastad slutsats. Luthers dröm är inte "vit", och Naylor visar med stor tydlighet att rasistiska tankemönster finns hos svarta både utanför och inom Linden Hills murar. I sin kritik av pengar och status som en väg till "empowerment" betonar Naylor att detta också är en del av den afroamerikanska traditionen.⁴³

Liksom Morrison låter Naylor "den andre" få en röst. Nedeed är urtypen för en demonisk manlig förtryckare – men dessutom beskrivs hur även män utsätts för hans systematiserade förträngning av identitet, historia och sexualitet. Bilden av manlig vänskap indikerar vidare att äkta vänskap mellan män är av lika stor betydelse för det afroamerikanska samhällets strävan efter likaberättigande och värde som kvinnlig kollektivitet.⁴⁴ Naylor ifrågasätter också antagandet att mannen är okränkbar. I *Linden Hills* tvingas en ung homosexuell man av sin far och Luther lämna sin pojkvän och gifta sig med en kvinna för att få stanna kvar i Linden Hills och "lyckas" i livet. Hans sexuella trauma är lika smärtsamt och destruktivt som en kvinnas skulle ha varit – Luther förutspår att han inom kort kommer att begå självmord. Naylor ogiltigförklarar föreställningen att män inte kan våldtas när hon presenterar en avvikande ung mans erfarenhet av kollektivets sexuella regler. Än mer utvidgar hon den traditionella feminismens begränsade motivsfär då hon presenterar en kvinnas rasistiska och sexistiska syn på en man. När Lester berättar för Willie om "the first time in [his] life that [he] wanted to hit a woman" är hans sexuella trauma fullständigt trovärdigt. Den vita kvinna som tar honom med hem berömmar honom efter sexualakten i följande ordalag: "That was nice, so I can imagine how great it would have been if you were really *black*."⁴⁵

Naylors huvudperson Willie fungerar på samma sätt som Sula, en androgyn gestalt omöjlig att kategorisera. Han är ett gränsfall som trotsar all kategorisering. Han bor mellan det rika Linden Hills och det fattiga Putney Wayne, han är varken vuxen eller barn, han balanserar på gränsen mellan manligt och kvinnligt. Han är

”a sympathetic or androgynous consciousness” som gör gemensam sak med den förtryckta kvinnan.⁴⁶ I Willies öknamn finns en uppenbar paradox som knyter an till den språkliga anarkin i romanen och visar att språket fungerar genom att konstruera skillnader och skapa sin egen verklighet snarare än att spegla ”verkliga” utomspråkliga förhållanden – han kallas ”White” eftersom han är så svart.⁴⁷ Det språkliga motståndet är en central del av Naylor’s postmarginalitet liksom Morrisons: “[...it] suspend[s] the certainty of reference of [...] terms [...] and] inscribe[s] them as unstable differential terms in a complex, dynamic history of signification, rather than as essential names eternally linked with some unchanging, natural reality.”⁴⁸ Följden blir en förväxling av begreppen som inte bara vänder på det centriska/marginella binära paret utan som korresponderar med romanens övergripande tema: “[...] ’black’ and ’white’ as a signifying pair are deferred and displaced onto each other.”⁴⁹

Avslutning

En diskussion kring postmarginell litteratur omfattar alla aspekter av en text – skrivandet och läsandet inte minst. Det finns en mycket spännande metafiktiv sida av postmarginaliteten. Elaine Jordan antyder i ”’Not My People’: Toni Morrison and Identity” att den postmarginella författaren är en Sula-gestalt som orsakar obehaglig förvirring och tvingar på oss nyttiga men svidande insikter: ”Morrison celebrates communities; she also celebrates accepting love of the different one, the one on the edge, who lets ’us’ know who we are, whether this marginal and limiting case is victim or rebel, or a writer who breaks ranks through a more difficult sense of responsibility.”⁵⁰ Möjligen är det för att denna nya känsla av ansvar är så normbrytande som den postmarginella texten oroar och förbryllar. Det är uppenbart att postmarginell litteratur ifrågasätter det rådande paradigmet, men det kan vara svårt att hitta direkta förslag på lösningar i texten om man söker efter konventionella sådana. Varför erbjuder till exempel inte *Linden Hills* en fungerande (omvänd) modell för kvinnlig historia och en kreativ kvinnlig motbild till patriarkatets destruktiva mönster?⁵¹ Margaret Homans påpekar i ”The Woman in the Cave” (1993) att Naylor i sin berättelse om den inlåsta, bortglömda kvinnan är medveten om begränsningarna med att helt enkelt åter-inskriva den försvunna kvinnan. Naylor påstår sig inte kunna nå den kvinna som är ”essential” eller ”prediscursive”. Hon vet att hennes hjältinna från första början är en androcentrisk konstruktion.⁵² Naylor’s gåtfulla, öppna attityd kan då bero på att hon också är medveten om att även hennes egen kvinnliga text är skapad inom den androcentriska kulturen.⁵³ Jag skulle vilja tillägga att man kan tolka Naylor’s ovillighet att sluta med kvinnlig revansch och återvunnen kvinnlig historia som ett sätt att ifrågasätta *hela* det centriska/marginella systemet där ett sådant slut är det enda som anses ”lyckligt”. Att skriva postmarginellt innebär bland annat att inte bara flytta den egna marginalen till centrum utan framför allt ifrågasätta det system som förutsätter att en viss position dominerar. Postmarginella texter kan tolkas som indirekt kritik av den etniska och feministiska kamp mot förtrycket som syftar till att bara byta roller och placera jaget i förtryckarens position – för rättvisans skull.

Varför är det viktigt att uppmärksamma och erkänna den postmarginella utmaningen? Jag anser att man som läsare har stor anledning att ifrågasätta en slentrianmässig uppdelning i central och marginell litteratur som bara tar hänsyn till författarens ras, kön och sociala status. Att en författare är svart betyder inte nödvändigtvis att hon eller han skriver marginellt. Att förutsätta en sådan sak innebär att förneka och misstolka texten, men att erkänna hela den postmarginella texten med alla dess oklarheter och motsägelser och inse att avvikelserna från den traditionella marginella formen är betydelsefulla i sig själva är ett vidgande av medvetandet som omdefinierar hela läsprocessen. Läsaren tvingas ifrågasätta sin egen position i förhållande till det lästa. Läsandet av en postmarginell text är således också en sorts strävan mot försoning, ett försök att acceptera avsaknaden av enkla lösningar.⁵⁴ Här skapas utrymme för en litterär dialog där läsaren inte förblir passiv mottagare utan utmanas av texten till improvisation och kreativitet. Om man lyckas övervinna paradoxen och vågar inse den egna positionens utsatthet är man på väg mot en läsupplevelse som inte bara är krävande utan också givande.

LITTERATUR

Anderson, Linda, "The Re-Imagining of History in Contemporary Women's Fiction", *Plotting Change: Contemporary Women's Fiction*, ed. Linda Anderson, Edward Arnold, London, Melbourne & Auckland, 1990, ss. 129-141.

Bjork, Patrick Bryce, *The Novels of Toni Morrison: The Search for Self and Place Within the Community*, Peter Lang Publishing Inc., New York, 1992.

Bouvier, Luke, "Reading in Black and White: Space and Race in *Linden Hills*", *Gloria Naylor: Critical Perspectives Past and Present*, ed. Henry Louis Gates, Jr. & K.A. Appiah, Amistad Press Inc, New York, 1993, ss. 140-151.

Christian, Barbara, "Naylor's Geography: Community, Class and Patriarchy in *The Women of Brewster Place* and *Linden Hills*", *Gloria Naylor: Critical Perspectives Past and Present*, ed. Henry Louis Gates, Jr. & K.A. Appiah, Amistad Press Inc, New York, 1993, ss. 106-125.

Gillespie, Diane & Missy-Dehn Kubitschek, "Who Cares? Women-Centered Psychology in *Sula*", *Black American Literature Forum*, 1990, Spring, 24:1, ss. 21-48.

Goddu, Theresa, "Reconstructing History in *Linden Hills*", *Gloria Naylor: Critical Perspectives Past and Present*, ed. Henry Louis Gates, Jr. & K.A. Appiah, Amistad Press Inc, New York, 1993, ss. 215-230.

Hoffarth-Zelloe, Monika, "Resolving the Paradox?: An Interlinear Reading of Toni Morrison's *Sula*", *Journal of Narrative Technique*, 1992, Spring, 22:2, ss. 114-127.

Homans, Margaret, "The Woman in the Cave", *Gloria Naylor: Critical Perspectives Past and Present*, ed. Henry Louis Gates, Jr. & K.A. Appiah, Amistad Press Inc, New York, 1993, ss. 152-181.

Hurston, Zora Neale, *Their Eyes Were Watching God*, (1937) Virago Press, London, 1986.

Jordan, Elaine, "'Not My People': Toni Morrison and Identity", *Black Women's Writing*, ed. Gina Wisker, The Macmillan Press Ltd, Houndmills & London, 1993, ss. 111-126.

Levy, Helen Fiddymont, "Lead on with Light", *Gloria Naylor: Critical Perspectives Past and Present*, ed. Henry Louis Gates, Jr. & K.A. Appiah, Amistad Press Inc, New York, 1993, ss. 263-284.

Montgomery, Maxine-Lavon, "A Pilgrimage to the Origins: The Apocalypse as Structure and Theme in Toni Morrison's *Sula*", *Black American Literature Forum*, 1989, Spring, 23:1, ss. 127-137.

Morrison, Toni, *Sula* (1973), Penguin Books, New York, London etc, 1987.

—. "City Limits, Village Values: Concepts of the Neighborhood in Black Fiction", *Literature and the Urban Experience. Essays on the City and Literature*, ed. Michael C. Jaye & Ann Chalmers Watts. Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, 1981, ss. 35-43.

Naylor, Gloria, *Linden Hills* (1985), Mandarin Paperbacks, London, 1992.

Sandiford, Keith, "Gothic and Intertextual Constructions in *Linden Hills*", *Gloria Naylor: Critical Perspectives Past and Present*, ed. Henry Louis Gates, Jr. & K.A. Appiah, Amistad Press Inc, New York, 1993, ss. 195-214.

Spillers, Hortense J., "A Hateful Passion, a Lost Love", *Modern Critical Views: Toni Morrison*, ed. Harold Bloom, Chelsea House Publishers, New York, Philadelphia, 1990, ss. 27-54.

Ward, Catherine C., "*Linden Hills*: A Modern *Inferno*", *Gloria Naylor: Critical Perspectives Past and Present*, ed. Henry Louis Gates, Jr. & K.A. Appiah, Amistad Press Inc, New York, 1993, ss. 182-194.

NOTER

1 Se Helen Fiddymont Levys "Lead on with Light" i *Gloria Naylor: Critical Perspectives Past and Present*, (New York, 1993), s. 265. Det är ganska lätt att tillämpa Showalters teori just på den afroamerikanska kvinnolitteraturen, som först imiterade den vita och därigenom skapade egna stereotyper som senare måste ifrågasättas för att den afroamerikanska kvinnan skulle få ett rättvist utrymme i litteraturen. Under 60- och 70-talet reagerade afroamerikanska kvinnliga författare mot patriarkatets nedvärdering av kvinnan genom att konsekvent uppvärdera henne. De generaliserade för att uppnå litterär och politisk slagkraft. Senare har även sådan ideologisk blindhet ifrågasatts.

2 Jag kommer även att visa hur man kan tillämpa redan existerande termer och teorier för att definiera paradoxens önskvärda harmoni, till exempel Nietzsches apollinska/dionysiska balans. Se nedan.

3 Se till exempel Christians "Naylor's Geography: Community, Class and Patriarchy in *The Women of Brewster Place and Linden Hills*" i *Gloria Naylor: Critical Perspectives Past and Present* (New York, 1993), s. 119, och Levy, s. 265. Även Patrick Bryce Bjork poängterar kombinationen av kontinuitet och normbrott i *The Novels of Toni Morrison, The Search for Self and Place Within the Community*, (New York, 1992): "[...] while [contemporary black women's literature] carries on the rectifying tradition of the African-American text, it more importantly represents a progression from past literary and critical movements." (s. 30)

4 Jag kommer att behandla denna roman nedan.

5 Catherine C. Ward till exempel kallar *Linden Hills*: "an uncomfortable and dangerous book which pricks the conscience. [...] a disturbing tale" i essän "Linden Hills: A Modern Inferno" i *Gloria Naylor: Critical Perspectives Past and Present* (New York, 1993), s. 192.

6 Luke Bouvier påstår till exempel i "Reading in Black and White: Space and Race in *Linden Hills*" i *Gloria Naylor: Critical Perspectives Past and Present*, (New York, 1993) att Nedeeds kamp för en "ren" svart elit undergrävs av hans specifikt vita metoder: "[...] the Nedeeds increasingly imitate the repressive technique of the exploiting white racists they are supposedly defying." Bouvier är försiktig och ser svart rasism som "omvänd" rasism, i *Linden Hills* närmast en defekt begränsad till släkten Nedeed (ss. 142ff.). Naylor text beskriver emellertid rasistiska föreställningar i både vita och svarta amerikanska samhällen som en del av *allmänmänniskt* tänkande över rasgränserna.

7 Jag är inte ensam om att ha noterat till exempel Morrisons provokationer gentemot den egna gruppen. En essä som berör mitt ämne är Elaine Jordans "'Not My People': Toni Morrison and Identity" i *Black Women's Writing* (Houndmills & London, 1993), där Jordan beskriver Morrisons problematiserade modersgestalt som "[an] immense challenge [and] the most radical break Morrison makes in feminist thinking" (s. 123).

8 Hos Morrison är influenserna från Hurston påtagliga. För en studie av *Sula* som en del i en kvinnlig afroamerikansk tradition, se Hortense J. Spillers essä "A Hateful Passion, a Lost Love" i *Modern Critical Views: Toni Morrison* (New York & Philadelphia, 1990), där *Sula* jämförs med just *Their Eyes Were Watching God* (1937) och Margaret Walkers *Jubilee* (1966).

9 Jag anser emellertid att Morrisons hela författarskap är mer eller mindre postmarginellt, kanske särskilt debutromanen *The Bluest Eye* (1970) och *Beloved* (1987).

10 Zora Neale Hurston, *Their Eyes Were Watching God*, (1937) Virago Press, London, 1986, s. 21. Sidhänvisningar till *Their Eyes Were Watching God* kommer härnäst att ges inom parentes direkt i texten.

11 Se Sherley Anne Williams efterord till *Their Eyes Were Watching God*, s. 297.

12 Bjork, s. 59.

13 Keith Sandifords "Gothic and Intertextual Constructions in *Linden Hills*" i *Gloria Naylor: Critical Perspectives Past and Present*, (New York, 1993), ss. 195f. Naturligtvis är det inte bara

afroamerikanska kvinnor som har använt sig av en sådan litterär metod. När Sandiford diskuterar Naylor's teknik definierar han den medvetet som "polyphonic", den term som blivit känd genom Bachtins studier av Dostojevskij. Sandiford anger i en not att han använder termen "polyphonic" i enlighet med Bachtins teori (se not 1, s. 213). Naylor och Morrison har dessutom i en gemensam intervju enats om att de prioriterar "the dialogic over the monologic, polyphony over univocity" (cit. i Sandiford, s. 196).

14 Diane Gillespie & Missy-Dehn Kubitschek, "Who Cares? Women-Centered Psychology in *Sula*" i *Black American Literature Forum*, 1990, s. 45.

15 Gillespie & Kubitschek, s. 22. Även Maxine-Lavon Montgomery uppmärksammar Morrisons intresse för båda könnens problem i "A Pilgrimage to the Origins: The Apocalypse as Structure and Theme in Toni Morrison's *Sula*" i *Black American Literature Forum* (1989), s. 131.

16 Bjork, s. 73.

17 Monika Hoffarth-Zelloe, "Resolving the Paradox?: An Interlinear Reading of Toni Morrison's *Sula*" i *Journal of Narrative Technique* (1992), s. 116.

18 Christian, ss. 118f.

19 Toni Morrison, *Sula* (1973), Penguin Books, New York, London etc, 1987, ss. 4f. Sidhänvisningar till *Sula* kommer härnäst att ges inom parentes direkt i texten.

20 Bjork, s. vii.

21 Bjork, s. ix. Gillespie & Kubitschek betonar också Morrisons delaktighet i den specifikt afroamerikanska tradition som fokuserar på "self-in-community" – "the self exists in relation to the entire community; there is no alternative" – och påpekar att detta också är den nya kvinnopsykologins grundläggande idé (s. 24).

22 Toni Morrison, "City Limits, Village Values: Concepts of the Neighborhood in Black Fiction" i *Literature and the Urban Experience. Essays on the City and Literature* (New Brunswick & New Jersey, 1981), s. 38.

23 Gillespie & Kubitschek, s. 43.

24 Hoffarth-Zelloe, s. 115ff.

25 Bjork, s. 70.

26 Bjork, s. 72.

27 Naana Banyiwá-Horne cit. i Bjork, s. 72.

28 Hoffarth-Zelloe, ss. 121f.

29 De flesta dödsfall i *Sula* förknippas på något sätt med en återgång till livmodern, som för att ytterligare förstärka romanens cykliska form. Se även Montgomery, s. 135.

30 Bjork, s. 79.

31 Flera andra kritiker har tolkat *Sula* som en roman som utnynnår i optimism. Montgomery menar att både Nel och Sula lyckas verkställa "the symbolic pilgrimage to the origins". (s. 136) Även Hoffarth-Zelloe ser Sulas död som ett mycket lyckligt och kreativt slut eftersom det är enda chansen för Nel att bli en hel person: "[...T]wo antagonistic selves [are reconciled] into a harmonious equilibrium." (s. 123)

32 Bjork, ss. 79f. Om Sulas paradoxala inflytande på kollektivet, se även Bonnie Barthold, cit. i Gillespie & Kubitschek, s. 134, och Hoffarth-Zelloe, s. 117.

33 Om Morrisons försoningstema, se till exempel Hoffarth-Zelloe, s. 122.

34 För diskussioner kring Morrisons vägran att döma mellan Sula och Nel, se Gillespie & Kubitschek, s. 43, och Bjork, ss. 80f.

35 Hoffarth-Zelloe, s. 122.

36 Bjork, s. 82.

37 Bjork, s. 78. Se även Gillespie & Kubitschek ss. 42f.

38 Bjork, s. 56.

39 Angående Naylor, se till exempel Christian, s. 116.

- 40 Christian, s. 124.
- 41 Ward, s. 191.
- 42 Se till exempel Christian, s. 123.
- 43 Christian, s. 122.
- 44 Christian, s. 124.
- 45 Gloria Naylor, *Linden Hills* (1985), Mandarin Paperbacks, London, 1992, s. 86.
- 46 Sandiford, s. 209.
- 47 Samma sorts omvända smeknamn finns i *Sula*. Eva kallar den enda vita person som bor i hennes hus "Tar Baby".
- 48 Bouvier, s. 142.
- 49 Bouvier, ss. 142f. Se även Sandiford, s. 199.
- 50 Jordan, s. 123.
- 51 Till exempel Theresa Goddu kritiserar hjältinnans pessimistiska slut i *Linden Hills*: "The novel's ending [...] severely limits any radical reading of Willa's history. [...] all female history in this book [end] in self-destruction and disappearance." ("Reconstructing History in *Linden Hills*" i *Gloria Naylor: Critical Perspectives Past and Present*, New York, 1993, ss. 225f.)
- 52 Margaret Homans, "The Woman in the Cave" i *Gloria Naylor: Critical Perspectives Past and Present*, (New York, 1993), s. 153. Homans läser *Linden Hills* tillsammans med Luce Irigarays *Speculum of the Other Woman* och dessa uttalanden gäller båda texterna.
- 53 Homans, s. 177. Avsaknaden av en konkret lösning är samtidigt ett ifrågasättande av tron på sådana: "'Solutions' idealized during the last decade [...] are characterized by Naylor [...] as ineffectual routes to empowerment." (Christian, ss. 117f.) Linda Anderson diskuterar problemet med den glömda kvinnohistorien i essän "The Re-Imagining of History in Contemporary Women's Fiction" i *Plotting Change: Contemporary Women's Fiction*, (London, Melbourne & Auckland, 1990): "[..W]omen cannot simply be added on to history [...] without putting under pressure the conceptual limits that excluded them in the first place." (s. 130)
- 54 Hoffarth-Zelloe ser till exempel den obestämbara Sula som ett steg på läsarens väg mot en ny och mera autentisk identitetsuppfattning: "Morrison elaborates the notion of a double/split self [...]and depict[s] the uncertain and contradictory. [...] This] continuously create tension between the textual horizon of meaning and the reader's signifying system, enticing him/her into deconstructing the idea of an integral identity." (s. 114.)

RACHEL ÅKERSTEDT

Satir och aggressivitet i Fanny Burneys *Evelina*

Den sena 1700-talsförfattarinnan Fanny Burney (1752-1840), skrev fyra romaner – *Evelina* (1778), *Cecilia* (1782), *Camilla* (1794) och *The Wanderer* (1814) – vilka rönt stor uppskattning under hennes livstid. Längre har hon ansetts som en minor classic och föregångare till Jane Austen, men den flickaktiga författaren till den komiska succén *Evelina* har också en annan sida: hennes romaner genomsyras av en förbluffande mängd våld och aggressioner. De avbildar en fientlig värld, där groteska, aggressiva karaktärer omger den plågade hjältinnan och hennes försök att slå sig fram. Själv-mord, känslomässig och ekonomisk utpressning, sexuella trakasserier, är bara några av de uttryck för våld och aggression som figurerar i texterna.

Ett speciellt uttryck för aggressiva känslor är satir, något som förekommer i rikt mått i alla Burneys romaner.¹ Många kritiker har också uppmärksammat Burneys satiriska drag; bland tidigare studier om *Evelina* märks främst Ronald Paulsons, som diskuterar romanen framförallt i termer av sedeskildring.² Margaret Anne Doody och Julia Epstein har båda behandlat de våldsamma scener som också intresserar mig, men inte primärt som satir, och Patricia Meyer Spacks och Ruth Bernard Yeazell har gjort intressanta studier av *Evelina*.³ I denna artikel ämnar jag analysera ett antal satiriska passager och undersöka vad de eventuellt avslöjar om de underliggande aggressiva krafterna i *Evelina*. Vi skall börja med några traditionella definitioner av satir, ta en titt på den historiska och tematiska bakgrunden, och slutligen undersöka Burneys satir i ljuset av romanens känslomässiga ekonomi, samt de olika attityder till satir som kommer till uttryck i texten.

En vattentät definition av satirbegreppet är så gott som omöjlig att finna, ett faktum som inte är ägnat att förvåna litteraturforskaren. Termen avser dels den specifika genre – verssatiren – som initierades av Horatius och Juvenalis, och som stod högt i kurs i England särskilt under det begynnande 1700-talet, dels mer allmänt en ton eller hållning som står att finna lite varstans i genresystemet. Termlexikonet refererar till Dr. Johnsons karakteristik ”a poem in which folly or vice is censured” samt ger vid handen att satir är en attack som förlöjligar sitt offer, med didaktiska intentioner och ofta spirituellt till tonen.⁴ I det följande syftar begreppet i första hand på satiriska teman och stiluttryck som en del av romanen.

Genrens moraliska syfte – att via skammen förmå människor till ett bättre leverne – har alltid betonats av dess utövare, och satirikern ser sig gärna som en normernas,

idealens och sanningens försvarare.⁵ I realiteten tycks dessa höga moraliska anspråk vara föga mer än en rationalisering av den underliggande aggressiva drivkraften, och satiren finner sig i praktiken ofta balansera mellan sedelärande didaktik och våldsamma aggressioner. Vissa forskare hävdar också att genrens ursprungliga syfte var allt annat än uppbyggligt, att den började som en attack med det primära målet att såra. Satirens metaforer är också avslöjande: man talar om bitande, grym eller dräpande satir.⁶

Får man tro Robert Elliotts studie *The Power of Satire*,⁷ utövades satir ursprungligen som en magisk ritual: den grekiske poeten Arkilokos till exempel författade sålunda förnedrande förbannelser och besvärjelser, med vilka han en gång till och med ska ha dödat en motståndare. Elliott räknar vidare upp ordstrider bland eskimåerna, iriska rimsmeder som skaldade ihjäl sina fiender, samt arabiska satiriker som i krig slungade ut sina verser som vapen. Huruvida dessa myter skall uppfattas som en seriös övertygelse om ordens förmåga att döda, eller om de snarare skall ses som metaforer för diktens kraft må vara osagt; de röjer hur som helst en insikt i satirens aggressiva och hämndgiriga natur, och en kunskap om satirikerns inneboende maktbegär. Viktigt är också att satir oftast motiveras av någon form av moralisk indignation. Sedernas förfall och civilisationens nedgång har alltid varit centrala teman.

I takt med civilisationsprocessen ska sedan det satiriska våldet ha överförs till det litterära konstverkets fiktiva nivå. I stället för att bokstavligen döda sin antagonist skapar satirikern en fiktion i vilken motståndaren kan avväpnas, förlöjligas, miss-handlas eller dödas. Här ageras våldet ut på ett rituellt plan, och författaren kan således få utlopp för sina aggressioner i skydd av fiktionen, manipulera och erövra makt över offret utan risk. Genom förlöjligandet kan det potentiella hot som motståndaren utgör neutraliseras. Ett exempel på effektiviteten i en sådan attack finner man i Drydens förgörande nidskrift mot den poetiske kollegan Shadwell, *MacFlecknoe* (1682).

Om vi tar fasta på satirens aggressiva element förefaller det kanske också följdriktigt att genren länge uppfattades som en specifikt manlig domän – en form där den intellektuelle giganten tukade sina fiender med militärisk nit. Ofta beskrevs satiren i termer av krigföring eller omtalades som en manlig genre i vilken förvekligande och slapphet attackerades. I sin essä om satiren berömmar till exempel Dryden Juvenalis' "vigorous and masculine wit", och fortsätter: "he gives me as much pleasure as I can bear; he fully satisfies my expectation; he treats his subject home: his spleen is raised and he raises mine."⁸ Bildspråket antyder en koppling till manlig sexualitet och implicerar att satir för Dryden var en funktion av maskulinitet och aggressiv sexualitet.

Men satirens manliga status etablerades inte bara i bildspråket. Genren har också rent innehållsmässigt en tradition av misogyni och kvinnofientlighet, alltifrån Juvenalis' sjätte satir mot kvinnan, över otaliga medeltida smådeskrifter, fram till Swifts och Popes angrepp på kvinnokönet. Denna tradition har uppträtt både i mängder av vers- och andra satirer över kvinnans svekfullhet, kättja och allmänna underlägsenhet, och som ett genomgående tema i alla typer av litteratur, både före och efter den engelska verssatirens glansdagar.⁹ Då satir ofta utlöses av ett hot, förment eller verkligt, så utgörs den misogynna satirens måltavlor generellt av allt som kan göra

kvinnor starka och självständiga: sexualitet, intellektuell förmåga, ekonomiskt oberoende. Härtill skapas illustrativa typer: amasonen, koketten och nuckan, den lärda damen, vilka alla figurerar i den satiriska litteraturen. En vanlig stereotyp i 1700-talets komiska engelska romaner är den kärlekskranka äldre kvinnan vars svunna behag och frenetiska karljakt generar alla utom henne själv; sådana karikatyrer är Mrs. Slipslop i Fieldings *Joseph Andrews* (1742), och Tabitha Bramble i Smolletts *Humphry Clinker* (1771). Dessa typer spred sig också från satirens texter till de populära sedelärande etikettsböckerna som avskräckande exempel på okvinnligt beteende. Denna litteratur beskrev bland annat vad som var feminint och inte feminint beteende, det vill säga vad som uppfyllde tidens ideologiska krav på kvinnlighet.

För en kvinnlig författare under 1700-talets andra hälft, femtio år efter den engelska verssatirens guldålder, kunde alltså traditionen erbjuda både lockelser och hinder för en satirisk verksamhet. Vilka implikationer hade användandet av en sådan traditionellt sett både manlig och aggressiv genre för en konservativ och proper ung författarinna som Fanny Burney? Burney ger sig in i en *a priori* maskulin form och en klassisk arena för misogyn propaganda, och hon gör det för att uppnå sina egna konstnärliga syften.¹⁰ I själva verket använder hon ett flertal av den kvinnofientliga satirens stereotyper, men ofta förvridna så till den grad att deras giltighet ifrågasätts. Således är både Madame Duval (den kärlekskranka tanten) och Mrs. Selwyn (den vittra damen) i *Evelina* mer komplexa än deras roller borde tillåta.¹¹ I en textmassa som myllrar av våldsamma utbrott, aggressioner och trakasserier utgör de satiriska elementen en viktig aspekt av Burneys vision, en reflektion av hennes kaotiska och våldsamma världsbild.

*

Handlingen i debutromanen *Evelina* är i korthet följande. Evelina, vars mor är död, har vuxit upp med lantprästen Mr. Villars. Hennes far, Sir John Belmont, äktade hennes mor i hemlighet men har sedermera förnekat både bröllopet och sin dotter, som han aldrig sett. Den socialt oerfarna men intelligenta och vackra Evelina gör två besök i London: första gången tillsammans med Mrs. Mirvan, dotter till Lady Howard, och hennes make, den bryske kapten Mirvan, andra gången i sällskap med sin vulgära mormor, den naturaliserade fransyskan Madame Duval. Under sin första resa träffar Evelina flera adelsmän, såsom den attraktive och artige Lord Orville och libertinen Sir Clement Willoughby, samt möter sprätten Mr. Lovel. Andra gången rör hon sig i andra kretsar och tvingas frotera sig med sina medelklassläktingar, familjen Branghton. Slutligen besöker hon kurorten Bristol Hotwells och den aristokratiska Mrs. Beaumont, med Mrs. Selwyn som förkläde. Romanen berättas via Evelinas brev till Mr. Villars, och tar oss med från den unga kvinnans inledande klavertramp, via hennes gradvisa erövrande av social polityr, fram till det önskade äktenskapet med Lord Orville och återföreningen med fadern. Genom denna rörelse möter vi karaktärer från olika sociala skikt som ofta satiriseras.

I alla Burneys romaner blandas en mängd olika genrer, vilket skapar den unika sammansättningen i hennes idiom. De moraliska och sociala budskap som genereras av denna blandning är ofta direkt motsägelsefulla, och bildar därmed de mångskiftande röster som ofrånkomligen utgör varje romantexts diskurs. Så innefattar *Evelina*

beståndsdelar från etikettlitteratur, romantiska berättelser, satir, drama och fars. De etiketttråd som framställs av Evelinas mentor och ställföreträdande far Mr. Villars å ena sidan bryter av mot de brutala och farsartade practical jokes som utövas av den råde kapten Mirvan å den andra. Uppmaningen till unga kvinnor att inte ställa sina förhoppningar för högt eller drömma om aristokratiska äktenskap motsägs av den oförmodade vändning Evelinas egen historia tar i och med den lyckosamma föreningen med den ädle Lord Orville. Detta motstridiga virrvarr av konventioner och förväntningar kunde illustrera vad Bakhtin kallar *heteroglossia*, mångstämmighet, som gör romanen till ett forum för motståndet mot det konservativa och hegemoniska språkets likriktande krafter.¹²

Visserligen är både Burney som författare och den explicita tematiken i hennes romaner allt annat än radikal – själv hade hon en konservativ syn på klass- och könsfrågor. Ändå fungerar hennes texter som ett uttryck för *heteroglossia*, för variationen i hennes egen samtid. I de delar av romanerna som speglar etikett- och uppförandelitteraturen kan Burney således propagera för det kvinnoideal och som sammanfattats av Mary Poovey i termen "the proper lady"¹³ – en tillbakadragen, korrekt och sedesam ung dam – samtidigt som det karnevaleska och farsmässiga draget bildar en kraftig motpol till denna önskan och visar på möjligheten av en mer mångtydig och expansiv kvinnoroll. De satiriska elementen kommer också in här, som en del av den våldsamma impuls vilken röjer intensiva och förträngda aggressiva känslor. Trots Burneys förmenta välartadhet sjuder hennes romaner av en vitalitet som motverkar och kompletterar det didaktiska syftet.

I romanernas satiriska delar framstår Burney som oerhört medveten om sin tids och miljö heterogenitet, och hon utnyttjar framgångsrikt den kollision mellan olika språkvärldar som uppstår då karaktärer från olika samhällsgrupper möts. Bakhtin påpekar: "[a]t any given moment of its evolution, language is stratified not only into linguistic dialects in the strict sense of the word [...] but also [...] into languages that are socio-ideological: languages of social groups, 'professional' and 'generic' languages, languages of generations and so forth."¹⁴ Burney undersöker vid olika tillfällen alla dessa typer av diversitet. Sålunda definieras Branghton-kretsen socialt av sitt vulgära språkbruk, och det erbjuds ett brett spektrum mellan Mr. Villars korrekta råd och Sir Clement Willoughbys fräcka charm, mellan Mr. Lovels chevalereska klyschor och kapten Mirvans grovheter, mellan Evelinas milda ironier och Mrs. Selwyns beska kommentarer. Dessa exempel visar Burneys fina sinne för både socio- och idiolekt, samt bildar redskapen för hennes satir.

Satiren i *Evelina* fungerar på flera olika nivåer. På ett plan driver Fanny Burney med sociala typer, ofta i en etablerad satirisk tradition, medan hon på ett annat använder satiren som ett uttryck för sin egen rädsla eller ilska. I den fiktiva världen har vi vidare Evelina, som tänks ha sin egen skarpa blick och sitt eget satiriska temperament, vilket färgar hennes observationer och ibland avslöjar hennes aggressioner. Denna flertydighet, tillsammans med de ytterligare satiriker av olika dignitet som rör sig i romanens handling, tillåter Burney att göra satiren mer mångfasetterad. Dessutom utgör både likheterna och skillnaderna mellan Evelina och andra intrafiktionella satiriker en del av den i romanen implicita diskussionen om satir och dess rätta användning. Jag skall återkomma till denna fråga.

Det som angrips i *Evelina* är vanligen någon som bryter mot sociala normer eller god ton. I så måtto är Burneys måltavlor synnerligen konventionella: familjen Branghton hånas för sina pretentioner och sin medelklassvulgaritet, Madame Duval för sin (enligt tidens normer) brist på fint sätt och kvinnlig anständighet, och Mr. Lovel för att han är en sprätt. Personer som medvetet sårar andra – kapten Mirvan, Madame Duval, Mrs. Selwyn, Mrs. Beaumont – kritiseras för detta. Men även om alla dessa är traditionella måltavlor för satiriska angrepp, kan man alltid märka en stark känsla av ilska som utlöser attacken. I romanens första viktigare episod, Evelinas första bal, kan man tydligt se övergången från förolämpning till motangrepp.

The gentlemen, as they passed and repassed, looked as if they thought we were quite at their disposal, and only waiting for the honour of their commands; and they sauntered about, in a careless indolent manner, as if with a view to keep us in suspense [...] I thought it so provoking, that I determined, in my own mind, that, far from humouring such airs, I would rather not dance at all, than with any one who should seem to think me ready to accept the first partner who would condescend to take me.¹⁵

Burney presenterar det sociala rollspelets genusaspekter: medan männen granskar kvinnorna som varor, trygga i medvetandet om sin valfrihet, har kvinnorna bara att vänta. Evelina irriteras av att ställas ut till beskådan på detta sätt och avvisar den roll som tilldelas henne i den sociala interaktionens maktstruktur. I sinom tid kommer hon att behärska etikettens regler, men innan hon själv lärt sig att manipulera dem är hennes första reaktion vrede över männens arrogans. När så den uppblåste Mr. Lovel som representant för denna grupp närmar sig, kommenterar hon

Not long after, a young man, who had for some time looked at us with a kind of negligent impertinence, advanced, on tiptoe, towards me; he had a set smile on his face, and his dress was so foppish, that I really believe he even wished to be stared at; and yet he was very ugly.

Bowing almost to the ground, with a sort of swing, and waving his hand with the greatest conceit, after a short and silly pause, he said, 'Madam – may I presume?' – and stooped, offering to take my hand. I drew it back, but could scarce forbear laughing. 'Allow me, Madam,' (continued he, affectedly breaking off every half moment) 'the honour and happiness – if I am not so unhappy as to address you too late – to have the happiness and honour —'

[...] I said [...] that I believed I should not dance at all. He would keep himself, he told me, disengaged, in hopes I should relent; and then, uttering some ridiculous speeches of sorrow and disappointment, though his face still wore the same invariable smile, he retreated. (s. 29)

Detta är förvisso en konventionell attack på sprätten som typ, som det finns så många av i 1700-talslitteraturen. Lovels pretentiösa snobberi placerar honom utan tvivel i den kategorin. Men Evelinas aversion mot Lovel motiveras också av förödmjukelsen och harmen över att bli betraktad och bedömd av de manliga deltagarna på balen. Då hon återberättar incidenten kan Evelina byta ut åskådarens passivitet mot berättarens aktiva roll. Genom att beskriva Lovel i ord som "silly", "ugly", "im-

pertinent", "affected" och "ridiculous" placerar hon sig själv i en maktposition hon inte hade i det faktiska mötet, och som i viss mån utgör en kompensation för hennes tidigare maktlöshet. Det som å ena sidan är en konventionell attack på preciositet och snobberi har därmed också blivit ett uttryck för en indignation som Burney kan uttrycka via Evelina. (Denna utnyttjar så småningom det maktmedel som står till buds och avvisar uppvaktningen. Senare begår hon ett etikettsbrott och stöter sig med Lovel genom att acceptera en annan kavaljer.)

Lovel representerar en typ, sprätten som är fången i föreställningen om sin egen betydelse men samtidigt osäker. Hans "set smile" och misstanken att han "even wished to be stared at" gör honom till en helt igenom ytlig skapelse, en människa som existerar bara i den mån andra ser honom.¹⁶ För sprätten är skenet avgörande, och hela hans beteende är ett mönster av överdriven artighet och manér, utnejslade för att visa upp hans elegans. Burneys satir betonar denna exterioritet. Lovel menar till exempel att man går på teatern för att "shew that one's alive" (s. 80), och hävdar att han har fyra eller fem almanackor: "I don't make any particular use of them, – but one must have them, to tell one the day of the month; – I'm sure, else, I should never keep it in my head" (ss. 359-60). Hans behov av rekvisita för att bekräfta sin existens gör honom till en social sprattelgubbe; han lever bara genom andra, och blir därför lätt bragt ur fattningen. Lovels skörhet och tomhet jämnar marken för kapten Mirvans sista lustighet, då en uppklädd apa tussas ihop med Lovel och nästan biter av honom örat. För att kunna upprätthålla sin fashionabla image har Lovel varit tvungen att förneka all spontanitet och verklighetskontakt, och den slutliga bestraffningen blir ett sätt att återföreina honom med sin kroppslighet, att tvinga honom att leva i sin kropp. En annan orsak till Mirvans förakt är för övrigt Lovels bristande manlighet. Då han trippar fram på tå, viftar i luften med händerna och gör fåniga pauser tycks hans beteende närma sig en konstgjord femininitet som driver den nästan parodiskt maskuline kaptenen till vansinne.

Samma mönster – traditionell satir som samtidigt röjer en underliggande aggressivitet – återkommer då familjen Branghton introduceras. (Den uppåstigande borgarklassen var ett klassiskt objekt för förakt i det fortfarande aristokratiskt sinnade England.) Burney inleder med en rättfram beskrivning och låter sedan varje situation illustrera karaktistiken. Denna teknik motiveras givetvis av brevformen, men den tjänar också till att betona Evelinas skarpsinne och överlägsenhet, då ett enda möte är tillräckligt för att hon korrekt ska kunna bedöma sina medelklassläktingar. Hon kan så att säga innesluta dem – de stiger aldrig utanför ramarna för hennes uppfattning. Återigen förändrar den retoriska kontrollen maktbalansen till Evelinas fördel. Sålunda är det hennes bedömning att Mr. Branghton "does not seem to want a common understanding, though he is very contracted and prejudiced". Den äldre Miss Branghton är "by no means ugly, but looks proud, ill-tempered and conceited", den yngre, Miss Polly, är "rather pretty, very foolish, very ignorant, very giddy, and, I believe, very good-natured". Brodern Tom, slutligen, liknas vid en "over-grown school-boy, whose mirth consists in noise and disturbance" (s. 68).

Denna karakteristik bekräftas när Evelina och hennes vulgära släktingar går på operan. Burney satiriserar medelklassen och deras bristande estetiska sensibilitet genom att låta figurerna en efter en leverera sina åsikter i fraser och vändningar som motsvarar deras temperament, såsom vi fått dem presenterade.

'How do *you* like it? – and how do *you* like it?' passed from one to another with looks of the utmost contempt. 'As for me,' said Mr. Branghton, 'they've caught me once, but if ever they do again, I'll give 'em leave to sing me to Bedlam for my pains: for such a heap of stuff never did I hear; there is n't one ounce of sense in the whole Opera, nothing but one continued squeaking and squalling from beginning to end.'

[...]

Miss Branghton, looking at me, declared, that she was not *genteel* enough to admire it.

Miss Polly confessed, that, if they would but sing *English*, she should like it *very well*. The brother wished he could raise a riot in the house, because then he might get his money again.

And, finally, they all agreed, that it was *monstrous dear*. (ss. 93-4)

Familjen Branghtons monumentala brist på förståelse och uppskattning, deras fullständiga okunnighet om operans konventioner avslöjar deras vulgaritet, medan Evelinas förfining markeras genom hennes önskan att njuta av musiken trots sitt nedslående sällskap. En fin själ söker estetiska upplevelser oberoende av sociala bakslag.

Notwithstanding all my vexation at having been forced into a party so very disagreeable [...] yet, would they have suffered me to listen, I should have forgotten every thing unpleasant, and felt nothing but delight [...] but they tormented me with continual talking. (s. 92)

Ordet "torment" är viktigt, eftersom vi vet att satiriska angrepp i *Evelina* vanligen riktas mot de personer som plågar andra. Det ger också en vink om Evelinas egen irritation.

Precis som med Lovel fungerar här en traditionell drift, denna gång med medelklassens vulgaritet, samtidigt som ett uttryck för personliga aggressioner. Evelinas motvilja framkommer i ständiga nedvärderande ord som "foolish" (s. 68), "disagreeable" (s. 92) och "unamiable" (s. 171), när hon talar om deras "pretentions" (s. 174) och sin "distaste" (s. 171), men också i små ironier om hur hon finner systrarnas tomma frågor "interesting and well-bred" (s. 69), om hur Tom anser det passande att underhålla henne med familjegrälen (s. 174), eller om den tanklösa Pollys "ingenious little artifice[s]" (s. 204).

Drivkraften bakom Evelinas aggressivitet är i det här fallet hennes rädsla för att bli alltför nära lierad med Branghton-familjen eller Madame Duval. Som vi vet är Evelina dotter, om än inte erkänd, till en adelsman; hennes framtida öde vacklar därför mellan den osäkra möjligheten att fadern ska erkänna henne, och utsikten att giftas in i familjen Branghton (mormodern söker förmå henne att gifta sig med Tom). Följaktligen söker Evelina distansera sig så mycket hon kan från medelklasskretsen. Den utgör ett reellt hot eftersom hon ser sig tvungen att lyda sin mormor. Hennes satiriska kommentarer framstår då som en strategi för att hantera det hot släktingarna representerar.¹⁷

Bokens utan tvekan hårdast satiriserade figur är Evelinas mormor, Madame Duval. Hon gör sig skyldig till en formlig katalog av fel, från det enbart generande till det verkligt sårande. Som smakprov på hennes allmänna framtoning kan hennes första kommentar fungera, då hon nyss anlämt från Frankrike: "there's no nation under the sun can beat the English for ill-politeness: for my part, I hate the very sight of them [...] We'll take care [...] not to admit none of your vulgar, unmannered English among us" (ss. 50-1). Det uppstår en komisk diskrepans mellan hennes fördömande av oartighet och hennes egen brist på god ton.

Madame Duval bryter inte bara mot allmänna regler för artighet och omtänksamhet, utan också mot den kvinnliga anständighetens normer. Mormoderns grälla kläder och kraftiga målning chockerar Evelina, liksom hennes fåfänga och utseendefixering: "I should have thought it impossible for a woman at her time of life to be so very difficult in regard to dress" (s. 155). En annan brist är Madame Duvals okontrollerade raserianfall, som då hon snavar och faller ner i en dypöl och drabbas av "so great a rage, it was with difficulty she could speak [...] she was, for some time [...] wholly engrossed by her anger and her distress" (s. 65). Här är problemet att Madame Duvals våldsamt enligt tidens normer är okvinnlig och bryter mot anständigt uppförande. För en "proper lady" är nämligen alla former av vrede tabu.

Vulgaritet, fåfänga och snarstuckenhet är alla stötande drag som kan sära andra, men Madame Duvals allvarligaste förseelse är hennes beteende i fråga om Evelina och dennas angelägenheter. När det gäller så känsliga saker som flickans omtvistade börd är mormodern fullständigt hjärtlös. Evelina skriver till Mr. Villars:

I will not shock you with the manner of her acknowledging me, or the bitterness, the *grossness* – I cannot otherwise express myself, – with which she spoke of those unhappy past transactions you have so pathetically related to me. (s. 52)

Men den äldre kvinnans förhållningssätt till Evelinas familjehistoria är alltid lika smärtsamt. "I cannot be enjoined a task more cruel than to hear her" (s. 122), klagar Evelina, och utbrister klenroget "Madame Duval was entertaining Mr. Branghton with all the most secret and cruel particulars of my situation!" (s. 69). Grym är just vad Madame Duval framstår som för Evelina, och trots sina känslor av förpliktelse är det bara motvilligt hon står ut med mormodern. Evelinas mormor tycks alltså förtjäna en bestraffning, inte bara för att hon är vulgär och målad, utan också för att hon ständigt generar och sårar Evelina, och för sin okänslighet ifråga om sin dotterdotters önskemål och intressen.

Madame Duvals mest upprörande tiltag är i Evelinas ögon att introducera en plan att processa om Evelinas bördsrätt, "a proposal which terrifies me to death, and which was as unexpected, as it is shocking" (s. 120). En invändning mot att lagsöka, bortsett från hur plågsamt ett sådant förfarande skulle vara för Evelina, är dess offentliga karaktär, vilket naturligtvis är tvärtemot varje sedesamt beteende från en ung dam. En annan är det implicita brottet mot den tacksamhet Evelina anser att hon som dotter bör känna mot sin far, även om denne aldrig erkänt faderskapet. Nästa steg i handlingen visar sig vara en händelse som i stället förlägger fasan till Madame Duval, då denna utsätts för ett arrangerat överfall (varom mera senare) från den krigiske kapten Mirvan.

Faktum är att Madame Duvals försyndelser ofelbart leder till någon form av vedergällning, eftersom hon underkastas en ständig ström av fysisk och verbal misshandel från kaptenen. Trots att dennes uppträdande aldrig explicit sanktioneras av författaren är det svårt att undgå en känsla av att Madame Duval faktiskt också straffas av Burney. Därmed skall det inte förnekas att kaptenens vrede över Madame Duval springer ur både kvinno- och främlingshat och att hans misshandel är grym och oacceptabel. Likafullt vill jag hävda att i termer av poetisk rättvisa motsvarar ofta bestraffningens natur Madame Duvals övertramp.

Ronald Paulson utgår i sin beskrivning av den satiriska romanen från *Don Quijote*. Kollisionen mellan den förvirrade riddarens ideal och verklighetens sjaskighet skapar en ömsesidig belysning: Don Quijote fördöms för sin bristande verklighetskontakt, verkligheten för att den inte motsvarar de ridderliga idealen.¹⁸ En liknande motsatsställning (fast med mer negativa poler) uppstår i *Evelina* i konfrontationen mellan kapten Mirvan och Madame Duval. De representerar sannerligen inte några ideal, men fast båda satiriseras som typer oberoende av varandra, så fungerar de också som kommentarer till varandra; de blir var och en på sitt håll ett verktyg för författarens kritik mot den andre. Naturligtvis orsakar denna struktur en grundläggande ambivalens i deras moraliska status.

Kapten Mirvan är alltså på en gång ett traditionellt föremål för satir och ett redskap för satiriskt våld mot andra.¹⁹ Evelina kallar kaptenen "surly, vulgar, and disagreeable" (s. 38), och fastställer därmed en explicit norm att döma honom efter. Med sina råa eder och sitt opolerade sjömannspråk framstår Mirvan obestriddligen som vulgär och okänslig, och han yttrar ständigt förolämpande saker dels om kvinnor, dels om de män som frekventerar salongerna, vilka han anser vara föga bättre än kvinnor. Utan tvivel skall kaptenen förstås som en klandervärd person. Men under skydd av denna anstötighet kan Burney samtidigt använda honom som ett verktyg för en typ av aggressivitet som hon inte kan uttrycka explicit. Den illvillige Lovel, som inte försummar ett tillfälle att håna Evelina sedan hon avvisat honom på balen, finner snart en fiende i kapten Mirvan, som utan att någonsin agera som Evelinas försvarare ändå fungerar som ett korrektiv med sina plumpa och rättframma kommentarer om Lovels snobberi, sprättaktighet och fåfänga, och med den slutliga brutala kroppsligheten i apskämtet. Än mer aggressiv är hans förföljelse av Evelinas mormor.

Antagonismen mellan kaptenen och Madame Duval är ögonblicklig. Hennes spontana kommentar – "you're a low, dirty fellow" – besvaras av att Mirvan hotfullt griper tag i hennes handleder. Det komiska hos dessa två vulgära och oborstade personer förhöjs genom att låta dem konfronteras med varandra, och så att säga möta sitt eget dåliga uppförande för första gången. Madame Duval (vars uppfattning om artighet vi redan sett prov på) utmanar kaptenen: "you're the ill-breddest person ever I see; and as to your knowing Lady Howard, I don't believe no such a thing; unless, indeed, you are her steward", vartill kaptenen föraktfullt replikerar: "you would much sooner be taken for her wash-woman" (s. 51). Efter denna lovande öppning förföljer kaptenen hänsynslöst Madame Duval med våldsamma practical jokes.

Den intensiva njutning dessa aggressiva attacker erbjuder kaptenen tycks ibland nästan erotisk. Den första attacken får honom i extas, han skriker av glädje och

menar att han aldrig varit nöjdare i hela sitt liv.²⁰ Madame Duval svarar med samma mynt: "The rage of poor Madame Duval was unspeakable; she dashed the candle out of his hand, stamped upon the floor, and, at last, spat in his face", varpå båda uppnår ett stadium som påminner om sexuell klimax: "This action seemed immediately to calm them both, as the joy of the Captain was converted into resentment, and the wrath of Madame Duval into fear" (s. 66). Det tycks alltså finnas erotiska övertoner för bägge parter i detta utbyte, något som bekräftas när kapten Mirvan inspireras av de badande i Bristol Hotwells och utbrister:

this would be a most excellent place for old Madame French to dance a fandango in! By Jingo, I wouldn't wish for better sport than to swing her round this here pond [...] she hit my fancy mightily; I never took so much to an old tabby before. (s. 393)

Kapten Mirvans påföljande attack har även den en sexuell ton, och kan rentav utläsas som en symbolisk våldtäkt. Detta slutgiltiga practical joke är det falska landsvägsrånnet. Utklädd till stråtrövare anfaller kaptenen Madame Duval när hon, iväglurad av ett förfalskat brev, är på väg i sin vagn. Alltunder det att hans kumpan Sir Clement kurtiserar Evelina i vagnen drar kaptenen ned mormodern på vägen, misshandlar henne häftigt, och lämnar henne fastbunden vid ett träd med fötterna ihopbundna. Evelina, och följaktligen också läsaren, har fått reda på kaptenens planer i förväg, vilket skapar en viss komisk distans till hans grymheter. Kombinationen av bestämt avståndstagande från våldet och förtäckt accepterande gör hela händelsen tvetydig, trots det uttalade fördömandet av kaptenens barbariska beteende. Och behandlingen Madame Duval råkar ut för är sannerligen skakande:

She was sobbing, nay, almost roaring, and in the utmost agony of rage and terror [...] her voice was so broken, I could not understand a word she said [...] her feet were tied together with a strong rope, which was fastened to the upper branch of a tree, even with an hedge which ran along the ditch where she sat [...] Her dress was in such disorder, that I was quite sorry to have her figure exposed to the servants [...] Her head-dress had fallen off; her linen was torn; her negligee had not a pin left in it; her petticoats she was obliged to hold on; and her shoes were perpetually slipping off. She was covered with dirt, weeds, and filth, and her face was really horrible, for the pomatum and powder from her head, and the dust from the road, were quite *pasted* on her skin by her tears, which, with her *rouge*, made so frightful a mixture, that she hardly looked human. (ss. 147-8)

I en mening har dock denna behandling en viss metaforisk motsvarighet i Madame Duvals eget tidigare beteende. Hon har varit för aktiv i affären med Evelinas far, och nu får hon sina fötter ihopbundna. Hon har varit för högljudd, våldsam och aggressiv, och nu utsätts hon för en "agony of rage and terror" som får henne att snyfta och vråla i frustration. Hon är vulgär och oanständig, förtjust i bjärta kläder och lullull – nu blir hon mer eller mindre avklädd, och hennes kläder blir sönderrivna och tilltufsade. Och tecknet för hennes fåfänga och erotiska beredskap, hennes rouge, förvandlas till en motbjudande sörja av puder, damm och tårar. Om hennes målade ansikte tidigare gjorde henne alltför kvinnlig, blir hon nu "hardly human". Med kapten Mirvan som redskap har hon förödmjukats så till den grad att hennes

påträngande sensualitet tycks slutgiltigt tuktad (fastän hennes enastående tålighet gör det svårt att kuscha henne för gott). Vad kapten Mirvan utför är den fysiska motsvarigheten till en satirisk attack; han ger den konventionella satirens troper en bokstavlig tolkning. Precis som i Swifts satiriska dikter om gafflickor, till exempel *A Beautiful Young Nymph Going to Bed* (1734), kläs Madame Duval av inpå bara skinnet i en rituell våldshandling mot den kvinna som vågar vara kroppslig. Våldet skrivs bokstavligen in på den kvinnliga kroppen.

Det är uppenbart att Madame Duval behandlas grymt, och Evelina ångrar att hon inte brutit kaptenens förmaning om tystnad och varnat mormodern. Madame Duvals okvinnliga beteende minskar dock vårt medlidande en smula, och Evelinas reaktion på mormoderns beskrivning av "rånarens" brutalitet är minst sagt motsägelsefull: "Though this narrative almost compelled me to laugh, yet I was really irritated with the Captain, for carrying his love of tormenting, – *sport*, he calls it, – to such barbarous and unjustifiable extremes" (s. 150). Dubbelheten utgör själva kärnan i Evelinas berättelse, för trots att hon säger sig vara irriterad av kaptenens råhet erkänner hon att hon har svårt att hålla skrattet tillbaka, och samtidigt som hon beskriver misshandeln som tortyr återger hon också kaptenens ganska annorlunda uttryck, "sport". Hon tycks på detta sätt uppmäna även läsaren att skratta. Å andra sidan måste hon poängtera att behandlingen är oacceptabel för att inte själv få del av ansvaret för Madame Duvals bestraffning. Men läsaren vet att Evelina har flera skäl att vilja se mormodern tilltryckt, åtminstone på ett omedvetet plan.²¹ I slutändan liar hon sig med satirikern. Genom att skratta åt den äldre kvinnan godtar hon kaptenens tolkning av det skedda som ett oskyldigt skämt och ger honom därmed sin frisedel.

I vilken mening kan man då koppla kapten Mirvans våldsamma fysiska angrepp och plumpa spratt till satir, den kvicka och spirituella attacken på en motståndare? Till att börja med tycks den fruktansvärde kaptenen och hans utbrott ha vissa likheter med den forntida handgripliga satir som Robert Elliott beskriver. Mirvan överöser sina offer med råa eder och fysiska angrepp utan åtskillnad, inte så sofistikerat men desto mer effektivt. Hans utbrott motiveras av en känsla av indignation; särskilt provocerad blir han av de brott mot etablerade genuskategorier som både Lovel och Duval gör sig skyldiga till.²² Då Ronald Paulson kallar Mirvan

the Smollettian sea-dog, as well as the prankster and the Juvenalian whose indignation bubbles over into violent action when confronted with such outrages to his native John Bullishness as the preposterous Madame Duval,²³

har han helt riktigt påpekat kaptenens position som både subjekt och objekt för satir, samt hans satiriska vrede, även om han förbiser den aspekt av kvinnohat som vidlåder Mirvans attacker mot Duvals "old tabby". Kaptenens attityd till Madame Duval sorterar under de traditionella fördomarna mot kvinnor som uppnått en viss ålder.

För det andra förlöjligar kaptenens angrepp, precis som traditionell satir, hans motståndare, bringar dem fullständigt ur fattningen och försätter dem i det mest ömkansvärda tillstånd. Madame Duval får skrattarna emot sig, såväl kapten Mirvan som hennes egna tjänare (och släktingar); dessutom blir det en utdragen förödmju-

kelse, eftersom skratten förnyas varje gång hon återberättar incidenten. Likaså blir Lovel när han angrips av apan

a dreadful object; his face was besmeared with tears, the blood from his ear ran trickling down his cloaths, and he sunk upon the floor, crying out, 'Oh I shall die, I shall die! - Oh I'm bit to death!' (s. 401),

men vår sympati för hans sorgliga tillstånd reduceras väsentligt av hans absurda överreagerande.

Slutligen dramatiserar attackerna mot både Duval och Lovel den kritik som redan formulerats mot dem i texten och handlingen, och som är en del av Burneys egen satir mot dem. Då kaptenen får Duval att snava i dypölen (utan att hon vet att det är han) blir det en adekvat bestraffning: hennes grova och vulgära sinnelag belönas genom att hon täcks av smuts och lera. På samma sätt får hon ett passande straff då hon affekterat spelar upp ett brinnande musikintresse vid en konsert. Hennes överdrivna auditiva njutning ersätts av en olfaktiv chock: kaptenen låtsas tro att hennes hänryckning är ett svimningsanfall och för upp luksalt mot hennes näsborrar (ganska plågsamma saker). Vi har redan sett hur det falska landsvägsrånet kan ses som svar på Madame Duvals tidigare beteende. När det gäller Lovels slutliga förnedring består symmetrin i att sprätten jämnställs med och underkastas den oskäligen apa han omedvetet liknar i all sin prålighet och stupiditet. Denna symmetri är helt avsiktlig från kaptenens sida, eftersom han vid upprepade tillfällen jämfört mondäna män med apor. Att Lovel är lika ful och dum som en apa, att hans preciösa beteende är något han lärt sig utantill och framför som en tam apa, och att han kan vara förstulen och grym som en apa, därom tycks kapten Mirvan och Fanny Burney helt ense. Medan Mirvan angriper Madame Duvals överflöd av fysisk kvinnlighet, blir Lovel snarare angripen för att han har för lite kontakt med sitt fysiska jag och för att han är för lite av en man. Båda hotar ett etablerat genussystem, men från motsatta poler. Men båda får också en behandling som punkt för punkt motsvarar deras egna förbrytelser.

Jag hävdade tidigare att satiren utövar rituellt våld mot ett offer som på något sätt utgör ett hot. Ju större hotet är, desto mer intensiv blir attacken. All satir förmedlar ett obehag över eller aggressivitet mot en viss social typ, men graden av hätskhet säger också något om hur hotfull en viss motståndare är. Familjen Branghton är således enerverande, men aldrig så oroande som Madame Duval. Vad kan vi dra för slutsatser av detta om Madame Duval och Burneys starka aggression (via Mirvan) mot henne? Varför, på vilket sätt är hon ett hot? Madame Duval är en sammansmältning av olika satiriska stereotyper, men hon har dessutom flera oroande drag som förenar henne med Evelina. Hon blamerar sig socialt (som Evelina), hon förföljs av kapten Mirvan med en blandning av erotik och våld (liksom Evelina av den envetete påflugne Sir Clement), hon umgås med de olidliga Branghtons (vilka Evelina känner sig blott alltför insyltad med). Och fastän Evelina häpnar över "how easily and how frequently she is deceived" (s. 236), låter sig även Evelina vid flera tillfällen bedras av skenet. Evelina reflekterar över det osannolika i brevet som lockar iväg Madame Duval inför det falska rånet, men själv tror hon utan att tveka att det oanständiga brev Sir Clement sänder henne i Lord Orvilles

namn verkligen är från den senare. Och som Julia Epstein noterar blir Evelina precis som mormodern duperad av ett par prostituerade vid Marylebone Gardens och tror först att de är fina damer. Dessutom liknar Evelinas situation Madame Duvals såtillvida att hon är en "statusless woman"²⁴; såsom föräldra- och familjelös står hon utanför den sociala rangordningen. Det som inledningsvis tycks vara en total motsatsställning mellan två personer kan kanske i själva verket dölja en likställdhet; vi ser i förvrängd form vart en ung kvinnas bristande kunskap om världen skulle kunna föra henne. De våldsamma satiriska scenerna skulle då kunna tolkas som ett slags katarsis, ett iscensättande av ångesten för att bli som Madame Duval. Om Evelina alltså inte är så olik mormodern som vi i förstone tror avslöjar de potentiella likheterna en anledning till Evelinas (och Burneys) obehag, även om de är förtäckta. Madame Duval måste hållas på avstånd.

Det är ingen ovanlighet att våldet i Burneys romaner drabbar kvinnor. Det vore frestande att uppfatta de tillfällen då detta händer som en kritik mot ett grymt samhälle eller mot ett strukturellt kvinnoförtryck. Det skulle dock vara en förenkling att se våldets funktion som densamma varje gång det uppträder; det är alltför genomgående i Burneys romaner för att begränsas till en enda läsning eller tolkning. Det är snarare så att våld i en eller annan form i hennes texter är en förutsättning som strukturerar merparten av människornas relationer. Så är till exempel den episod i *Evelina* då de två berusade adelsmännen hos Mrs. Beaumont arrangerar en kapplöpning mellan två ålderstigna gummor presenterad som en allvarlig kritik mot de lättsinniga lorderna. Både Evelina och Lord Orville fördömer tilltaget, samtidigt som en mängd markörer bestämmer Merton och Coverley som grymma, tanklösa, lättjefulla och depraverade. De gamla kvinnorna snavar och slår sig, men beskrivs med sympati. Ingenting i scenen ger upphov till skratt. Så kan vi å andra sidan studera det falska landsvägsränet. Där vet vi från början att mormodern representerar så gott som uteslutande negativa saker för Evelina, ett faktum som drar uppmärksamheten till offret och hennes negativa egenskaper, samt förbereder vår inställning till episoden. I själva verket har ju Madame Duval redan varit föremål för Burneys satir i åtskilliga scener; våldet i överfallsscenen är en logisk förlängning av den tidigare satiren.²⁵

Jag tror att det vore ett misstag att se Burney som en smygfeminist, eller att tro att hennes texter döljer ett entydigt feministiskt budskap. Hennes aggressivitet riktar sig mot både män och kvinnor, och både män och kvinnor kan fungera som förtäckta redskap för Burneys satir trots att de ytligt sett fördöms. Vid tiden för *Evelinas* tillkomst var Fanny Burney en ung kvinna med starka känslor, som hon till stor del tvingades undertrycka av sociala eller familjeskäl.²⁶ Uppenbarligen trodde hon på och anslöt sig till de normer för kvinnligt beteende som sammanfattades i ideologin kring "the proper lady". Icke desto mindre bidrar såväl hennes familjesituation som henes skarpsynthet i fråga om kvinnans position i samhället till den aggressiva kraften i hennes skrifter. Våldet och aggressionen är ofta förskjutna, tilldelade någon bifigur i texten. Emellertid säger de mest intensiva ögonblicken i texterna något om de rädslor och funderingar Burney och varje kvinna på 1700-talet måste leva med; de kvinnofientliga stereotyper varav Madame Duval är sammansatt är hotande och måste förkastas, eftersom deras latent likhet med Evelinas (eller vilken osäker ung dams som helst) möjliga öde gör deras närvaro oroande.

Strukturen i Burneys satir förstärker generellt sett romanens didaktiska syfte. "I think there ought to be a book, of the laws and customs *à-la-mode*, presented to all young people, upon their first introduction into public company" (s. 83), suckar Evelina efter en av sina tidiga fadäser. Hon behöver inte oroa sig, för trots sin förlägenhet tycks hon instinktivt göra det rätta vid alla viktigare tillfällen, och hennes brev till Mr. Villars med sina många exempel på rätt och fel uppförande utgör sammantagna just en sådan bok. Tvärtemot denna välstrukturerade didaktik löper kraften i de våldsamma fysiskt satiriska episoderna då kapten Mirvan attackerar Madame Duval. Kontentan av dessa scener tycks, trots Evelinas väluppfostrade avståndstagande, stryka under läxan: bryt reglerna som Madame Duval, och detta är den bestraffning som väntar. Men en sådan läsning inrymmer inte hela den djupt oroande karaktären hos dessa ögonblick. De är överdeterminerade – Madame Duval blir både ett avskräckande exempel och ett förkroppsligande av alla de stereotypa och kvinnofientliga karikatyrer som använts så länge för att inpränta det korrekta kvinnliga beteendet. Det som Burney angriper så vildsint genom kapten Mirvan är visserligen på ett plan avvikelserna från det rätta och propera, men också på ett annat den fula vrågbilden, den groteska, förvridna karikatyren av en kvinna som törs leva i sin kropp. Måltavlan för satiren är således *både* den felande kvinnan och stereotypen. "Vik hädan, alla ni Mrs. Slipslops och Tabitha Brambles!" tycks texten säga.

*

Om Madame Duval är en stereotyp som förlänats en extra dimension, vad kan man då säga om Mrs. Selwyn? Som vi såg tidigare fanns bland annat koketter, amasoner och vittra damer med bland den misogyna satirens fasta typer, och just föreställningen om den vittra damen kunde inte undgå att väcka motstridiga känslor hos varje kvinna som försörjde sig på att skriva. En självständig och intellektuell kvinna kunde stöta på problem på flera plan. Å ena sidan kunde ett "okvinnligt" intresse för ämnen som historia och klassiska språk göra sin utövare till en löjlig och oattraktiv icke-kvinna.²⁷ Å andra sidan fanns där något misstänkt sexuellt över intellektuella verksamheter, särskilt författande, och ännu mer för skönlitterärt författande. Denna koppling ansågs naturlig, till och med berömvärd, när det gällde män (som Drydens beundrande ord om Juvenalis' "masculine wit" visar), men det var annorlunda om författaren var kvinna. Flera kritiker (till exempel Jane Spencer och Felicity Nussbaum) har visat på kvinnliga författares utsatta position, och hur lätt en författarkarriär kunde göra en misstänkt för sexuell lössläpphet.²⁸ En kvinna som ville slå sig på en intellektuell karriär kunde alltså hamna i dilemmat mellan att antingen synas vara för mycket kvinna eller för litet. Bilden av den vittra damen var uppenbarligen problematisk för Burney (hon skrev också en komedi i ämnet, men blev avrådd från att uppföra den). Konventionens lagar var viktiga för Burney, som ryggade för tanken att den sortens drift skulle kunna drabba henne själv som romanförfattare: "I would a thousand times rather forfeit my character as a writer, than risk ridicule or censure as a female", skriver hon i ett brev till en god vän.²⁹ Ett sätt att handskas med denna konflikt, och med implikationerna i att vara satirisk i sin prosa, var att förskjuta satiren, att förlägga den satiriska rösten till en eller flera bifigurer. Burneys ambivalens till satir har vi redan sett i hennes framställning av kapten Mirvan. Närmare

Burneys egen roll ligger emellertid Mrs. Selwyn, den kvinnliga satirikern. Hon använder inte fysiskt våld men är en ragata; icke desto mindre blir hon stundom ett redskap för författarens egen kritik. Genom dessa karaktärer kan Burney både äta kakan och ha den kvar; hon kan undgå att väcka anstöt, eftersom hennes attacker görs av bristfälliga karaktärer, samtidigt som hon ändå kan skriva det hon vill.³⁰ För att parafraasera kritikern Claude Rawson: hon behöver inte *mena* allt hon skriver, men det är inte säkert att hon *inte* menar det heller.³¹ Mrs. Selwyn står för drömmen om den starka och oberoende kvinnan, en figur som tillåter Burney att vara besk och dräpande, medan Evelina själv erbjuder ett mildare, vänare sätt att hantera aggressioner. Ingendera är helt tillfredsställande. Mrs. Selwyn är alltför frispråkig och bryr sig alltför lite om vad omgivningen tänker, medan Evelina är alltför hämmad och inte lyckas föra fram sin egen ilska och irritation till de människor som sårar henne.

Mrs. Selwyn levererar under besöket hos Mrs. Beaumont i Bristol både godmodiga och mindre godmodiga kommentarer till de personer som omger henne. Hennes uppgift är till stor del att framföra kritik eller sanningar som det vore opassande för den mer blygsamma hjältinnan att yttra högt; hon är också Burneys försök till undersökning av den intellektuellt starka kvinnans roll.³² Hennes kommentarer är emellertid ofta lättsinniga och utgör långt ifrån alltid en seriös social kritik. De är snarare ägnade att uttrycka hennes aggressioner än att reformera någon. Mrs. Selwyn har både positiva och negativa drag. Hon är intelligent – hon är ”quick as lightning in taking a hint” (s. 345), och har ”too much sense to be idly communicative” (s. 317) – och handlar aktivt och diplomatiskt för att lösa Evelinas familjesituation. Det är också genom hennes försorg som Evelina och fadern slutligen återförenas. Samtidigt kritiserar hon för sin barskhet – hon sägs ha ett nästan maskulint sätt och intellekt (s. 268) – och sin ”unmerciful propensity to satire” (s. 269). Mer än en gång generar hon Evelina djupt, särskilt då hennes förtjusning över den egna fyndigheten lockar henne att raljera över Orvilles upmärksamhet mot Evelina. Å andra sidan kan hennes bitskhet fungera som ett skydd för Evelina. När hon till exempel riktar sin satir mot de lättjefulla adelsmännen som gästar Mrs. Beaumont kan hon avvärja en del av den flörtige Lord Mertons besvärande uppvaktning av Evelina. ”The devil a word can I speak for that woman” utropar denne (s. 276), som till en början tar Mrs. Selwyn för Evelinas mor, en inte helt felaktig tolkning av den funktion Mrs. Selwyn får för Evelina.

Författarens attityd är klugen: enligt konvensansens regler uttalar inte en kvinna sin kritik högt utan håller sin irritation för sig själv. Samtidigt är de personer Mrs. Selwyn attackerar desamma som Burney själv satiriserar; Mrs. Selwyn blir på så sätt ett språkrör för Burneys åsikter, och tillåter Burney att själv slippa det fulla ansvaret för sin kritik.³³ Hon är socialt acceptabel i både Evelinas och Mr. Villars ögon på ett helt annat sätt än den häftiga Madame Duval och bryter aldrig helt mot anständighet och dekorum. Hennes satiriska attacker har dock uppenbart sina rötter i aggressivitet. Då Mrs. Selwyn har gycklat med en av lorderna reflekterar Evelina ”this attack [...] she would not so readily have made, but to revenge his neglect of us” (s. 279). Det invänds flera gånger mot Mrs. Selwyn att hon ger alltför fritt lopp åt sin satiriska ådra, men varje spydighet rapporteras nogsamt. Mrs. Selwyn är också förtjust i sin egen intellektuella förmåga; hon medger att hon trivs hos Mrs.

Beaumont på grund av de många gästerna, för "though they are chiefly fools and coxcombs, yet there is some pleasure in cutting them up" (s. 293).

Evelina är på sitt sätt också en satiriker, men det finns viktiga skillnader mellan henne och Mrs. Selwyn. Dessa uttrycker konflikten mellan "the proper lady" och den aggressiva satirikern. Om Mrs. Selwyn har ett drag av Swift och anspelar på honom *en passant*, så föredrar Evelina Pope, som hon alluderar på mer än en gång. Dessa allusioner är inte bara till för att demonstrera bildning, utan också ett sätt att markera tillhörighet i en tradition. När Evelina tråkas ut av en viss tillgjord Mr. Smith säger hon "I should prefer the company of *dullness* itself, even as that goddess is described by Pope, to that of this *sprightly* young man" (s. 178). Därmed kan hon stillsamt tillägna sig intensiteten i Popes attack på dumheten i *The Dunciad* (1728-43) och uttrycka sin egen aggressivitet på ett indirekt och elegant sätt. Jag tror också att allusionerna ska ses som en fingervisning om vilken typ av satir som är lämplig att imitera. Medan Swift oftast ses som en bitvarg i Juvenalis' anda, uppfattas Pope traditionellt som den horatiska arvtagaren, mer belevad och lättsam. Att Mrs. Selwyn associeras med Swift och Evelina med Pope är en talande detalj.

Om vi återvänder till Elliotts analys av satiren – ett sätt att kanalisera förbjudna eller olämpliga aggressioner i socialt acceptabla former – kan vi spåra mekanismen bakom Evelinas ironier och försiktiga satir (Burney har vi ju diskuterat tidigare).³⁴ Som väluppfostrad ung dam kan hon omöjligt uttrycka sina känslor offentligt, och hur illa behandlad hon än blir av typer som Lovel eller familjen Branghton får hon inte öppet visa sin irritation. Evelina väljer därför att vara indirekt. Hon använder både ironi och satir då hon beskriver människor för Mr. Villars, men det finns gränser för vad hon tycker att hon kan skriva. Ibland citerar hon de etablerade satirikerna, Mirvan och Selwyn, istället för att formulera sin egen kritik. När hon således anför Mirvans benämning på Madame Duval, "the *old French hag*, as he is pleased to call her" (s. 54), är det tydligt att hon vill visa sin avsky för hans grova och vulgära språk; samtidigt blir det han är "pleased to call" Madame Duval vad Evelina kallar henne också, i och med att hon väljer att upprepa frasen. På samma sätt uttrycker Evelina sin harm över Mrs. Beaumonts oartighet och nonchalans via Mrs. Selwyn. "I will write you that lady's character, as I heard it from our satirical friend Mrs. Selwyn, and in her own words" (s. 284), skriver hon, och visar därmed inte bara hur Mrs. Selwyn ger sina känslor fria tyglar utan uttrycker också sina egna, fast utan direkt ansvar. Hennes egen text blir till en palimpsest under Mrs. Selwyns ord. Efter en lång tirad där Mrs. Beaumont får heta både bigott och nedlåtande avslutar Evelina oskyldigt: "You well know, my dear Sir, the delight this lady takes in giving way to her satirical humour" (s. 284). Men "this lady" skulle också kunna uppfattas som en syftning på den egna personen, och uppenbarligen finns där en njutning för Evelina också.

En annan av Evelinas strategier är att vara undanglidande. Då hon och hennes kusiner promenerar i de mörka alléerna i Vauxhall och blir antastade av en grupp berusade herrar, sliter Evelina sig loss och överger omedelbart de två systrarna. Hon alarmerar inte omedelbart de övriga, och den uppretade Miss Branghton tillskriver sedan Evelina motiv som hon inte erkänner men som kan finnas där likafullt. Det är ingen tillfällighet att incidenten inträffar strax efter det att kusinerna utsatt Evelina för en mängd retfulla kommentarer. Likaså underlåter hon som vi minns att avslöja

kaptens överfallsplaner för sin mormor, som hon påstår för att hon inte vågar gå emot honom. Men då hon först får reda på att kaptenen planerar "rånnet" önskar hon betecknande nog "that he had the delicacy not to acquaint me with his intention" (s. 136) – inte att han skulle ha den goda smaken att avstå.

En av de avgörande skillnaderna mellan Evelina och Mrs. Selwyn är att den senare framför sitt ogillande offentligt; Evelina ser till att ingen får veta vad som rör sig i hennes huvud. Alltid anspråkslös och artig i sällskap reserverar hon sina satiriska kommentarer för breven till Mr. Villars. Men hennes avståndstagande från dumbommar och kanaler finns ändå där; det Mrs. Selwyn gör är att uttrycka offentligt de spydigheter Evelina reserverar för sina brev. Paradoxalt nog har Burney själv valt den synnerligen offentliga romanformen för att uttrycka sin egen kritik mot folk och seder – fast med den förmildrande omständigheten att det är en fiktiv gestalt som får föra pennan.

Jag nämnde tidigare att satiren har varit en traditionellt manlig domän, och ställde frågan hur en konservativ kvinnlig författare skulle kunna träda in på en sådan arena. Genom att förskjuta den grova satiren till personer som definieras som maskulina behöver varken författare eller huvudperson riskera att femininitet eller anständighet tar skada; det är den "maskulina" Mrs. Selwyn och machomannen kaptan Mirvan som träder in som agenter för Burneys satiriska impulser. Kaptan Mirvan står för den extrema fysiska avdelningen, men Mrs. Selwyn är viktig som en alternativ framställning av en kvinnlig satiriker. Motsatsställningen mellan henne och Evelina fungerar som en undersökning av rätt sätt att vara satirisk. Den besvärliga frågan om den intellektuella kvinnans roll, speciellt som kritiker av samhällets regler och medlemmar – och här är det Burneys egen verksamhet som romanförfattare som står på spel – blir föremål för diskussion genom de olika versionerna av satiriker i romanen. Evelina må vara "the proper lady", men hennes förmåga räcker inte till för att ge utlopp åt all hennes vrede. Hennes aggressiva och satiriska impulser uttrycks aldrig annat än på det anständiga och tillåtna sättet. Aggressiv genom ombud tillägnar sig Evelina andras ord och handlingar. De personer som inte fångas upp av hennes satiriska nät, eller för vilka hennes tystnad och förakt utgör en otillräcklig bestraffning, får delvis sin vedergällning av den handgriplige skämtaren och den kvinnliga satirikern, vilka dock är djupt ambivalenta figurer. De olika perspektiven på satirens röster och handlingar visar hur Burney söker komma till rätta med bilden av den kvinnliga satirikern – det vill säga något hon själv förvisso är – och artikulerar en olöst konflikt.

NOTER

- 1 Diskussioner om satir som aggression kan man finna i Robert Elliotts klassiska *The Power of Satire: Magic, Ritual, Art*, Princeton, N.J.: Princeton UP, 1960, och i Claude Rawson, *Order from Confusion. Sprung: Studies in Eighteenth-Century Literature from Swift to Cowper*, London: George Allen & Unwin, 1985.
- 2 Ronald Paulson, *Satire and the Novel in Eighteenth-Century England*, New Haven och London: Yale UP, 1967, ss. 283-91.
- 3 Julia Epstein har ägnat en hel monografi åt framställningar av våld och fientlighet i Burneys romaner: *The Iron Pen. Frances Burney and the Politics of Women's Writing*, Bristol: Bristol Classical Press, 1989. Margaret Anne Doody's kritiska biografi *Frances Burney: The Life in the Works* (New Brunswick, N.J.: Rutgers UP, 1988) täcker de flesta aspekter av Burneys oeuvre. Ruth Bernard Yeazell, *Fictions of Modesty: Women and Courtship in the English Novel*, Chicago och London: U of Chicago P, 1991, och Patricia Meyer Spacks, *Imagining a Self: Autobiography and Novel in Eighteenth-Century England*, Cambridge, Mass. och London: Harvard UP, 1976 är båda tematiska studier som innehåller en avdelning om *Evelina*.
- 4 Alex Preminger och T.V. Brogan (red.) *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton, N.J.: Princeton UP, 1993; J.A. Cuddon, *A Dictionary of Literary Terms*, London: Penguin, 1979.
- 5 Jfr. Cuddon, a.a., s. 599.
- 6 Så till exempel om en ung författare i Smollets *Humphry Clinker*. "As he had formerly miscarried in panegyric, he now turned his thoughts to satire, and really seems to have some talent for abuse." Tobias Smollett, *The Expedition of Humphry Clinker*, New York och London: Norton, 1983, s. 110.
- 7 Elliott, a.a.
- 8 John Dryden, "An Essay Concerning the Origins and Progress of Satire" (1693), i *Essays of John Dryden*, vol. II, red. W.P. Ker, New York: Russell & Russell, 1961, ss. 15-114. Detta citat s. 21.
- 9 Se Felicity Nussbaum, *The Brink of All We Hate: English Satires on Women 1660-1750*, Lexington: UP of Kentucky, 1984, för en inventering av kvinnofientlig satir under perioden.
- 10 Margaret Anne Doody gör en liknande reflektion om Burneys bruk av fars, en annan genre som undandrog sig kraven på sedesamhet. Doody, a.a., s. 48.
- 11 Doody ger som exempel på detta den boksynta Eugenia i *Camilla*, som blivit krympling i barndomen. Hon kallar den välvilliga beskrivningen av Eugenia "an aggressive, decontaminating reversal of a satiric trope". Doody, a.a., s. 243.
- 12 Mikhail Bakhtin, *The Dialogic Imagination*, Austin: U of Texas P, 1981, ss. 259-422.
- 13 Mary Poovey, *The Proper Lady and the Woman Writer: Ideology as Style in the Works of Mary Wollstonecraft, Mary Shelley and Jane Austen*, Chicago och London, U of Chicago P, 1984.
- 14 Bakhtin, a.a., ss. 271-2.
- 15 Fanny Burney, *Evelina, or The History of a Young Lady's Entrance into the World*, Oxford: Oxford UP, 1968, ss. 28-9. Alla sidhänvisningar är till denna upplaga och kommer att ges parentetiskt i texten.
- 16 Epstein kallar honom "a character who resides entirely on the surface". A.a., s. 108.
- 17 Varför Burney i sin tur känner sig tillräckligt hotad för att rikta sin satir mot borgarna kan man spekulera över. Doody söker förklaringen i hennes egen familj med en far som i princip är en uppkomling, och som förtvivlat försöker distansera sig från sin tämligen anspråkslösa bakgrund. Doody, a.a., passim.
- 18 Jfr. Paulson, a.a., ss. 29-32.
- 19 En av hans föregångare är Ben i Congreves *Love for Love* (1695), en karaktär som kaptenen beundrar och varmt försvarar i en dispyt med den effeminerade Mr. Lovel med orden "he's

a man!" – d.v.s. inte ett fall av könsförvirring.

20 "This recital put the Captain into an extacy [...] He really shouted with pleasure [...] he had never been better pleased in his life" (s. 65).

21 Yeazell finner det "not hard to imagine how the spectacle of her burdensome relative's discomfiture should afford the heroine – or at least the novelist who identifies with her – some secret satisfaction" (a.a., s. 141). Jag skulle vilja gå längre och hävda att tillfredsställelsen är mer explicit än så, eftersom Evelina knappt kan hålla sig för skratt.

22 Yeazell gör följande kommentar om Lovel: "That it should be the parodically effeminate fop who arouses both the uneasy ridicule of the modest woman and the petty cruelty of the bullying man is not really surprising [...] Lovel offends by blurring distinctions that the culture strives anxiously to maintain." A.a., s. 141.

23 Paulson, a.a., s. 285.

24 Jfr. Epstein, a.a., ss. 106 och 112.

25 Jfr. Doody, a.a., s. 56.

26 Margaret Anne Doodys biografi diskuterar ingående Burneys komplicerade relation framförallt till fadern. Doody, a.a., ss. 9-34 och passim.

27 Ett exempel ur etikettlitteraturen är den olyckliga klassicisten i Knox' *Essays Moral and Literary*, 1779, som på grund av sin stora beläsenhet varken får kvinnliga vänner eller manliga beundrare. I Vivien Jones (red.), *Women in the Eighteenth Century: Constructions of Femininity*, London och New York: Routledge, 1990, ss. 106-9.

28 Jane Spencer, *The Rise of the Woman Novelist: From Aphra Behn to Jane Austen*, Oxford: Basil Blackwell, 1986, s. 32 och passim.; Nussbaum, a.a., ss. 36-7.

29 Brev till Samuel Crisp 1778, citerat i Doody, a.a., s. 73.

30 En liknande läsning av Mrs. Selwyns funktion har gjorts av Spacks, a.a., s. 181.

31 Jfr. Rawson, a.a., 195.

32 Spacks kallar Mrs. Selwyn "a provocative image of female intelligence and force" (a.a., s. 179). Senare versioner av kritiska kvinnofigurer hos Burney är Lady Honoria Pemberton i *Cecilia* och Mrs. Arlbery i *Camilla*. Denna ansträngning kulminerar i porträttet i *The Wanderer* av feministen Elinor Joddrell, en komplex person som både beröms och kritiseras av sin skapare. Hon är dock strängt taget ingen satiriker.

33 Spacks och Yeazell framför båda denna synpunkt. Spacks säger att Fanny Burney "disclaim[s] responsibility for Mrs. Selwyn through her heroine's disapproval" (a.a., s. 179) och Yeazell att Mrs. Selwyn agerar ut Evelinas aggression och tillåter Burney att "deflect the responsibility of satire from her heroine" (a.a., s. 140).

34 Doody ser våldet i romanerna som ett sätt att uttrycka Burneys egen vrede, och hennes spekulationer kring motivet bakom de starka känslorna och aggressionerna i Burneys verk pekar mot dennas förhållande till fadern, hennes känsla av att vara nedtryckt, och en vrede som på inga villkor fick uttryckas.

RECENSIONARTIKLAR

LEIF LORENTZON

Att översätta muntlig litteratur till skrift

DENNIS TEDLOCK:

The Spoken Word and the Work of Interpretation

(Philadelphia: University of Philadelphia Press, 1983)

J. P. CLARK-BEKEDEREMO:

The Ozidi Saga

Collected and Translated from the Oral Ijo Version of Okabou Ojobolo

(Washington D. C.: Howard University Press, 1991)

När en komparatist i Norden önskar jämföra, exempelvis den moderna afrikanska romanen med den traditionella muntliga berättelsen i Afrika, vilket har blivit en nödvändighet med tanke på den förras utveckling, ja, då får komparatisten problem. Bortsett från det faktum att han, eller hon, åtminstone i detta fallet, förmodligen inte kan språket som berättaren använder – ett problem som jag tänker bortse ifrån i det följande – så skapar transkriberingen, nedtecknandet av berättelsen på papper, till synes oöverstigliga hinder för att en sådan komparation skall bli tillfredsställande.

Under de snart 200 år man har samlat folkberättelser, alltsedan bröderna Grimm publicerade *Kinder- und Hausmärchen* 1812, har respekten för de muntliga berättarna varit låg. Sällan eller aldrig förekom de nämnda med namn i böckerna, och redaktörer ansåg det nödvändigt att ändra i berättelserna. En redaktör på 1800-talet skulle i sin okunnighet om det muntliga berättandet ha varierat återkommande epitet såsom "den snabbfotade Akilleus", "torgrika Uruk" eller "rättrådige Rama". Det skrivna språket undviker upprepningar, när det muntliga istället använder dem. Resultatet blev en skriven text som inte alls reproducerar vad berättaren sade, utan vad redaktören ansåg att berättaren borde ha sagt. (Se första kapitlet i Albert B. Lord: *Epic Singers and Oral Traditions* (Ithaca & London: Cornell U. P., 1991) för en diskussion av detta.) Idag vet vi bättre. Och detta mycket tack vare Albert B. Lords och före honom Milman Parrys grundläggande forskning kring den muntliga berättaren på Balkan.

Men det har tagit tid innan redaktörer för orala berättelser har beaktat Lords ord från 1960 om att framförandet av en berättelse är en skapande situation. Det handlar inte alls

om att berättaren återberättar vad någon annan har skapat: "An oral poem is not composed *for* but *in* performance. [...] Our singer of tales is a composer of tales. Singer, performer, composer, and poet are one under different aspects *but at the same time* [...] a creative artist making the tradition." (Albert B. Lord: *The Singer of Tales* (Cambridge: Harvard U.P., 1960), s. 13)

Den tydligaste konsekvensen av detta påstående blir att varje nytt framförande av en historia, även av samma historia, skapar en ny berättelse, en ny diskurs. (Narratologins distinktion mellan diskurs/berättelse och historia blir mycket användbar här.) Därför är det av stort intresse när forskare numera samlar olika berättelser av samma historia. Det finns till exempel idag flera versioner av Sunjataeposet från det forna Mali. Fem är lättillgängliga till och med för den intresserade allmänheten, och ännu fler för den grävande forskaren. Bland annat har Gordon Innes i en volym publicerat tre versioner av tre olika berättare. (Gordon Innes: *Sunjata, Three Mandinka Versions* (London: SOAS, 1974)) – Tänk om vi haft tre olika versioner av *Gilgamesh* eller *Iliaden*!

Lords påstående framhäver också själva berättarsituationen. En videokamera fångar givetvis upp, om inte hela denna, så ändå mycket mer än vad ett anteckningsblock eller en bandspelare gör. Problemet kvarstår dock, om det är så att man vill ha en skriven text. Och det är det jag utgår ifrån i det följande. För att göra den skrivna reproduktionen av en muntlig berättelse så trogen det orala originalet som möjligt – om det nu är detta man vill, vilket inte alls är så självklart – bör man ta hänsyn till framförandets alla aspekter. I mån av förekomst bör musik, mimik, dans, klädsel och masker, men framför allt publiken också hamna på papperet. Ty som Walter J. Ong påpekar minns berättaren offentligt. (Walter J. Ong: *Orality and Literacy* (London & New York: Routledge, 1982), s. 145) Åhörarna deltar i berättarens rekapitulering av historien till en ny berättelse. Historien är oftast känd för alla inblandade; den är allmängods. Om detta kanske inte gäller allt slags berättande,

så stämmer det dock för den afrikanska epiken, vilket är det berättande jag ämnar referera till här. I Afrika arbetar berättaren med samma repertoar som åhörarna: "The audience is, in a sense, both spectator and participant; it is part of the raw material of the performance." (Harold Scheub: "Performance of Oral Narrative"; William R. Bascom (red.): *Frontiers of Folklore* (Boulder: Westview Press, 1977), s. 54)

Att få ner allt på papperet är givetvis en omöjlighet, varför en komparation mellan exempelvis en modern afrikansk roman och en muntlig berättelse aldrig kan bli fullständigt tillfredsställande. Men det finns utgivare av muntliga berättelser och teoretiker på området som ändå har försökt att förbättra situationen. Jag vill här diskutera två sådana försök, som jag menar kompletterar varandra väl, två försök som pekar på två centrala omständigheter att beakta: dels den totala berättarsituationen, den sociala kontext vari berättelsen skapas, och dels berättarens hela repertoar av röster, mimik, sånger och vad allt mer det kan vara han eller hon förfogar över och utnyttjar i en given berättelse.

Gordon Innes har i en artikel tivit på nyttan av sin publicering och översättning av Sunjata, vilket väl illustrerar dessa svårigheter. (Gordon Innes: "Formulae in Mandinka Epics: The Problem of Translation"; Isidore Okpewho (red.): *The Oral Performance in Africa* (Ibadan: Spectrum Books, 1990)) Innes pekar först på språket i originalversionen, vilket är en vardagsmandinka. Samma förhållande gäller den mesta muntliga epiken i Afrika. När västerländska översättare ger episka texter från Afrika en hög stil, så brukar de våld på dess språk. Och detta är inte nödvändigtvis ett 1800-tals fenomen. John William Johnson har i sin översättning av Sunjata anlagt en stil som mest påminner om en olycklig översättning av *Sitting Bull* i en serietidning från 50-talet: "it will Friday next be". (John W. Johnson (red.): *The Epic of Son-Jata According to Magan Sisoko* (Bloomington: Folklore Publications Group, 1979)) Enligt de flesta kommentatorer är den "höga" stil Johnson valt främmande för den muntliga berättelsen i Afrika. Istället är det så att just

berättelsens vardagsspråk borgar för historiens överlevnad, även när det handlar om epik. Att afrikansk epik berättas på ett vardagsspråk fick givetvis etnografer och antropologer att länge tvivla på epikens förekomst i Afrika. Idag vet vi bättre.

Men vad som verkligen får Innes att ifrågasätta sin gärning är att hans översättningar inte förmedlar något av originalens känslomässiga nyanser. Som exempel nämner han berättelsernas bildspråkliga fattigdom, avsaknaden av beskrivande passager. I de engelska versionerna ger det ett stilistiskt torftigt intryck. Ändå vet han att för åhörarna är det en stark emotionell upplevelse att lyssna på berättelsen. Han nämner också de många lovorden till historiens hjältar (praise names) som förekommer ymnigt även i översättningen. För den engelske läsaren, som saknar nödvändiga socio-kulturella kunskaper, säger de i stort sätt ingenting, medan de har stor känslomässig betydelse för mandinkalyssnaren. Och Innes avslutar: "my realization that the resultant English texts, aiming at a close and faithful translation of the Mandinka, convey little, if anything, of the emotional overtones of the original." (Innes, 1990, s. 110)

Man förstår här att hans uppgivenhet deivis beror på hans strategi och uppsåt att vara originalet så troget som möjligt. En annan möjlighet, vilken han själv diskuterar, är att som D. T. Niane relativt fritt återberätta en berättares version av Sunjataepoet. (D. T. Niane: *Soundjata, ou l'épopée mandingue* (Paris: Présence Africaine, 1960)) Nianes text är närmast att betraktas som hans egen litterära version av epolet. Och följaktligen förekommer inte den muntliga berättaren alls på titelsidor, utan nämns först i förordet. Nianes text har givetvis ringaktats av forskare, men är samtidigt den Sunjata-text som nått flest läsare. Den har i själva verket blivit en försäljningsframgång både på franska och i den engelska översättningen.

Det är naturligtvis inte förvånande om forskarvärlden rekommenderar andra strategier. Dell Hymes, som är det stora namnet inom det som idag kallas etnopoetik, är i en nyligen publicerad artikel mycket kritisk till

redigering av det insamlade materialet. Han menar att det idag först och främst handlar om att offentliggöra berättelsens skelett: "showing the bones of the narrative". (Dell Hymes: "Ethnopoetics, Oral-Formulaic Theory, and Editing Texts", *Oral Tradition*, Vol. 9, Nr. 2, (1994) s. 353) Många folklorister redigerar uppenbarligen fortfarande sitt material. Hymes visar när han jämför fältanteckningar med det publicerade materialet, att rader försvunnit och kastats om, och hur flera versioner av samma historia blivit en enda publicerad berättelse. Hans kritik går också ut över en annan mycket märklig metod som nyligen föreslagits i samma tidskrift. Istället för att utgå ifrån berättarens berättelse, är det samlarens version av den inspelade berättelsen som skall vara utgångspunkten. Det är forskarens personliga upplevelse som skall kontextualiseras. (Eric L. Montenyohl: "Strategies for the Presentation of Oral Traditions in Print", *Oral Tradition*, Vol. 8, Nr. 1 (1993), ss.159-186) För komparatisten, Albert B. Lord och Dell Hymes är detta tillvägagångssätt oacceptabelt. För de två första är berättandet lika intressant som berättelsen. Ur deras perspektiv är en så trogen dokumentation av berättarsituationen som möjligt det önskvärda. Och Hymes menar att så länge det finns historier och berättelser som inte är offentligt kända, gäller det fortfarande att göra dem det. Därefter kan man tillåta sig att publicera redigerade versioner. "But bones come first." Att göra något annat vore som att betrakta Alexander Popes *Iliaden* som Homeros', och barnberättelser ur Bibeln som Moseböckerna.

Lyssnar man på Dell Hymes, vilket man nog bör, så inser man att Gordon Innes knappast behöver misströsta, i synnerhet som hans översättningar publicerats parallellt med originalspråkets mandinka. Framhärda Innes likväl i sin besvikelse, så kan han förmodligen finna tröst i Dennis Tedlocks teorier och metoder för nedtecknandet av den orala berättelsen. Utifrån sina studier av det muntliga berättandet hos Zuniindianer i New Mexico, har Tedlock utarbetat en attraktiv metod. Han har i olika artiklar

uppmärksammat behovet av ett nytt sätt att se på det muntliga berättandet, samt nödvändigheten av en bättre metod för dess dokumentation. Flera av dessa artiklar har han samlat i volymen *The Spoken Word and the Work of Interpretation*. Det är framför allt introduktionen och första kapitlet, där han presenterar sina teorier, som intresserar mig. Eftersom han utgår ifrån att historien inte bara berättas, utan blir återuppförd (reenacted) i en muntlig berättarsituation, blir hans ambition att skriva en framförbar text (performable text). För detta krävs ett nytt sätt att närma sig den muntliga berättelsen. Tedlock menar att lösningen ligger i att man betraktar den orala berättelsen som dramatisk poesi istället för prosa. Han summerar sina argument i en mening:

The content tends towards the fantastic rather than the prosaic, the emotions of the characters are evoked rather than described, there are patterns of repetition or parallelism ranging from the level of words to that of whole episodes, the narrator's voice shifts constantly in amplitude and tone, and the flow of that voice is paced by pauses that segments its sounds into what I have chosen to call lines. (s. 55)

Tedlocks teorier har visserligen sitt ursprung i det berättande han studerat hos Amerikas indianer, men jag menar att hans beskrivning även passar in på mycket muntligt berättande från andra delar av världen. Den stämmer definitivt med afrikansk epik: den citerade meningen karaktäriserar väl Sunjataeposet. Tedlock hävdar att man härmed gör den muntliga berättelsen större rättvisa, samtidigt som det medför flera analytiska fördelar. Framför allt slipper den sin traditionella stämpel av primitiv text om den betraktas som dramatisk poesi. Upprepningar och repetitioner får härigenom en annan status. De ses med detta synsätt som poetiska redskap, medel som den muntliga berättaren använder för att nå önskad effekt hos sina åhörare.

När Gordon Innes klagar över att hans Sunjataöversättningar saknar bildspråk, kan hans missnöje bero på att han uppfattar dem

som prosa. Om han istället med Tedlock hade betraktat dem som dramatisk poesi, och förmedlat en sådan syn till den engelskspråkiga läsaren i sin introduktion, kanske stilens torfighet till och med för denna läsare frammanat något av den poetiska rikedom berättelserna har för mandinkalysnaren. Tedlock erbjuder ett gott exempel på att så kan vara möjligt. Zuniberättelser beskriver inte känslor hos sina karaktärer, utan framkallar dem på ett sätt som vi känner igen hos den poetiska texten. Tedlock citerar tre rader ur en Zuniberättelse:

He went out, having been given the quiver,
and wandered around.

He was not thinking of killing deer, he just
wandered around.

In the evening he came home empty-handed.
(s. 50)

För Zunilyssnaren uttrycker dessa rader på ett iögonfallande sätt att mannen är deprimerad. När han tre dagar senare dör uppfattar åhörarna detta som självmord, trots att berättaren skildrar hans död som en olyckshändelse. Även om det kan vara svårt för en läsare utan Zunikunskaper att urskilja en subtil nyans som denna, så menar jag att möjligheten ökar om man följer Tedlocks rekommendation att läsa den muntliga berättelsen som dramatisk poesi. Och jag tror att Innes med en sådan syn skulle se mildare på sina översättningar. De emotionella skiftningar han menar finns i originalet får även i översättningen en större chans att tona fram.

De analytiska fördelar Tedlock ser då han betraktar den orala berättelsen som dramatisk poesi, har också att göra med att detta erbjuder en ny transkription. Han menar att kritiska översättningar av muntliga berättelser till skrift skall se ut som noggranna och detaljerade libretton, som grafiskt representerar karaktären av berättarens totala framförande. Vad Tedlock är ute efter är den hörbara texten (the audible text). Denna skall vara ett framförbart manuskript, ett libretto som skall tvinga läsaren att reflektera över om inte speciella former i texten kanske

beror på en praktisk oral poetik. Det handlar om hörbara satsers, meningars och versraders. Om resultatet blir en dåligt skriven text, vilket uppenbarligen händer, så skall den dock tvinga det läsande ögat att uppfatta den som gott tal (good speaking). Det är en muntlig poetik som styr nedskrivandet, snarare än den skrivna litteraturens normer. "Oral poetry begins with the voice, and an oral poetics returns to the voice." (Dennis Tedlock: "Toward an Oral Poetics", *New Literary History*, Nr. 8 (1977), s. 517)

För att nedteckna den hörbara texten har Tedlock utarbetat en metod som han menar tar hänsyn till stilen i en muntlig berättelse. Givetvis översätter han till versrader. Bandspelaren gör det möjligt för honom att bryta en rad där han hör en kort paus i berättandet. Är pausen längre blir det också en rad, eller punkt innan nästa versrad. Han lyckas även få med andra paralingvistiska drag i den hörbara texten genom att skriva hög röst med versaler; viskningar, dramatisk spänning i rösten, gester och annat sätter han inom kursiv parentes, likt scenanvisningar. Utdragna vokaler representeras av långa streck, (He went o——n), etcetera.

Eftersom Tedlocks transkribering bygger på det Zuniberättande han studerar, så bör den modifieras när den används på annat material. För att återvända till den afrikanska kontinenten och samtidigt visa att Tedlocks metod är användbar, vill jag här illustrera hur Peter Seitel har gått till väga med sina översättningar av tanzanianska orala berättelser. (Peter Seitel: *See So That We May See: Performance and Interpretation of Traditional Tales from Tanzania* (Bloomington: Indiana U.P., 1980)) Seitel presenterar sin notation som just en modifiering av Tedlocks system. Så här kan det se ut hos Seitel efter Tedlock:

They set out one day to travel

Twelve o'clock passed...

 one o'clock...

 three o'clock...

 and

they hadn't gotten f-o-o-d... or even water.

[...]

The bird has brought HER.

They jump up and run out of the p-a-l-a-c-e.

They take out a l-e-a-t-h-e-r c-a-p-e.

They take out a

second c-a-p-e.

Eh-Eh: They take out a s-e-d-a-n c-h-a-i-r.

THEY FIND THE GIRL CRYING FOUR
PATHWAYS OF TEARS. (ss.37-38)

Onekligen blir det en tämligen svårläst text, även om man har tillgång till Seitel's nyckel till högläsningen. Och D. T. Nianes Sunjata-volyum skulle aldrig ha haft en sådan framgång om den presenterats på detta vis, istället för på prosa. Men det är så här en hörbar text ser ut. Den syftar till att tvinga läsaren att fundera över hur den låter. Dess paralingvistiska kvaliteter, pauser, tonfall, intonation och till med gester, vill både Tedlock och Seitel göra reda för med sina partiturer. Syftet är att vara den muntliga texten trogen och presentera en hörbar text som kan framföras.

Tedlocks metod medför i alla fall ett fundamentalt problem. Det gäller inte så mycket själva transkriberingen, att det blir en svårläst text, utan det har att göra med att endast översättningen, tolkningen av källspråkets paralingvistiska kvaliteter presenteras. Varken i Tedlocks stora samling Zuniberättelser (*Finding the Center: Narrative Poetry of the Zuni*, (New York: Dial Press, 1972)), eller hos Seitel finns originalversionerna jämte översättningarna. Hos båda baseras dessutom de grafiska konventionerna på källspråkets berättande, och inte på hur det skulle kunna framföras på engelska, enligt målspråkets ljudkonventioner. Resultatet blir en märklig text som det är svårt att kritiskt få grepp om. När exempelvis "f-o-o-d" förstås som ett utdragen vokalljud, kanske det på källspråkets haya i Tanzania är ett trestavigt ord, eller flera ord. Men det kan läsaren av boken aldrig få reda på. Hade de däremot parallellt publicerat både originalen och översättningarna, så skulle självfallet förståelsen och värdet av både översättning och transkribering öka, även om den senare i båda versionerna vore baserad på källspråket. Läsaren skulle då själv kunna följa hur översättaren har gått till väga, trots att

det handlar om zuni och haya, som han eller hon får antas vara fullständigt obekant med. Gäller det endast ett språk blir det ur flera aspekter enklare. Tedlocks metod fungerar givetvis då alldeles utmärkt. Elizabeth Fines samling afroamerikanskt berättande med en liknade notation vittnar om detta. (Elizabeth C. Fine: *The Folklore Text* (Bloomington: Indiana U.P., 1984))

Vad som saknas hos alla dessa hörbara texter är den sociala kontexten vari de berättades. Berättarens vokala kvaliteter finns redovisade med notationen, men åhörarna tycks frånvarande. Tedlock diskuterar på några ställen i sin bok åhörarnas medverkan och att den bör finnas representerad i den totala hörbara texten. (bl a s. 10) Men det finns inte mycket av det med i hans hörbara texter. Delvis kan detta bero på att Zunilyssnarna är tystare än den afrikanska publiken. Zuniåhörarna tycks endast delta med ett affirmativ utrop (*eeso*) under berättandet. Men Tedlock lyckas inte få med mer än ett *eeso* efter den inledande formeln, beroende på bandspelaren hämmande inverkan på åhörare. (s. 66)

I Afrika är det annorlunda. Publiken är en viktig del av framförandet, nödvändig för berättelsen. Och detta illustreras bäst av J. P. Clark-Bekederemos översättning av Ozidisagan. Hans *The Ozidi Saga* kom ut första gången 1977, men har sedan många år varit omöjlig att få tag på, vilket har varit olyckligt. Därför är det mycket glädjande att en nyutgåva, med en kritisk introduktion av Isidore Okpewho, nu publicerats.

Clark-Bekederemo är en av Nigerias främsta poeter-dramatiker, och var den förste afrikanske poet som 1965 fick en egen diktsamling, *A Reed in the Tide*, internationellt publicerad. Efter ett par år vid Princeton universitetet fortsatte och avslutade han sin akademiska karriär som chair-professor i engelska vid Lagos universitetet. Numera är han konstnärlig chef för PEC Repertory Theater i Lagos, en teater han själv grundade 1982.

Efter åren i USA återvände Clark-Bekederemo till Nigeria för att studera Ijofolkens traditioner och berättelser. Resultatet blev

först pjäsen *Ozidi* (1966), som baserades på Ijoeposet. Elva år senare publicerade han själva eposet i en översättning som anses som det yppersta dokumentet vi har från den afrikanska muntliga berättartraditionen. Det främsta skälet till detta är att Clark-Bekederemo har varit den totala berättarsituationen trogen. Han har inte som Tedlock och Seitel så mycket lyssnat efter, eller noterat, berättarens paralingvistiska reper-toar, utan främst interaktionen mellan åhörare och berättare. Till skillnad från Tedlocks svårlästa text, så är Clark-Bekederemos Ozidisaga enkel läsning, och underhållande. För det första är det på prosa, något han försvarat med att det berättades på en vardaglig prosa. (s. xxxiii) (Kanske hade han ändå valt versraden, hade han haft tillgång till Tedlocks argument om den orala berättelsen som dramatisk poesi.) Det är vidare en spännande historia om Ozidi, den postumt födde hjälten som förbinder sig att ha ihjäl alla sin fars mördare, och knappt kan kontrollera sitt begär att döda förrän han har tillintetgjort varenda monster eller antagonist som står i hans väg. Först då lägger han ner sitt svärd och möter sitt ödes fullbordan.

Eposet är uppdelat på "sju nätter". Varje natt tog berättaren, Okabou Ojobolo, fyra timmar att berätta. Så det handlar om ett epos på 28 timmar, vilket i den tryckta tvåspråkiga utgåvan blivit en volym på 400 sidor. Att en muntlig berättelse är så lång är kanske inte det vanliga, men för den skull inte unikt. Harald Scheub berättar om en kvinnlig berättare i Sydafrika som berättade ett långt epos om Xhosa civilisationens historia under 300 timmar: mellan 1:a juli och 26:e november, 1975! (Scheub, s. 72)

Clark-Bekederemos syfte var att presentera en enkel och läsbar text. (s. xxxix) Men det var inte lätt eftersom det knappast är frågan om "litteratur" i vanlig bemärkelse. "It is a creation of a special type of artist who is a composer-poet-performer, all rolled into one person, working in the multiple mediums of words, music, dance, drama, and ritual. The nearest European form to this is perhaps the opera - especially the Wagnerian type." (s. xxix) I detta påstående ekar det

både av Dennis Tedlock och Albert B. Lord. Det är den senare som Clark-Bekederemo hörsammat när han försökt teckna ned det totala berättandet på papperet. Ingenting av det hans bandspelare fångade upp har han strukit, förutom det nödvändiga.

Mycket intressant är att se hur bandspelaren finns med i texten som en del av berättandet. På ett charmerande sätt kan man följa en utveckling i berättarens förhållande till maskinen. Första gången han refererar till den är när han skall sjunga en sång och undrar: "Shall we sing into it?" (s. 84) Längre fram blir han lite mer otålig: "Now will this thing not run out? Oh, well, let it be..." (s. 234) Märkligt är det ändå under sista natten när Okabou mitt under sitt berättande av en strid mellan Ozidi och en av hans mest fruktade antagonister, undrar om bandet inte måste bytas, då han önskar gå på toaletten:

Spectator I: Has the thing been changed?

Spectator II: Go on!

Okabou: If it's been changed say so for in truth I feel like stooling right now...

(Laughter) (s. 362)

De flesta utgivare av muntliga berättelser hade givetvis inte dokumenterat en passage som denna. Den tillhör ju inte historien. Men om syftet är att nedteckna berättelsen, fånga hela berättarsituationen, samtidigt som man beaktar Lords ord om att berättaren skapar en ny berättelse vid vart nytt berättande, så gör naturligtvis Clark-Bekederemo rätt. Den västerländska läsaren får skratta tillsammans med Ijobubliken. Skillnaden mellan denna text och många andra muntliga texter är att han öppet redovisar bandspelarens närvaro, och därmed gör det möjligt för läsaren att reflektera över dess betydelse för berättelsen och historien.

Den viktigaste konsekvensen av Clark-Bekederemos förfarande att vara hela berättarsituationen trogen, att skriva ned allt bandspelaren hör, är ändå möjligheten hans text ger läsaren att studera åhörarnas del i berättandet. Detta är, som jag redan nämnt, traditionellt stort i Afrika, och ingenstans kan man iakttaga det som i *The Ozidi Saga*.

För det första så uppmuntrar åhörarna som grupp ständigt berättaren med skratt och tillrop. Mer spännande blir det dock när individuella lyssnare lägger sig i, vilket de gör genom hela diskursen. Bland annat kan en åhörare skynda på Okabou: "Spectator II: 'On with the story, man!'" (s. 285) Eller när berättaren själv tröttnar: "By this time ... (Oh, how immense the narrative!) / Spectator: 'Don't get distracted, just pilot it to port!' / On this occasion..." (s. 320) Det finns också exempel på hur en åhörare anammar en av karaktärernas roller och faller repliker inne i historien, ofta till övriga lyssnarens muntration: "'So this boy had eyes running with tears like this! Come on, come out quick!' / Spectator I: 'I won't come out.' / (General laughter)" (ss. 256-57)

Åhörarna kan också försöka styra berättaren. Efter att ha skildrat striden mellan Ozidi och Tebekawene, uttrycker en åhörare sin besvikelse: "Spectator I: Why, it wasn't much of a performance this time!" (s. 338) En annan gång menar lyssnarna att Okabou elaborerar för mycket. Under sista natten när Ozidi strider med en annan av sina antagonister, och båda kombatanterna tycks lika trötta som berättare och publik, raljerar åhörare med berättaren:

With the sound of each blow...

Spectator I: Why not rest!

The blows!

How could he pause for breath, when he was in the field of battle!

Spectator II: Leave off when he hasn't killed! However hard he hacked at him, he danced away. (ss. 367-68)

Och när han till slut är färdig med denna skildring så hurrar en lättad lyssnarskara. (s. 370)

Just denna publik tycks också vara relativt patriotisk. Clark-Bekederemo berättar i sin introduktion att Okabou genom hela berättandet fick gå en balansgång mellan sina egna intentioner och åhörarnas patriotiska sinnelag, deras önskan att placera händelserna i deras eget hemland och favorisera lokala namn framför de traditionella i historiens Ado. Där finns ett illustrativt exempel,

för vilket Okabou i en fotnot gratuleras av Clark-Bekederemo för hans "double-take":

Believe me, while Badoba went seeking battle
 – pardon the slip of tongue (in earlier saying
 Ofe rather than Badoba) – the citizens of Ado
 that stood on the sidelines to learn by sight –
 Prompter: The citizens of Orua –
 Oh, yes, that city of Ado in the forest of Orua
 – (p. 153)

Åhörarnas patriotism tar sig också uttryck i deras ovilja att acceptera Okabous sätt att använda utländska ord, i synnerhet engelska, även om han ijofierat dem. Tack vara att engelska- och ijotexterna följer varandra parallellt utmed sidorna så kan den engelske läsaren uppskatta dessa tillrättavisningar, även om de inte som i det följande fallet är explicita:

Thus when he closed in upon the enemy, who
 was weary now of begging him for his life...
 Spectator I: The Ijo for when and now is kene
 seri!
 (Laughter) (s. 262)

Jämför man med ijotexten ser man att Okabou sagt wan för when. Annars är det tain för time, som oftast orsakar språk-kommentarer. Men Okabou hävdar, med fotnotstöd från Clark-Bekederemo, att tain numera är ett integrerat låneord i ijo. (s. 274) Oftast respekterar dock Okabou dessa tillrättavisningar. Men det är tydligt att han också blir irriterad på denna purism och ibland inte låtsas att han hört kommentarerna.

På detta oöverträffade vis redogör Clark-Bekederemos för samspelet mellan berättaren och åhörare. Vad han däremot inte gör i sin text är att försöka fånga berättarens röstvariationer, mimik eller gester. Det är inte alls fråga om notation i samma utsträckning som hos Dennis Tedlock, trots att Clark-Bekederemo själv menar att Ozidieposet i det närmaste är en opera. Samtidigt fäster hans volym, i stark kontrast till Tedlocks texter, uppmärksamheten på vinsterna med tvåspråkiga utgåvor – något jag redan givit exempel på.

Detta visar också deras respektive praxis för onomatopoetiska uttryck. Clark-Bekederemo översätter dem oftast och med blandad framgång. Tedlock menar däremot först att dessa inte behöver översättas, då den kontextuella ramen gör det uppenbart vad som menas. (s. 44) Men i nästa essä i boken reviderar han sin uppfattning. (s. 67) Resultatet i *The Ozidi Saga* visar dock att onomatopoetiska uttryck absolut kan översättas i tvåspråkiga volymer. Ty även om översättningarna ibland tycks klumpiga, så kan läsaren här kika på andra sidan och se hur det låter på ijo. Stod klumpiga översättningar allena skulle de kanske mest irritera, liksom om de var oöversatta. Se där ännu ett argument för tvåspråkiga utgåvor.

The Ozidi Saga är mer en publicering av en total berättarsituation än något annat. Med det menar jag att Clark-Bekederemo inte gör anspråk på att detta är Ozidieposet en gång för alla, endast Okabous version under en vecka 1963 i Ibadan. Ingenting annat. Och lyssnar man till Clark-Bekederemos inställning till sin roll i det hela, så förstår man varför han valt detta förfaringsätt: "With *The Ozidi Saga* I have simply presented a recreation of the epic by one bard [...] It was my singular privilege to hear in action an actual Homer, recounting, in person, another of the world's great stories, this time, that of Ozidi." (s. lv) Jag menar också att just därför blir det ett ypperligt dokument av den afrikanska berättartraditionen. Här kan läsaren ta del av berättarens offentliga erinring, publikens deltagande i berättarens rekapitulation av historien. Man skall förmodligen vara försiktig med att dra globala eller kontinentala slutsatser, men det är uppenbarligen så att åhörarnas del i berättelsen, som den är nedtecknad här, är representativ för mycken afrikansk oral tradition. Och jag vill mena att detta är stort: ett ovärderligt dokument över denna tradition. Det behövdes en poet för att inse och genomföra detta, snarare än en etnograf, folklorist eller antropolog.

Avslutningsvis skulle jag vilja återvända till den bekymrade komparatisten som önskar analysera en modern texts förhållande

till en muntlig berättartradition. Skall han kunna göra en jämförelse med en oralt berättad skriven text krävs det uppenbarligen att denna har tagit hänsyn till det muntliga framförandet, inte bara historien som berättas, och att så mycket av den sociala kontexten kring berättandet som möjligt finns nedtecknat. Detta är ingen smal sak. Det tycks emellertid som att poeten Clark-Bekederemo och antropologen Tedlock (han är professor i antropologi och religion vid Boston universitetet) med var sina metoder har visat på möjliga utvägar.

Givetvis har översättningens, publiceeringens syften betydelse för val av förhållningssätt. Önskar man i en mer populärvetenskaplig anda nå en större läsekrets, om

målkulturen är den primära, ja, då är D. T. Nianes strategi att förorda. Här handlar det emellertid om kritiskt vetenskapliga utgåvor, där källspråket, dess kultur och muntliga berättande så troget som möjligt skall göras reda för. Om man med Tedlock betraktar den muntliga berättelsen som dramatisk poesi, och använder en grafisk notationsapparat, i kombination med Clark-Bekederemos metod att nedteckna den totala berättarsituationen, bör det resultera i en muntligt skriven text, ett libretto, som måhända är svårläst, men som i en tvåspråkig utgåva blir ett unikt dokument för alla intresserade av muntligt berättande. Och den skandinaviska komparatistens utsikter till en fruktbar jämförelse ökar avsevärt.

ANNA LINZIE

Marginalens marginal

BRITALINDBERG-SEYERSTED:
**Black and Female: Essays on Writings
 by Black Women in the Diaspora.**
 (Scandinavian University Press. Oslo,
 Köpenhamn och Stockholm 1994)

Under de senaste decennierna har marginala grupper kulturella aktivitet förflyttats från en undanskymd position någonstans i den kritiska debattens utkant till dess absoluta mittpunkt. Frågor om marginalens paradoxala förhållande till centrum och hela det (logo)centriska systemet har kommit att prioriteras i den anti-traditionella litteraturforskning som informeras av poststrukturalistiska, feministiska och marxistiska teorier. De många varianterna av feministisk litteraturforskning kanske utgör det tydligaste exemplet. Dekonstruktionens grundare Jacques Derrida har med sin betoning på marginalen och dess kreativitet som en utmaning som kan hota det nuvarande paradigmet skenbara stabilitet (och just därför måste uteslutas, tystas, göras till Other) influerat många.

Den litteraturkritiska tendensen att i allt större utsträckning gå utanför kanon, det slutna och uteslutande system som traditionellt har konstruerats, skrivits och bevakats av den dominanta kulturen, illustreras av ett intressant utvidgande fenomen. Flera marginala författares litterära mästerverk har uppnått "neutral" status (kön och etnisk tillhörighet är underordnade texten) och därmed bidragit till en ny, rymligare kanon

vars blotta existens kan hota och omvärdera den centrala normen (ett exempel är Toni Morrisons *Beloved*). En sådan omkastning av marginal och centrum rubbar den binära balansen där det oskyldiga, transparenta, objektiva jaget definieras av en negativ och alltid "färgad" (ideologiskt, politiskt, historiskt) Other. Den vita, manliga, västerländska rätten till den sanna Historien och det stora Verket är inte längre en oproblematisk självklarhet. En av de mest revolutionerande litterära utmaningarna kommer från en dubbelt marginell grupp – svarta kvinnor.

Brita Lindberg-Seyersted, professor i amerikansk litteratur vid Oslo Universitet, har nyligen bidragit till det numera rikliga utbudet av litteratur om afroamerikanska kvinnliga författare med sju essäer samlade i en volym kallad *Black and Female: Essays on Writings by Black Women in the Diaspora*. Man får förmoda att Lindberg-Seyersted inte avsåg att samla artiklarna i en bok när hon skrev dem, men i förordet definierar hon essäernas gemensamma nämnare och förklarar sambanden mellan de författare och motiv som diskuteras. Utgångspunkten är "Diaspora writers with a common ur-home and a present that confronts them with many similar concerns". Det finns enligt Lindberg-Seyersted tillräckligt många likheter mellan de berörda författarnas sätt att närma sig gemensamma (svarta, kvinnliga) problem för en meningsfull analys av dem som (marginell) grupp, men inte som homogena representanter för en enhetlig litterär tradition.

Det första som måste sägas angående *Black and Female* är att de läsningar som presenteras är mycket allmänt hållna och tämligen konventionella. Lindberg-Seyersted framträder inte som en avantgardistisk kritiker av den ifrågasättande typ som jag nyss nämnde. Hon använder sig inte av några särskilda feministiska eller andra politiska metoder för sin analys, utan närmar sig texterna utifrån sin egen läsupplevelse och en uppsättning mer eller mindre traditionella tolkningsstrategier. Det något ytliga tillvägagångssättet i kombination med ett okomplicerat språk gör *Black and Female* till en lättmält och snabbläst introduktion till vissa aspekter av svart kvinnolitteratur snarare än en utmanande djupdykning.

Lindberg-Seyersted definierar själv den första uppsatsen "The Color Black: Skin Color as Social, Ethical, and Esthetic Sign in Writings by Black American Women" som "semiotics in practice" (s. 10). Ett avsnitt utgörs verkligen av en "strukturalistisk" lista på färgade karaktärers ändlöst varierande hudnyanser i afroamerikansk litteratur genom tiderna, ett pedantiskt och lite uttröttande dokumenterande av olika mer eller mindre betydelsebärande och värdeladdade hudfärgsbeskrivningar. Det är först när Lindberg-Seyersted frågar sig vilken funktion blotta omnämmandet av hudfärg har i texterna som det blir intressant. Afroamerikaners inre splittring, deras marginella "two-ness," sätts i samband med rasmotivet i svart litteratur som metafor för den gradvisa blandningen av raserna och de svartas identitetsproblem till följd av detta. "Who am I? Who am I in the eyes of the Other?" (s. 20) Lindberg-Seyersted skriver om "racial passing," det mer eller mindre medvetna förnekande av ett färgat ursprung som kan ge de *nästan vita* tillträde till den vita världen – men bara på bekostnad av individens historia, autenticitet och plats i den svarta gruppen. Ett av de historiska faktum som gör hudfärgen så avgörande för de "icke-vitas" paradoxala identitetsbegrepp som uteslutna från och knutna till centrum är förmodligen att den svarta kvinnans slavstatus även omfattade hennes sexualitet, hennes fruktbarhet.

I det kvinnliga sammanhanget är det intressant att Lindberg-Seyersted understryker afroamerikanska kvinnors förhållande till sin egen hudfärg som särskilt traumatiskt, eftersom en kvinnas värde är så beroende av hennes utseende. Fysisk skönhet har naturligtvis bedömts efter vita estetiska värden, och det har tagit lång tid för svarta kvinnor att tillåta sig positiva litterära bilder av svart kvinnlig subjektivitet.

Av central betydelse i Lindberg-Seyersteds bok är den obekväma men nödvändiga insikten att det inom nyare svart litteratur är mycket vanligt att omvänd rasism – "the social evaluation of skin color among blacks themselves" – utgör ett centralt motiv (s. 27). I det här sammanhanget nämner Lindberg-Seyersted bland andra Toni Morrison, och det torde vara uppenbart för alla hennes läsare att den numera "centrala" afroamerikanska Nobelpristagerskan bryter mot alla de outtalade regler som föreskriver den ideologiskt korrekta författarens lojalitet mot den egna marginella gruppen: "[...] Morrison [...] shows us the opposite prejudice: harassment of very light-skinned blacks by 'pitch-black truebloods'." (s. 28)

Vita fördomar och värdesystem har i stor utsträckning "koloniserat" de icke-vitas identitetsuppfattning och kulturella uttryck. Lindberg-Seyersted nämner flera författare och kritiker, bland annat Alice Walker, som bekymrar sig över "colorism" – ett överdrivet kretsande kring hudfärg och rastillhörighet – och överförda rasfördomar i afroamerikanska texter, bevis för den förtrycktas internalisering av förtryckarens åsikter. Lindberg-Seyersted presenterar Toni Cade Bambara som en av dagens få svarta kvinnliga författare som undviker hudfärgsmotivet och stolt förutsätter att "black is beautiful". Avsaknaden av "inre" rasfördomar, både som problematiskt motiv och som "nedärvda" tankemönster hos författaren själv, har visat sig vara relativt ovanligt i afroamerikansk litteratur. Här kunde Lindberg-Seyersted gärna ha dröjt kvar vid de paradoxala effekter som överförda fördomar kan få på de marginaliserade gruppernas självkänedom.

I "New World Black Heritage in Paule Marshall's *The Chosen Place, the Timeless People and Praisesong for the Widow*" rusar Lindberg-Seyersted förbi en hel rad brännande viktiga aspekter av det afrikanska kulturarvets funktion i Marshalls fiktion, men hon undlåter att utveckla dem, och essän ger därför ett något begränsat och avhugget intryck. Återigen tangeras problemet med den mera osynliga kolonisationen av de underkuvades intellektuella och psykologiska subjektivitet som ett svåråtkomligt och långsiktigt problem vid sidan av konkreta, yttre former av förtryck, men Lindberg-Seyersted utvecklar tyvärr inte heller här det ytterst intressanta fenomenet.

En annan aspekt av marginell litteratur som är oerhört viktig i ett postmodernt perspektiv och som också bara omnämns i förbigående i *Black and Female* är synen på officiell "historia" och inofficiella legender och myter som likvärdiga (lika "sanna"), en inställning som på ett slående sätt drar uppmärksamhet till det ideologiska maskineriet bakom västvärldens logocentriska historiebegrepp och strikta skiljelinje mellan fiktion och verklighet. Det är tänkvårt att den centrala gruppen har reserverat det privilegierade begreppet "historia" för de berättelser om det förflytna som rättfärdigar deras egen dominans, och samtidigt uteslutit berättelser om andra gruppers erfarenheter som mytiska, fiktiva.

Marshalls litterära bruk av det svarta kulturarvet antyder att historiebegreppet är särskilt problematiskt för svarta kvinnor i egenskap av dubbelt marginella. Man önskar att Lindberg-Seyersted hade ägnat mer utrymme åt deras motsägelsefulla historiska subjektivitet. Detsamma gäller det komplicerade förhållandet mellan grupp och individ som Marshall dramatiserar i specifikt svarta ceremonier och traditioner, och den avgörande betydelsen av namn och benämningar för kollektiv och personlig identitet. Genom att markera det egna namnets vikt ifrågasätter Marshall den dominanta kulturans rätt att skriva marginalen, utesluta och definiera den som Other genom att placera svart "myt" vid sidan av vit "historia". Den

viktigaste slutsatsen som Marshall kommer fram till i sitt sökande efter "[a] solution to the postcolonial dilemma" är att svarta måste fortsätta att berätta och föra vidare sin egen historia, som en marginaliserad men livskraftig alternativt verklighet (s. 59).

I "Maya Angelou and the Homeland: One African-American Woman's Encounter with Africa" utgår Lindberg-Seyersted från en rad "realistiska", biografiska och psykologiska frågor om den självbiografiska genrens betydelse för textens *sanningshalt*, förhållandet mellan verklighet och text och hemlandets betydelse i Maya Angelous skildringar av Afrika. Analysen av Angelous fiktion förs hela tiden parallellt med utförliga redogörelser för författarens liv och faktiska erfarenheter, något som ibland får texten att försvinna helt. Detta strider inte mot Lindberg-Seyerstedes uttryckliga avsikt, men kanske frågor som "[d]oes Maya Angelou tell it like it was?" (s. 74) och "what did Maya Angelou actually feel?" (s. 75) står i vägen för en utförligare undersökning av det som läsaren egentligen skulle vilja veta om hemlandsmotivet som det framträder i Angelous böcker.

Den självbiografiska genren möjliggör i själva verket en djupare kontakt med den utomlitterära världen som inte kan reduceras till frågor kring författarens sanningsenlighet eller fikcionalisering. I Angelous fall är det afrikaners och afroamerikaners generalliserande hypoteser om varandra som kläs av inpå bara skinnet. När Angelous friare, en sydafrikansk frihetskämpe, får hennes "ja" utropar han: "This is the joining of Africa and Africa-America! Two great peoples back together again!". Angelou förklarar sitt beslut att ta med sin femtonåriga son till Afrika med att det skulle gynna honom att få växa upp i "hemlandet" med en politiskt aktiv afrikansk styvfar. "His being African would add an enriching spice." (s. 69) Angelous självbiografier belyser på ett mycket konkret sätt stereotypa föreställningar om förhållandet mellan den ursprungliga afrikanska och den nya afroamerikanska världen, och poängterar vikten av att först göra sig av med egna fördomar i sökandet efter en fungerande identitet och kampen mot

förtryckarens marginaliserande strategier.

Lindberg-Seyersteds essä undersöker hur Angelous berättelser om att försöka återvända "hem" leder till en desillusionerad och mindre idealiserande syn på Afrika. I den sista delen av självbiografin beskriver Angelou hur hon kom till Afrika med mängder av förutfattade meningar i bagaget och tog för givet att Afrika skulle vara det opproblematiske Hemlandet för alla svarta. Besvikelsen över gapet mellan hennes bild av Afrika och det verkliga Afrika tvingade henne till en början att blunda för "hemlandets" brister. Så småningom inser Angelou dock att hennes dröm om en total "återförening" med Afrika inte går att realisera: "[T]he African-American is a different breed whose home is America" (s. 77). Lindberg-Seyersted kommer fram till att den Angelou som återvänder till Amerika i självbiografin har stärkts i *båda* sina identiteter. Hon kan inte återvända "hem" till Afrika, men samtidigt är det värdefullt att lära känna sitt eget folks ursprung och öde. Lindberg-Seyersted lokaliserar slutligen en mycket intressant omedveten "subtext" bakom Angelous försäkran att hennes folk aldrig egentligen har lämnat Afrika. Enligt Lindberg-Seyersteds läsning antyder Angelous texter i själva verket att en afroamerikansk *kvinn*a aldrig kan återvända hem, "for they reveal implicitly that Africa is still very much a man's continent" (s. 77).

Lindberg-Seyersteds analys av träd-symbolen i Alice Walkers *Meridian* (1976) i "The Sojourner and Other Trees in Writing by African-American Women" är både tankeväckande och välskriven – man önskar bara att de frågor som uppstår här hade fått utvecklas än mer i en egen essä. Berättandets magiska kraft är den dynamik som driver Walkers historia. Här får det omstörtande och revolutionerande marginella representeras av slavinnan Louvinie, som oavsiktligt dödar slavägarens son genom att berätta gruvliga historier. "In the struggle for freedom Louvinie was the original subversive agent. [...] The gruesome story that killed the master's only son was in fact a narrative of black revenge on the white people." (s.

106) Straffet hon får är arketyriskt, en metafor för centrumets kontinuerliga uteslutning av marginalen genom kontroll av dess tillträde till språket: "[...] her tongue – the instrument of her art – was cut off at the root and trampled upon by the master." (s. 105)

I *Meridian* dramatiseras också det förtryckta jagets tendens att vända sig mot delar av sig självt snarare än de yttre krafter som begränsar och dominerar. I ett centralt avsnitt som fokuserar på trädet The Sojourner som "a maternal principle [...] with a double role [...] both as revered mother and as object for anger" får studenterna på flickskolan där The Sojourner växer symbolisera de marginaliserades potential för självdestruktion: "[...] in their feeling of impotence they direct their hatred against themselves instead of the patriarchal society in the shape of the male college president. So they take out their anger on The Sojourner, the outstanding female symbol." (s. 106f.) Även huvudpersonen Meridian är på god väg att jämna sig själv med marken, men liksom nya skott växer ut på den enorma stubben efter det nedhuggna moderträdet så återvänder hon till livet. Vad Lindberg-Seyersted inte kommenterar är det behov av förnyelse som antyds i Walkers historia. Det svarta kulturarvet och berättandet måste hållas vid liv, men det behövs också nya historier, nya skott.

Lindberg-Seyersted berör här vissa intressanta aspekter av afroamerikansk kvinnolitteratur som egentligen inte hänger samman med träd-symbolen. Betonningen på kollektivet som avgörande för individens öde är ett exempel. I Toni Cade Bambaras *The Salt Eaters* (1980) försöker en ung kvinna begå självmord bland annat på grund av "despair over schisms and frustrations within the black community", och hela det svarta kollektivet måste gå samman för att hela henne. "The purport of Bambara's novel is thus to suggest ways for the divided black community to mend the splits and reunite their forces." (s. 100) Att erkänna splittring och motsättningar även inom den egna gruppen är en nödvändig del av vägen till självinsikt för svarta författare som strävar

efter en grundlig om-formulering av det marginella svarta.

Sista essän i *Black and Female* handlar om "Jamaica Kincaid's Postcolonial Monologues". Här fångar Lindberg-Seyersted omedelbart läsarens intresse i definitionen av Kincaids litterära miljö Antigua som ett typexempel på "the postcolonial dilemma of what to do with the new freedom; what to preserve – if anything – of the colonial legacy; and how to decolonize the mind" (s. 129). Ex-kolonins psykologiska och känslomässiga tillstånd även efter att den har uppnått politiskt oberoende karaktäriseras av "a specifically 'postcolonial' ambiguity or tension which complicates the terms of the fight and raises doubts about what is victory and what is defeat, what is gain and what is loss" (s. 130). Att tillhöra och hänga samman med det centrum som samtidigt definierar en som Other skapar i Kincaids berättare en "two-facedness, [...] split [...] within herself" (s. 131).

En av de viktigaste och mest aktuella aspekterna av inre kolonisation för dagens kritiker och litteraturvetare är naturligtvis centrumens dominans över litterära värdesystem och en uteslutande och normbildande kanon. Kincaids berättare tvingas lära sig Wordsworths "The Daffodils" utantill. Hennes reaktion är ursinne: "I wanted to kill them [the daffodils]. I wished I had an enormous scythe [...]" (*Lucy*, 1990, s. 29, cit. Lindberg-Seyersted s. 133). En annan karibisk författare, Lorna Goodison, sätter fingret på den längtan efter en egen historia, en egen berättelse, som föder hatet gentemot kolonialmaktens kultur: "Something in me wanted to read about people and things that were familiar to me." ("How I became a Writer," i Cudjoe, *Caribbean Women Writers*, s. 291, cit. Lindberg-Seyersted s. 134).

Dock finns det även ett betydelsefullt motargument till denna uppenbara protest mot kolonisationskulturer imperialism som Lindberg-Seyersted skickligt lockar fram ur Kincaids monologer – "[...an] almost imperceptible attitude suggest[ing] the value that the English culture holds for the Antiguan girl [...]. It seems natural that literature

should make up the substance of such a counterargument." Kincaid själv kallar det tvetydiga förhållandet till den främmande dominanta kulturen för "a two-edged thing". Kincaid är också väl medveten om det postkoloniala subjektets paradoxala förhållande till herrefolkets språk som både ger möjlighet till eget berättande och tillträde till ett rikt litteraturarv men som aldrig upphör att definiera marginalen som Other (en svart kvinna tvingas skriva sig själv som marginell när hon använder centrumets språk).

Kincaids viktigaste motiv, konflikten mellan mor och dotter, tolkas insiktsfullt av Lindberg-Seyersted som "part of a rebellion against a matriarchal culture, and [...] an expression of an ambivalent attitude to the Afro-Caribbean world of today" (s. 143). För att uppnå oberoende måste Kincaids kvinnliga huvudpersoner lämna kvinnans slutna område och söka sig till mannens värld, "the crossroads [that] offers wider choices and greater possibilities, less parochialism and less restriction" (s. 145). Lindberg-Seyersted kopplar denna upproriska strävan utåt, bort från matriarken, till karibiska författares typiska exiltillvaro – en rotlös position som också, i och med distansen från hemlandets kreativitetshämmande lojalitetskonflikt, innebär frihet.

Ett par av Lindberg-Seyersteds essäer måste sägas vara tämligen ointressanta. Författaren frågar "Who Is Nettie? and What Is She Doing in Alice Walker's *The Color Purple*?" och den starkt anti-klimaktiska slutsatsen är att "she is not the kind of fictional character that we embrace wholeheartedly, [but] she does convey her part of the novel's message" (s. 93). Det tycks som om enda tänkbara anledningen att ställa de mycket vaga frågorna om Walkers Nettie är att fylla en lucka, att gottgöra "this comparative neglect of the Nettie figure" som Lindberg-Seyersted finner i tidigare analyser av *The Color Purple*. Resultatet är en grundlig men ointressant jämförelse av romankaraktärernas språkbruk och inställning till rasism, religion och kvinnofrågor.

"The Image of Europe in Writings by African-American Women" är en otillfreds-

ställande analys på samma sätt. Lindberg-Seyersted frågar sig hur Europa som plats och metafor figurerar i afroamerikansk litteratur, och rättfärdigar sitt val av ämne genom att påpeka att sådana frågor hitills inte har uppmärksammats i någon större utsträckning. Hon nämner själv en tänkbar anledning: "A striking feature [...] is the modest role that Europe by and large plays in the fiction of African-American women." (s. 112) Visst finns det ljuspunkter även här. Till exempel visar diskussionen av Nella Larsens roman *Passing* (1929) hur den domnanta kulturen alltid definierar en svart kvinna som Other. Även överdriven dyrkan leder till marginalisering, ett uteslutande av den svarta kvinnan som "a curiosity [... and] an objet d'art" (s. 120). Paule Marshall dyker upp igen och den inre kolonisation som hon skriver om borde ha fått långt mer utrymme (i en uppsats med en annan riktning, en annan frågeställning). Men alla viktiga frågor lämnas hängande i luften, och Lindberg-Seyersted nöjer sig med att slutligen konstatera att "the role of Europe in setting, plot, and characterization will remain minimal [in black writing]" (s. 127).

Lindberg-Seyersted är väl förtrogen med svart kvinnolitteratur och visar prov på vidsträckta kunskaper inom ämnet. *Black and Female* gör läsaren medveten om det ofantliga antal infallsvinklar som marginell litteratur inbjuder till, och flera av essäerna, enkla och lättfattliga som de är, fungerar som utmärkta inkörsportar till vidare läsning. Samlingens svaghet får nog sägas vara dess ojämna karaktär. Den tunna volymen hade vunnit på att göras än tunnare och omfatta bara fem essäer istället för sju. Lindberg-Seyersted väljer ibland att närma sig svart kvinnolitteratur från aviga vinklar som hindrar henne från att göra ämnet och sin egen uppenbara kapacitet för litterär analys full rättvisa. Dock måste mitt slutliga omdöme bli att Lindberg-Seyersteds essäsamling är ett värdefullt bidrag till litteraturen om svarta kvinnliga författare, främst för att den så opretentiöst och direkt inbjuder även läsare som inte redan är insatta i ämnet till ett okomplicerat möte med marginalens marginal, och på vägen introducerar många av de svarta kvinnliga frågor som söker omformulera och omplacera konventionella positioner.

RECENSIONER

BEATA AGRELL:

Romanen som forskningsresa.

Forskningsresan som roman.

Om litterära återbruk och konventionskritik i 1960-talets svenska prosa

(Daidalos, Göteborg 1993)

Det svenska 1960-talet kommer i den framtida litteraturhistorieskrivningen att bli en lika självklart anlitad decenniebeteckning och grovt karakteriserande förkortning som idag fyrtitalet, kommer att brukas med större emfas än såg femtitalet eller sjuttitalet. Skälet till ett sådant antagande är förstås den stora rikedom decenniet kan uppvisa vad det gäller debuterande författare som sedermera blivit etablerade och respekterade inom den höglitterära institutionen, vad det gäller litterära debatter, experimentlusta, ifrågasättanden, och andra av de generaliserbara fenomen som vanligtvis intresserar den konventionella litteraturhistorieskrivningen. Om sextioalet tidigare, åtminstone bland gemene man, i första hand associerats till den s.k. politiseringen under årtiondets senare hälft, så har numera en stark förskjutning ägt rum i riktning mot decenniets senmodernistiska/postmodernistiska/aristokratmodernistiska (välj själv – omdömena skiftar) verksamheter och attentat, av många istället förlagd till det tidiga sextioalet. Det är förstås en spegling av vår egen tid, och ensidigt anammat lika missvisande som den förra varianten. Ett omfångsrikt och många gånger krävande arbete som definitivt kommer att bidra till att knyta samman och problematisera dessa föreställningar om sex-

tioalet, liksom till berikandet och nyansserandet av bilden av sextioalets nya, "eftermodernistiska" (ytterligare ett förslag) prosa, är Beata Agrells *Romanen som forskningsresa. Forskningsresan som roman*. På närmare 600 sidor har Agrell med en överväldigande utförlighet följt sextioalets debatter och litterära yttringar i strävan mot en modernismkritisk och läsarorienterad estetik i bl.a. Lars Ahlins efterföljd, en estetik som grovt talat hellre sätter konventionen och klichén i parodins eller pastischens tjänst än undviker eller direkt destruerar dem. Vad som här följer är mer en anmälan än en recension, ett kortfattat referat jämte några kritiska anmärkningar.

Agrells undersökning sonderfaller i tre delar. Inledningsvis vill hon etablera den "fenomenologiska tankeform" hon ser som en grundförutsättning och pådrivande faktor för många av decenniets litterära diskussioner och formexperiment. Efter en genomgång av sina viktigaste teoretiska stödjepunkter (Bachtin, Genette, Hutcheon, Austin) presenterar hon så i en andra avdelning sin genomgång av sextioalets litterära och filosofiska litterära artiklar, med siktet inställt på hur läsarrollen och läsardeltagandet, mot bakgrund av den "fenomenologiska tankeformen", tilldelas en framskjuten position i försöken att ersätta ett modernistiskt böjningsmönster som gått i stå eller förlorat sin trovärdhet. Som illustration och exempel på en sådan estetisk inriktning i praktiken erbjuds läsaren sedan Per Olov Enquists *Hess* (1966) i en dryga 200 sidor lång textkommentar, vilken sålunda utgör bokens tredje del.

Bland Enquists sextiotalsverk har den synnerligen avancerade experimentromanen *Hess* tidigare och i allmänhet fått stå tillbaka för dokumentärromanen *Legionärerna* (1968), och inte sällan betraktas som en mindre betydande parentes före baltboken eller den därpå följande *Sekonden* (1971). Göran Palm menade i sin recension att *Hess* var ytterligare en onödigt "fransk" experimentroman, en värdering som inte bara antyder den då framträdande dominanten i den samtida litteraturkritiken, utan också på vilka vägar och med vilka medel *Hess* har kommit att skjutas i bakgrunden till förmån för Enquists senare arbeten. *Hess* är i sin formella djärvhet och med sin höga ambitionsnivå ett unikum i Enquists författarskap, liksom i svensk prosa överhuvudtaget, samtidigt som den på andra sätt har många beröringspunkter med Enquists övriga författarskap, liksom med den samtida konst- och romandebatten. Det senare framgår med tydlighet av Agrells avhandling. Det är emellanåt svårt att frigöra sig från känslan att titeln på Agrells verk är en aning missvisande, att de två inledande avdelningarna i mycket har vunnit sitt existensberättigande i kraft av den följande textanalysen och intresset för *Hess*. Med tanke på att *Hess* är ett exempel på sextiotalets "orena" och "öppna" estetiker och representativ bara på ett mycket allmänt plan – vad det gäller den övergripande modernismkritiska och tiltalsorienterade ambitionen – och i övrigt är ett mycket originellt bidrag till denna allmänna orientering (en originalitet som ger sitt omfångsrika utslag i textanalysen), så hade det kanske varit mer skäligen att tydligare föra in *Hess* i själva titeln. Boken handlar kort sagt lika mycket om det särpräglade i *Hess* som om det generaliserbara i sextioalet och i Enquists roman.

Därmed inte sagt att sextiotalsundersökningen saknar egenvärde, tvärtom. Den lätt filosofiska slagsida som många gånger karakteriserar det unga sextiotalets utläggningar om konsten och litteraturen reducerar Agrell till en formel som lånat sitt språk från fenomenologin; poängen är bl.a. att den kunskapskritik som tonar fram hos vissa

sextiotalsförfattare kan jämföras och sammanfattas med den fenomenologiska akten – "hur 'världen' visar sig *för* medvetandet och hur medvetandet blir medvetet *om* 'världen'; den beskriver det kiastiska samspelet mellan medvetandet-som-Intentional-Akt och världens-framträdande-som-Intentionalt-Objekt, utväxlingen av rörliga positioner som speglar ständigt nya sidor av varandra." (s. 36) Och vidare att denna kiastiska utväxling, enligt Agrell en omtolkning av sextiotalets kunskapsteoretiska "seenderelativism", kan ses som ett slags premiss för hur somliga "öppna" och konventionskritiska texter från decenniet söker etablera en ny och annorlunda läsarroll.

De empiristiska och psykologistiska frågorna om exempelvis Verkligheten och Jaget – liksom de ideologiska och politiska – måste då omformuleras fenomenologiskt: som medvetandets *sätt* att vara *riktad* på sitt objekt och fenomenets *sätt* att objektiviera sig *för* medvetandet. Verkligheten eller 'världen' kommer då att inbegripa också den andra människan på ett nytt sätt: varken som 'kropp', 'själ' eller 'Ego', utan som *med*-vetande och *Alter*-ego, på en gång sedd och seende, 'objekt' och 'subjekt' – på en gång 'fenomen' och 'akt'.

Den 'seenderelativistiska' texten måste i så fall tänkas just som 'öppen', 'oren' och konventionskritisk, men med bestämda accenter. Den blir 'öppen' mot en läsarroll som *ser* textens sätt att göra sig *synlig* – dess repertoar av grepp och konventioner – och förhåller sig till denna gestik. Texten måste tänkas som *riktad* på denna aktiva läsarroll [...] som då också 'skapar' texten [...] Dialogen blir på så vis inte bekräftande utan konventionskritisk, men kritiken framträder genom de konventioner den kritiserar.

Den 'seenderelativistiska' romanen förutsätter i så fall också en ny 'efter-modernistisk' *repertoarestetik*, där egenarten inte längre framträder genom verkets originalitet, utan genom textens hantering av en given repertoar av litterära och kulturella konventioner. (s. 41f)

Det viktigaste diskussionsmaterialet är inledningsvis hämtat från Ekborns manifest "Romanen som verklighetsforskning" (1962) och Lars Gustafssons och Lars Bäckströms bok *Nio brev om romanen* (1961). Eftersom Ekborn

hämtat sina argument främst från Anders Wedbergs version av den engelska empirismen, och Gustafsson i hög grad inspirerats av sin analytiska, språkfilosofiska skolning, så blir det tydligt att Agrells fenomenologiska tolkning inte avser att beskriva sextiotalsförfattarnas självförståelse på denna punkt. Fenomenologin var strängt taget ännu en främmande fågel i svensk litterär debatt. Vad Agrell snarare är ute efter är att inrätta en sorts "matris" för den nya prosan. Till sin kärna innesluter denna matris en "kiastisk logik", vilket tycks innebära att författaren med sin roman erbjuder läsaren ett "återbruk av konventionella referenssystem", och samtidigt s.a.s. bjuder in läsaren till ett med författaren analogt eller likartat förhållningssätt till texten, alltså i full medvetenhet om dess karaktär av mer eller mindre ironiskt återbruk; de betydelsemöjligheter som träder fram i och med denna återanvändning "är ööversättliga och röjer sig bara från en motsvarande kiastisk läsarpöosition." (s. 83) Hermeneutikens läsakter synes motsvaras av fenomenologins intentionala akter, mening eller kunskap är innesluten i en rad alternativa erfarenheter ("seenderelativism") som utesluter all litterär eller begreppslig realism i konventionell mening.

Efter att ha provat tanken om denna kiastiska logik och dess repertoarestetik på bl.a. Gustafssons *Följeslagarna* (1962), Ekboms *Spelmatiser för operation Albatross* (1966) och Delblancs *Prästskappan* (1963) preciserar Agrell sin teori och terminologi. Hit hör bl.a. Gérard Genettes *Palimpsestes* och i synnerhet begreppet "hypertextualitet", liksom Linda Hutcheons postmodernismundersökning *A Postmodern Poetics*, och då särskilt begreppet "historiografisk metafiction". Hypertextualiteten, dvs. "förhållandet mellan en text och en annan redan given *dold* text, kliché, stil eller repertoar – en *hypo-text*" (s. 116), framställs som ett ytterligare ett sätt att beskriva den företeelse som under sextioalet gick under benämningen "öppen" eller "ören" konst. Agrell vill här urskilja några huvudvarianter, i första hand transposition (eller den "allvarsamma parodin", exempel *Doktor Faustus* eller *Ulysses*), i andra hand pastisch

och parodi, och slutligen apokryf eller *simulacrum*. Med genrebestämningen historiografisk metafiction avses den typ av postmodernistisk roman som bl.a. utmärks av en fusion av metafictionella och historiografiska grepp, en roman som införlivar och problematiserar de historiska dokumenten såsom texter i en starkt självreflekterande form. Agrell menar nu att en del av sextioalets ny prosa iscensätter denna genre via olika typer av hypertextualitet, en teknik som är både medvetet intertextuell och pragmatiskt inriktad: "Denna 'hypertextualitet' opererar alltså med en 'textualiserad' referens till en värld av texter, som aktualiserar ett nätverk av annan litteratur, men också producerar ett litterärt tilltal, som hänför sig till den pågående diskursen som implicit läsakt: till 'läsarens diskursiva situation'." (s. 122) En viktig poäng är således att denna litteratur inte är metalitterär i förväntad mening, utan självrefererande på ett sätt som installerar ett utrymme för den presumtive läsaren, "att den uppmärksammar sig själv som 'performativ process' i färd med att skapa den tilltalsituation den samtidigt ÄR". (Ibid.)

Med den andra avdelningen ger sig sedan Agrell, utifrån dessa preciseringar och en rad andra, i kast med själva sextioalet och uppmärksammar bl.a. återbruket av "resans topos" och dess innebörder i förhållande till den fenomenologiska tankeformen. Här konfonderas Agrells analys med sextioalets självförståelse, med en lång rad formulering som kretsar kring det litterära tilltalet i t.ex. Ahlins och Ulf Lindes versioner, kring sextioalets återkommande, välkända kategorier, såsom öppen konst och kollage, medvetenhet och engagemang. Bland romanexemplen återfinns idel kända namn, Enquist och Sundman, Jersild och Evander, Delblanc och Ekbom. I ett litteraturhistoriskt väsentligt avsnitt söker Agrell reda ut de unga sextiotalsförfattarnas kritiska relation till den modernistiska "traditionen", i synnerhet vad det gäller romanformens möjligheter. Ett värdefullt resultat är att Agrell via modernismkritiken och hypertextualitetens pragmatiska estetik kan påvisa – eller åtminstone omformulera – förbindelser mellan decenniets

ideologikritiska vänsterengagemang och den experimentella, "aristokratmodernistiska" litteraturen. Med den repertoarestetiska hållningens upplösning av de litterära värdehierarkierna och genredistinktionerna, utifrån kunskapskritiken och seenderelativismen, utifrån den fenomenologiska tankeformen och egentligen ett slags nominalism, blir det möjligt – och till och med eftersträvsvärt och nödvändigt – för författarna att inlemma vilka textformer och stilmått som helst i romangenren. Denna "öppenhetens" eller "orenhetens" estetik och dess fenomenologiskt kiastiska bakgrund visar sig kunna sammanställas med det politiska sextiotalets engagemang för det (och de) maktmässigt marginaliserade.

Med tanke på denna utveckling av resomangen är det sedan s.a.s. serverat för att ta sig an Enquists *Hess*. Det är ju ingen hemlighet att just Enquist har förenat ett uttalat politiskt engagemang med ett mycket modernismmedvetet experimenterande med romanformen (till det senare hör även den i samtiden "politiskt korrekta" dokumentarismen), ett förhållande som sätter sina spår redan i *Hess*. Ett bekymmer jag tycker mig kunna skönja i Agrells komplexa analys av en komplex roman är att Enquists på många sätt normbrytande konstruktion är som gjord för att locka forskaren till att pröva nya tolkningsmodeller; den är "öppen" även i den meningen. Till exempel den "rörliga läsarposition" som Agrell menar att romanen bjuder upp till, vilken bl.a. hänger samman med Enquists välkända ambition att skriva en roman som redovisar en pågående arbetsprocess, som inte är slutet på illusionsromanens vis, lider ju av den uppenbara brist som all receptionestetik lider av, nämligen att den faktiske läsaren helt enkelt kan säga "nej". Det blir förvisso tydligt i och av romanen att den vill distansera sig från konventionella läsarter och förverkliga en annorlunda pragmatik, inte minst i hypertextualitetens tecken, men det hindrar inte att en läsare likväl söker upp och tvingar en mer konventionell läsart på den. Frågan är om inte Agrells "eftermodernism" i detta avseende trots allt förenas med alla andra

former av modernismer och normbrott, i den försåtliga öppenhet som finns innan gemensamma – konventionella – tolkningsmodeller utarbetats och etablerats. Modernismens inre konflikt synes kvarstå även i eftermodernismen.

Agrells analys av *Hess* spårar bl.a. en central politisk tematik och ett religiöst grundmotiv (som aktualiserar det gamla agape-begreppet), dvs. en skuldbelagd och oundviklig delaktighet i traditionen och historien, samt en med denna skuld sammanhängande koppling till en "förmodernistisk" religiös textvärld, till andaktslitteraturen och dess emblemantik. Dessa faktorer strålar i Agrells tolkning samman i romanen *Hess* som ett slags processbestämd läsartext och mobilroman där hypertextualiteten inbegriper såväl resans topos som det modernistiska experimentet och den förmodernistiska emblemantiken i sin repertoar. Till detta skall även knytas de angränsningsytor som romanen presenterar med sextiotalets fenomenologiska tankeform, särskilt via avhandlingsformen och det forskarjag som romanen också laborerar med. Denne berättare visar sig nämligen vara anfäktad av ett tvivel över den egna erfarenhetsvärldens autenticitet, av att den är "företecknad" av citat, språk, former. Här återkommer "seenderelativismen" egentligen i en klassiskt strukturalistisk form.

Detta korta referat har självklart bara förmått skrapa på ytan till Beata Agrells utredning av sextiotalets romaneska nyvinningar och estetiska utläggningar. Man skulle kunna resa den invändningen om inte den fenomenologiska matrisen och dess syfte att knyta samman tilltalsestetikerna och sextiotalets kunskaps-teoretiska ifrågasättanden är en onödigt komplicerad omväg till något som kunde uppnås och beskrivas i enklare, t.ex. samtida, termer. Det finns t.ex. hos såväl Ekblom som Enquist emellanåt något ångestladdat i vissheten om den oundvikliga "seenderelativismen" vilken tycks komma bort i den fenomenologiska hanteringen, och som skiljer dem båda radikalt från en ahlinsk författare som Erik Beckman. Men samtidigt är det tydligt att Agrells utläggning om dessa företeelser med denna metod

förmår både förena det till synes disparata och kvalificera tolkningen av de kunskaps-teoretiska och språkfilosofiska bekymren – liksom föreställningarna om en ny öppen konst och en ny läsarroll. Agrell är utomordentligt och berömvärt omsorgsfull med sina resonemang liksom med förhållandet till den tidigare forskningen, men räds inte heller att

förfärdigt släppa fram de djärvaste roman- och artikeltolkningar, tolkningar som både är medryckande och som kan väcka ens skepsis. Man får, som det numera heter, ta det onda med det goda. Det står till sist utom tvivel att Agrells avhandling kommer att oroa och inspirera all fortsatt sextiotals-forskning.

Peter Hansen

PER-OLOF ERIXON:

Ett spann över svarta ingentinget. Linjer i Thorsten

Jonssons författarskap

(Kungliga Skytteanska Samfundets Handlingar nr. 42, Carlssons, Stockholm 1994)

Om Torsten Jonssons kvantitativt begränsade men framstående författarskap finns förvånansvärt lite skrivet. Ett par otryckta studier och några artiklar är allt som hittills presterats. Det är därför lätt att förstå att Per-Olof Erixon i sin avhandling, *Ett spann över svarta ingentinget. Linjer i Thorsten Jonssons författarskap*, valt att behandla såväl liv som verk, men en någorlunda heltäckande bild av den försummade. Studien är kronologiskt disponerad och består av två delar. Den första behandlar vad Erixon betecknar som den provinsiella fasen i författarskapet och inleds med ett biografiskt kapitel "Från Hörnsjö till Stockholm (1910-1943)". Därefter går Erixon igenom Jonssons texter före novelldebuten (opublicerade texter och två diktböcker) samt de båda novellsamlingar på vilka Jonssons litterära prestige väl i första hand vilar: *Som det brukar vara* (1939) och *Fly till vatten och morgon* (1941). I avhandlingens andra del redogörs för den mer internationella inriktning som utmärker Jonssons senare författarskap. Också denna del inleds med ett biografiskt kapitel "Stockholm – New York tur och retur (1943-1950)" varpå romanen *Konvoj* (1947) och den postuma novellboken *Dimman från havet* (1950) analyseras. I ett "slutord" försöker Erixon sedan

sammanfatta sin bild av författaren. Den gängse uppfattningen av Jonsson som realist och dokumentarist, berättartekniskt nydanande och med en ypperlig stil vill han komplettera genom att lyfta fram de existentiella dragen i författarskapet samt de reflexioner över skrivandets villkor som skymtar här och där i Jonssons texter.

Erixons avhandling fungerar i första hand som en introduktion till Jonssons författarskap. Det rör sig inte om någon nytolkning av författaren utan Erixon bygger vidare på och fördjupar de uppgifter som finns att tillgå i litteraturhandböcker och uppsatser. För dem som inte är så bekanta med Jonsson är det naturligtvis värdefullt att få texterna placerade i sin biografiska kontext. Men det är samtidigt uppenbart att Erixons övergripande perspektiv tvingar honom till ytlighet; textanalyserna blir inte mycket mer än kommenterade presentationer.

Man kan tycka att Erixon borde ha problematiserat och argumenterat för sin metod och uppläggning lite mer. Hans avhandling har t.ex. en mycket symmetrisk struktur; varje prosatext ägnas ungefär lika mycket uppmärksamhet. Vore det inte mer givande att utförligare belysa de intressantaste och mest betydande texterna? Och är verkligen de opublicerade texterna värda att tas på sådant allvar? Erixon gör gällande att hans helhetsperspektiv leder till en mer differentierad bild av Jonsson. Och givetvis är det så att en analys som beaktar även Jonssons rätt mediokra lyrik blir mer "differentierad" än t.ex. de handboks-karakteristiker

som i huvudsak är baserade på författarens främsta verk, novellsamlingarna (lyriken är ju inte "hårdkockt"). Risken är bara att detta helhetsperspektiv leder till en utspädd bild av Jonsson; den enskilda textens särart och det som utgör kvaliteter i de främsta verken försummas.

En fara med det helhets- och utvecklingsperspektiv som Erixon valt är också att man fastnar i genetiska och teleologiska stereotyper; det tidiga verket "förebådar" det senare, greppen i det sena verket är en "utveckling" av de i det tidiga (se t.ex. s. 219, där berättandet i *Konvoj* beskrivs som en "övergångsform" mellan berättande i tredje respektive första person, trots att detta berättande lika väl kan betraktas som ett tillfälligt skifte av strategi, motiverat av t.ex. tematiken i romanen och därför inte "pekande" i någon särskild riktning).

Också den vikt Erixon tillmäter det biografiska materialet för tolkningen av texterna borde ha diskuterats. Erixon påstår att Jonssons biografi "i många avseenden ökar förståelsen av hans texter" (s. 13), men samtidigt poängterar han att biografien inte är "tänkt som ett psykologiskt porträtt, utan mera som en kronologisk redogörelse för ett livsförlopp till vilken den övriga framställningen kan relateras." (s. 13). Detta "kan relateras" ter sig tämligen vagt och de biografiska avsnitten är stundtals ganska ytliga och okritiska. Också avhandlingens disposition medför att samspelet liv och verk ibland blir onödigt otydligt. Till det mer spännande materialet i de biografiska avsnitten hör redogörelserna för Jonssons läsning, kritik och översättningar och detta är givetvis något som är av stort intresse för studiet av Jonssons egna texter. Men genom att vi får ta del av dessa redogörelser i de biografiska avsnitten vilka täcker en relativt lång tid och även behandlar många andra saker och därefter, vid behandlingen av de enskilda texterna, delvis går bakåt i tiden, blir sambandet mellan Jonssons läsintryck och hans skrivande inte så klart eller framhävt som vore önskvärt. Uppgiften att utreda de viktigaste influenserna bakom Jonssons språk – och framför allt avvägningen mellan olika

inspiratörer – återstår i stort sett även efter Erixons avhandling. Erixon påtalar visserligen inflytandet från Hemingway, Faulkner och Eyvind Johnson (se t.ex. s. 91), men han driver inte preciseringen särskilt långt. Här har förmodligen ett utförligare studium av Jonssons översättningar och hans introduktioner i *Sex amerikaner* (1942) en del att ge.

Jag berörde ovan att Erixons helhetsperspektiv tvingar honom att vara kortfattad vid textanalyserna. Ofta erfar man att Erixon är något intressant på spåren – t.ex. vid behandlingen av objektivismen och spelet med det utsagda i *Som det brukar vara* – men strax avbryts då framställningen och författaren skiftar in på ett nytt spår. Det är också lätt att nämna viktiga aspekter som Erixon knappast berör: den inre monologteknik som han anser skiljer *Som det brukar vara* från *Fly till vatten och morgon*; samspelet dialogberättarrelation; den så karakteristiska rytmen i Jonssons novellprosa. Problemet med analyserna är dock inte endast att de är för korta. Erixons något vacklande handlag med litteraturvetenskaplig teori i allmänhet och narratologisk terminologi i synnerhet gör ibland analyserna vaga och omständliga (se t.ex. behandlingen av "Här vilar Lucy Amalia Holsberg", ss. 98ff). Särskilt genomgången av metapoetiska dimensioner i Jonssons texter kan te sig som en pliktskyldig och ibland något tafatt eftergift åt en förhärskande litteraturvetenskaplig diskurs (se t.ex. s. 119: "Genom att man knyter novellen till en befintlig text kommer textkaraktären i Thorsten Jonssons novell att betonas, dvs novellen blir en text bland andra texter och kommer att ingå i ett tydligt intertextuellt sammanhang.").

Olyckligt är också att två i avhandlingen så viktiga begrepp som "hårdkockt" och "existentiell" förblir odefinierade. Inledningsvis vänder sig Erixon mot den speciellt i samtiden vanliga karakteristiken av Jonsson som en "hårdkockt" författare, något som gör att man förväntar sig en genomförd polemik mot denna rubricering. Försök till nyantering förekommer också. Erixon skiljer bl.a. på hårdkockt "stil" och hårdkockt "attityd". Men det stilbegrepp han då aktualiserar

definieras aldrig och skillnaden förblir rätt diffus. Erixon väljer också att hålla fast vid benämningen. Han använder termen i flera skilda sammanhang och tycks ge den något varierande innebörd. Vad man saknar här är givetvis ett försök till klargörande en gång för alla. Vad sedan beträffar "det existentiella" gör Erixon ett stort nummer av att detta är en förbisedd dimension i Jonssons författarskap; han menar att man tidigare endast sett realisten Jonsson. Erixon har här en viktig poäng, men tyvärr är han själv inte särskilt precis; vad Jonssons existentiella problematik egentligen består i blir aldrig ordentligt utrett. Dessutom resonerar Erixon på ett sätt som om realism och existentiell inriktning skulle vara oförenliga, något som implicerar

ett mycket snävt realismbegrepp. Vad är det som hindrar att realistiska litterära konventioner används till att gestalta en existentiell problematik? Och nog måste man ha en rätt speciell uppfattning av termen "existentiell" för att hävda att en dylik tematik knappast figurerar i *Fly till vatten och morgon*?

Det var en hel del kritik, men trots denna får man lov att säga att Erixon skrivit en avhandling som fungerar relativt väl som en första monografi om och introduktion till Thorsten Jonsson. Mycket återstår givetvis att utforska i och kring detta författarskap, men för en sådan utforskning erbjuder Erixons avhandling många intressanta infallsvinklar och perspektiv.

Arne Florin

MATS MALM:

Metafysik och pragmatism.

Förhållningssätt till poesi och allegori inom 1600-talets göticism

(Litteraturvetenskapliga institutionen, Göteborgs universitet. Meddelanden nr 15, Göteborg 1994)

Mats Malms licentiatuppsats *Metafysik och pragmatism*, med undertiteln *Förhållningssätt till poesi och allegori inom 1600-talets göticism*, kan sägas vara en receptionshistorisk studie. Ty den allt övergripande frågan är: hur läste, förstod och använde man den fornnordiska litteraturen – och då främst poesin – i Danmark och Sverige under stormaktstidens 1600-tal? Det var ju under detta århundrade som intresset för den isländska poesin och poetiken plötsligt blomrade upp även utanför Island. Detta avspeglades bland annat i utgivandet av en rad fornnordiska texter och inte minst textkommentarer i såväl Danmark som Sverige. Intresset skall naturligtvis ses mot bakgrund av den idétradition som går under namn av göticism.

Den äldsta nordiska litteraturen tycktes för 1600-talets alltmer självmedvetna skan-

dinaver kunna erbjuda nya kunskaper om såväl förfädernas historia som deras religiösa och moraliska föreställningar. Men texterna kunde också ställas upp som ett eget, inhemskt alternativ till den klassiska latinska litteratur och därmed sammanhängande poetologiska traditioner som varit praktiskt taget allenarådande vid de skandinaviska läroanstalterna i århundraden.

Ivrigast i den teoretiska diskussionen kring den norröna litteraturens former och innehåll samt hur den skulle tolkas var man i Danmark, konstaterar Malm i sin inledning. En rad danska och isländska forskare framlägger där sina rön i tryck, men med stundom vitt skilda infallsvinklar, där det varken saknas källkritiska överväganden eller avancerade tolkningsstrategier. I den svenska vetenskapliga diskussionen (hos exempelvis en Buræus eller en Stiernhielm) spelar just dessa aspekter inte någon större roll – inte förrän vi är framme vid Olof Rudbecks *Atlantica*. Eftersom detta sistnämnda verk är så omvälvande, inte minst metodologiskt, ägnar Malm *Atlantican* ett särskilt ingående studium i uppsatsens senare del.

Uppsatsens förra del tar således framför

allt upp 1600-talets diktsyn visavi den fornnordiska dikten och diktkonsten, medan den senare "behandlar 1600-talets historieskrivning och tolkning av de fornnordiska dokumenten". Med "diktsyn" avser Malm "inte poetik eller synen på dikt utslutande som artefakt, utan förhållningssättet till poesin; läsningen av den; de aspekter som läggs på den och de tolkningsstrategier som riktas mot den."

Kort uttryckt finner Malm tre skilda förhållningssätt till den fornnordiska poesin. Den behandlas huvudsakligen som en konstform hos Ole Worm i dennes grundläggande språkvetenskapliga arbete *Literatura runica* (1636), liksom i Peders Syvs *Nogle betenkninger om det Cimbriske Sprog* (1663) och *Judichaers Prosodia Danica* (1671). Ett annat förhållningssätt finner Malm hos Peder Hansen Resen. I hans mycket omfattande inledning till *Edda Islandorum* (1655), är det texternas etiska innehåll som står i blickpunkten. Resen drar fram de kulturhistoriska och moralfilosofiska aspekterna på Snorres Edda samt *Völuspá* och *Hávamál* och anställer jämförelser med kristendomen och antikens etiska föreställningar.

Ett tredje förhållningssätt är slutligen användandet av den fornnordiska poesin som historiskt källmaterial. Malm uppehåller sig här vid Thormodus Torfaeus' krönika över danska regenter (1702), i vilken för första gången en grundligare uppdelning görs av den isländska litteraturen och där ett mera ingående resonemang förs kring möjligheten och villkoren för att avläsa historiska förhållanden ur dikt och saga. Särskilt skaldediktningen med dess kända upphovsmän och i tid och rum väl lokaliserade ämnen uppfattas som en viktig källa.

I motsats till Torfaeus' annalistiska och på faktiska händelser inriktade forskningar, arbetade Thomas Bartholin med en tematisk uppläggning i sin avhandling *Antiquitatum danicarum [...] libri tres* (1689). Verket kan karakteriseras som en mentalitetshistorisk undersökning, där det huvudsakliga underlaget varit gnomiska eddadikter och mytologiska föreställningar i hans sökande efter förfädernas uppfattning om livet, döden och

det som ovan och bortom är.

Grovt sammanfattat finner Malm att man i 1600-talets förhållningssätt till de fornnordiska texterna antingen betonat själva framställningsformen – och gav då uttryck för en huvudsakligen pragmatisk diktsyn; eller så var det den innehållsliga aspekten som dominerade. Dikten blev då i första hand ett tolkningsobjekt som förväntades kunna ge uttryck för högre insikter. I grunden är det alltså fråga om den gamla dikotomin form och innehåll. I den fornnordiska poesins bildspråk med dess kenningssystem visar sig emellertid en tredje kategori: bildspråkets referens. Malm benämner detta som formens innehåll och syftar då i första hand på kenningens mytologiska föreställningsvärld, som så att säga fragmentariskt meddelar ett innehåll som ligger vid sidan av diktens egentliga. Denna speciella kategori finner Malm spela en viktig roll i 1600-talets undersökningar av den fornnordiska poesin (och då framför allt av *Håttatal* och *Skáldskaparmál* i Snorres edda), eftersom den kom att bilda en övergång från det på formalia inriktade studiet till det innehållsliga.

1600-talets studium av de olika källorna har bedrivits med olika syften och olika förväntningar om deras referens, konstaterar Malm. Men hos Rudbeck och hans *Atlantica* (1:a delen 1679) sammanförs dessa skilda tolkningsstrategier och skilda texttyper, mytologiska liksom historiska framställningar – med uppeendeväckande resultat. Men det finns metod i galenskapen: "Utgångspunkten (för Rudbeck) synes vara att om den arkaiska poesin kan anses förborga den djupaste kunskap om världens beskaffenhet, kan också den arkaiska poetiken i Snorres edda tillämpas på tolkningen av världens konkreta skeenden och historia. Rudbeck erbjuder den noggrannaste diskussionen av kenningens uppbyggnad och referens, och tillämpar den sedan på allt sitt material i sin historieskrivning. Med sin analys av kenningen öppnar Rudbeck egentligen för djupare insikter i bildspråkets referens, men det är inte formens innehåll som sådant han är ute efter: han vill göra det till diktens egentliga, historiska innehåll. Substitutiv och

analog allegori, samtida och arkaisk, behandlas på samma sätt, frågan om textens auktoritet suddas ut, referensramen förutsätts samtidigt som den struktureras och induktion ställs i dialektik med deduktion på ett obönhörligt konsekvent och osedvanligt spektakulärt sätt. Hos Rudbeck blir det tydligt hur viktig skillnaden mellan metafysisk och pragmatisk tolkning och framställning faktiskt är, och vilka resultat som kan nås om gränsdragningen inte görs", sammanfattar Malm sin granskning.

En undersökning av det slag Malm här företagit kräver goda kunskaper i både latin och fornisländska, liksom stor förtrogenhet

med 1600-talets inte alldeles självklara danska och svenska skriftspråk. Malm förefaller behärska dessa primära svårigheter på sitt valda problemområde utomordentligt väl. Han resonerar noggrant och envist kring problemknutarna i 1600-talets norröna studier och visar stor hemmastaddhet i sitt ämne – en förtrogenhet som han dessvärre alltför ofta också förutsätter hos sina läsare. Ty framställningen är – om än språkligt korrekt – stundtals tung och omständlig i sin språkliga utformning och utan större pedagogiska eftergifter åt läsaren. Men dessa ting torde vara lätta att korrigera inför en kommande doktorsavhandling i detta hittills tämligen obearbetade forskningsfält.

Börje Räftegård

**GÖRAN O:SON WALTÅ:
Poet Under Black Banners.
The Case of Örnulf Tigerstedt and
Extreme Right-Wing Swedish
Literature in Finland 1918-1944**

(Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Uppsala universitet 31, Uppsala 1993)

Det faktum att högerextrema författare förekom relativt flitigt i det svenskspråkiga Finland från inbördeskriget och fram till det andra världskrigets slut är ett faktum som fordrar en utredning. Antalet "rikssvenska" författare med högerextrema, pronazistiska eller rent nazistiska värderingar är inte alls jämförbart, vare sig kvantitativt eller kvalitativt. Protyska stämningar företrädades av en del, Böök, Heidenstam etc, men antalet potentiella kollaboratörer var ändå litet.

Inledningsvis diskuterar Waltå begreppen fascism och nazism, vars användning är föga enhetligt. Det används ofta som ett rent skällsord, t.ex. när anarkistiska ungdomar skriker "Ein, zwei, drei – Nazi-polizei" till svenska poliser. En annan vanlig användning är som allmän beteckning på auktoritära rörelser och idéer till höger på den

politiska kartan. På senare år har det också, utan större framgång, bör väl tilläggas, hävdats att nazism och fascism egentligen är vänsterrörelser på grund av sin plebejiska karaktär. (Den brittiske historikern Paul Johnson har bl.a. hävdat detta).

Waltås definition av fascismen är att den i grunden är ett motstånd mot samhällets modernisering. Dess främsta drag är som reaktion mot vad som uppfattas som den västerländska civilisationens "particularization and estrangement or alienation". Olika arbeten om författare som Wyndham Lewis (Fredric Jameson), Céline (Alice Yaeger Kaplan) och den italienska futurismens historia har dock visat att fascismen också kan nås via ett modernistiskt perspektiv. Waltå föredrar därför att erkänna att den fascistiska ideologin innehåller en stark motsättning och därför har förmågan att attrahera både modernister och antimodernister.

Det är alltså med vetskapen om att fascismen ofta undandrar sig logiska definitioner, eller rationella förklaringar, som Waltå vill definiera Örnulf Tigerstedts förhållande till fascismen. Fascismen blir, med Waltås ord, en anpassningsbar ideologi som pragmatiskt används som politiskt instrument.

En sådan infallsvinkel ger en god utgångspunkt för avhandlingen och kan förklara varför t.ex. antisemitismen inte utgör ett påfallande drag i den fascistiska doktrinen. Litteraturen om fascistiska och nazistiska rörelser har på senare år svällt till enorma mängder, mycket beroende på deras återkomst i den europeiska politiken. Man kan visserligen tycka att Waltå kunde ha fått material till en mer entydig definition av fascism och nazism i en del av denna litteratur, men koncentrationen på dessa högerextrema ideologiers och rörelserns funktion i den politiska och sociala kampen gör ändå att avhandlingen står på en fast grund.

Ett knivigt problem är att skilja fascism/nazism från högerextrema rörelser av delvis annorlunda slag. I det fallet lutar sig Waltå mot en definition som formulerats av Stanley Payne. Payne talar om högerauktoritära rörelser och idéer och hävdar att de, förutom drag som är gemensamma med fascism/nazism, också företräder en rad föreställningar som inte direkt hör hemma i den fascistiska/nazistiska ideologin. Dit hör att de baserar sig på traditionella eliter, och försöker bevara deras privilegierade ställning eller t.o.m. återvända till en äldre social hierarki. De avvisar i regel irrationalism, åtminstone den världsliga, och har i regel en respektfull inställning till den traditionella religionen. De är vidare beredda att acceptera ämbetsmannastyre och avvisar fascismens massrörelser – i form av partier eller miliser. Till bilden hör också att de fascistiska rörelser som nådde makten, gjorde detta med uttryckligt stöd av auktoritära nationalisterna på högerkanten. De senare stod därför under konstant inflytande av fascismen (de tysknationella t.ex.)

De frågor som Waltå inledningsvis ställer till sitt material är av typen: På vilket sätt, och under vilka omständigheter kan högerextrema eller protofascistiska åsikter och värderingar utgöra svar på en konflikt som upplevs och beskrivs av författaren? Vilka länkar finns mellan produktion och personlig politisk uppfattning?

Enstaka exempel ur ett helt författarskap kan leda till allvarliga missbedömningar, och

därför vill Waltå eliminera denna risk genom att ta hänsyn till författarens verk i dess helhet. Man kan säga att avhandlingen vill återskapa den horisont mot vilken Tigerstedts verk skrevs för att därigenom i möjligaste mån undvika missstolkningar.

Förutom artiklar och essäer, finns inte mycket skrivet om Tigerstedt. Waltås studie är alltså den första avhandlingen om författarskapet.

Avhandlingen är skriven i två delar, där den första vill teckna en bild av Tigerstedt och hans verk i kronologisk ordning, och placera in författaren i ett historiskt och socialt sammanhang. Med Waltås komparativa arbetsmetod, är det av stor vikt att ägna speciell uppmärksamhet åt den högerextrema finlandssvenska litteraturen under perioden.

I den andra delen av boken föresätter sig Waltå att genom närläsning undersöka Tigerstedts uppfattningar och åsikter. En del tidigare oåtkomligt material, som förhörsprotokoll vid Tigerstedts ankomst till Sverige 1944, kommer till användning i denna andra del.

I det litterära sammanhang där Waltå placerar in föremålet för sina studier, återfinns några namnkunniga författare, bl.a. Bertel Gripenberg och Tito Colliander. Men även en vidare, europeisk kontext finns med där jämförelser görs med högerextrema författare som Maurice Barrés, Ernst Jünger, Drieu la Rochelle, Wyndham Lewis och Ezra Pound.

Tigerstedt debuterade som 18-åring med diktsamlingen *Vägor* 1918. Samma år ägde inbördeskriget mellan röda och vita rum i Finland. För Tigerstedt, liksom för många andra i hans samhällsställning, blev "de rödas uppror" en avgörande upplevelse för hans politiska inställning. Under 20- och 30-talet höll han sig hela tiden inom ramarna för en våldsamt antikommunism med högerradikala förtecken.

Tigerstedt var medlem i organisationer som Aktiva studentförbundet. I likhet med andra starkt konservativa eller högerradikala författare och intellektuella, se t.ex. Svante Nordins biografi över Fredrik Böök, var

Tigerstedt starkt bunden till Tyskland och tysk kultur. "Vapenbrödraskapet" från 1918, när tyska trupper blev tungan på vågen mot de röda, kom att starkt knyta det borgerliga Finland till stormakten i söder.

Waltå framhåller på ett flertal punkter viktiga skillnader mellan författarkåren i Sverige och Finland, särskilt under 1930-talet. En sådan är att det ställer sig mycket svårt att hitta en enda författare eller skribent i det svenska kulturlivet, som tog parti för Franco under det spanska inbördeskriget 1936-39. Waltå har dock lyckats finna en, nämligen Einar Malm, som dessutom var bekant med Tigerstedt. I Finland var det tvärtom mycket vanligt att dra paralleller till 1918 och därmed ta parti för general Franco.

Under det andra världskriget deltog Tigerstedt på olika sätt i landets försvar mot vad han såg som ärkefienden, det "bolsjevikiska Ryssland". I samband därmed kom han i kontakt med tyska företrädare, men anslöt sig aldrig ideologiskt till nazismen.

Ett arbetsområde där Tigerstedt lade ner stor energi var Europeiska skriftställarföreningen, som grundades på tyskt initiativ 1942 i bl.a. Goebbels närvaro. Grundningsdokumentet undertecknades bl.a. av Tigerstedt. Andra deltagare var Hans Carossa och Giovanni Papini.

Tigerstedt var en flitig värvare och i början av 1944 var föreningens finska avdelning den största i förhållande till folkmängden. Bland medlemmarna i den finlands-svenska gruppen fanns Gripenberg, Lorenz von Numers, Colliander, Ture Janson, Olof Enckell och Jarl Hemmer. I allt ingick 53 författare i den finska avdelningen.

Den naziinspirerade skriftställarföreningen kunde dock inte, trots en värvarresa sommaren 1942, förmå någon svensk författare att ansluta sig. Tigerstedt föreslog själv att bl.a. Böök, Hammenhög, Sven Hedin, Per Hallström och Einar Malm skulle kontaktas och övertalas.

När Tigerstedt anlände till Sverige 1944 sattes han i läger tillsammans med andra flyktingar. Säkerhetspolisen hade betraktat Tigerstedt som en säkerhetsrisk ända sedan 1940. Den s.k. Tigerstedt-affären, som följde,

resulterade bl.a. i att stora delar av den svenska pressen krävde att han skulle utvisas. Författaren själv förklarade sin inställning till nazismen genom att säga att han hyllat det nya Tyskland som bålverket mot kommunismen. Han hade även känt sympati för delar av nazisternas "sociala reformer", men ogillade dess biologiska rasism. Den senare hade han, i likhet med Bööks närmast patetiska försök att tala Hitler och andra ledande nazister till rätta när det gäller antisemitismen, kritiserat. Han hade inte heller någonsin varit medlem i ett nazistiskt parti.

Efter en kampanj till hans försvar, fick Tigerstedt tillstånd att slå sig ner i Sverige. Det finns dock inget som tyder på att han under efterkrigstiden minskade sitt engagemang för högerextrema rörelser.

Tigerstedts brev från den stillsamma tillvaron i 50- och 60-talets Strängnäs uppvisar en rakt igenom reaktionär inställning till demokratin och ett fanatiskt ogillande av den moderna välfärdsstaten. Han var under dessa år medlem i Nysvenska rörelsen, vars grundare och ledare Per Engdahl dog förra året. I övrigt hyllade han de Gaulle, apartheidpolitiken i Sydafrika, var innehavare av en flagga från USA:s sydstat, en känd rasistisk symbol, och han brukade samla sina vänner den 19 augusti varje år för att fira Gustav III:s statskupp 1772. Gustav III symboliserade den revolution ovanifrån som han drömt om. Bland hans vänner i Strängnäs fanns också poeten Bo Setterlind.

Även om Tigerstedt under sina sista år kom att inta en mer försonlig hållning till socialdemokratin, och t.o.m. höll föredrag i ABF:s regi, spelar detta en underordnad roll i helhetsbilden.

I avhandlingens andra huvuddel undersöker Waltå författarens världsbild i ett idéhistoriskt perspektiv.

Waltå påpekar inledningsvis att det finns stora likheter mellan åsikter och stil hos författare som Tigerstedt, Pound, Yeats, Lewis, Hamsun etc, men detta innebär inte att det går att tala om en speciell grupp med författare som kan sorteras in under rubriken fascistisk litteratur.

De vände alla ryggen åt den moderna demokratin och deras estetiska prestationer uppvisar ofta drag som är typiska för de samtida fascistiska rörelserna. I dessa författares ögon innebar hela den industriella revolutionen, och dess konsekvenser, en urartning i både estetiskt och etiskt avseende. Deras reaktion på denna konflikt blev en stark längtan efter att ansluta sig till en fixerad och enkel princip.

I en rad olika avsnitt undersöker Waltå olika motsatspar som återfinns i Tigerstedts världsbild. De första och viktigaste är kultur-natur, form-kaos. Enligt författarens definition var kultur motsatsen till natur, som saknade ordning och form. I dessa sammanhang återkommer han ofta till den feminina principen som grunden för den okontrollerade naturen. Kultur är däremot en maskulin princip, som representeras i form och ordning. Bland Tigerstedts influenser i detta sammanhang kan nämnas Vitalis Norström och Rudolf Kjellén.

För Tigerstedt var det bundenhet och tillhörighet som skapat kulturen, inte emancipation och frihet. Bakom många av Tigerstedts formuleringar spårar Waltå inflytande från Oswald Spengler.

För Tigerstedt bestod den verkliga friheten i att tjäna. I förverkligandet av vårt gemensamma öde, måste vi acceptera detta öde och gemensamt resa staten, som han beskriver i katedralens form. Gång på gång återkommer Tigerstedt till drömmen om ett hierarkiskt samhälle av medeltida snitt. Vassallen eller den lojale officeren tillhör hans favoritgestalter. De representerar hans uppfattning att verklig frihet är disciplinerad och underordnad en auktoritet. I likhet med många borgerliga ideologer kring sekelskiftet, t.ex. Gustave Le Bon, uppfattade Tigerstedt massan som kaos, den förkroppsligade råa naturen.

Waltås hypotes är att kärnan i Tigerstedts världsbild har överförts från fadern och den unika samhällsform som återfanns på de finlandssvenska godsen i det inre av Finland. Författaren växte upp bland ättlingar till generationer av lojala officerare och statstjänare. Denna välbärgade och lilla minoritet

var beroende av traditioner, vanor och form för att överleva bland en majoritet av bönder som talade ett annat språk. 250 familjer med denna bakgrund dominerade och styrde i stort sett landet mellan 1809-1918. Många av dem nådde ledande positioner i den ryska byråkratin och militären (t.ex. Gustaf Mannerheim). Tigerstedts familj tillhörde avgjort själva gräddan i denna privilegierade grupp. För denna miljö framstod Gustav III:s tid som "guldåldern", en augustinsk period i svensk historia.

Tigerstedts uppfattning om tiden sammanhänger med hans syn på form som ett permanent tillstånd när rörelsen stoppas. Det herakleitiska flöde som vi lever i, är formens huvudfiende. Därför är tiden i grunden tragisk och människan måste försöka nå en nivå där tiden upphör. Men det finns en annan verklighet, kännetecknad av harmoni och vila, där det förgångna, det närvarande och det framtida möts. Denna ahistoriska tid är nära besläktad med Spenglers cykliska tidsuppfattning.

Denna tidsuppfattning är nära relaterad till Tigerstedts syn på individen som endast en länk i generationernas långa kedja. Ättens och familjens blod ärvs och förs vidare av individen, som också är bärare av hela summan av sina förfäder. Därigenom sluts cirkeln och vi befinner oss på en och samma gång i det förflutna och i framtiden.

Enligt Tigerstedt inleddes civilisationens nedgång och förfall med den franska revolutionen 1789 och fullbordades i den moderna politiska demokratin. Bland de fenomen som Tigerstedt betraktade som förfallsymptom, tecken på att djuret i människan och kaos bredde ut sig, var den sexuella frigörelsen. Denna frigörelse i vilken författaren såg hotet från naturen och dess feminina princip, måste övervinnas. Det är knappast förvånande att Tigerstedts fiktiva värld helt domineras av män. De få kvinnor som förekommer är föga betydelsefulla eller också moderliga alternativt underdåniga.

Den speciella form av hjältedyrkan som återfinns hos Tigerstedt, och andra författare och ideologer med samma högerradikala inriktning, byggde på en hierarkisk indel-

ning. Några hade en högre insikt i de etiska frågorna om rätt och fel. Idealet var lojalitet och lydnad gentemot dessa "stora" män, anförarna, ledarna. I samband därmed pekar Waltå på en underton av estetisk beundran för grymhet och våld i Tigerstedts produktion från 20-talet.

Hjältebegreppet kopplades också samman med en ödestro där folket i en nation för alltid är förenat i sitt gemensamma öde. För Tigerstedt var Finlands öde att spela rollen av väktare åt den västerländska civilisationen, att försvara det svensk-germanska formarvet mot kaos makter, främst naturligtvis det bolsjevikiska Ryssland.

Den som verkligen kommer till klarhet om sitt öde kan förstå verklig frihet. Att älska sitt öde (*Amor fati*), en term lånad från Nietzsche, blev nyckeln till det tragiska hjälteskapet. Hjältarnas hjälte för Tigerstedt var den stoiske kejsaren Marcus Aurelius. Den inre diktaturen, att hålla sina känslor i schack, motsvarades i det yttre av den auktoritära staten och ledaren. Likaså är stor konst resultatet av den striktaste disciplin och underkastelse under ödet.

Religionen var för Tigerstedt en symbol för historien och traditionen. Den var ryggraden i den västerländska civilisationen. Det är knappast förvånande att han attraherades av den katolska kyrkans traditionalism och antimodernism, men den var ändå främmande för det nordiska medvetandet.

Beträffande statsformer, betraktade Tigerstedt en monarki grundad på ärftlig makt som den högsta ledningsformen. Favoritmonarken var Gustav III. I sin egen tid attraherades han av auktoritära ledare som österrikaren Dollfuss. Autokraten-Caesar är först och främst den som förenar, försvarar och upprätthåller en civilisation som är i fara, den slutgiltiga väktaren av form gentemot kaos. För Tigerstedt har staten en i hög grad estetisk dimension, den är "fulländad". Staten blir den katedral där män förenas i sin tro på ett gemensamt öde. Klasserna avskaffas och ersätts med korporativa institutioner som sätter det gemensamma goda före individen eller gruppen. Därmed möts den "nationella" och den

"sociala" idén och den syntes uppstå som Tigerstedt kallade den "nya puritanismen".

Allt detta är bekanta tankegångar från fascismen och andra liknande rörelser, men Tigerstedt delade inte deras kulturfientlighet. Waltå betonar att han alltid reagerade som en person som kämpade för kulturen. Bland annat skrev han aldrig, när det väl brutit ut, några heroiska, idealiserande dikter om kriget.

En central plats i Tigerstedts världsbild intogs av myten om varjagerna (väringarna) som den germanska världens utpost mot barbariet i öster. Den återstod av godsägaradeln som Tigerstedt tillhörde, betraktade sig som garanten för kultur och utveckling. Waltå betonar det Janus-lika i denna grupps självuppfattning: den försvarade den västerländska kulturen mot ryskt barbari och svensk (finlandssvensk) kultur mot de politiskt och kulturellt "omogna" finnarna. Tigerstedt, Gripenberg och andra drog elitistiska slutsatser av denna myt.

Waltå ser denna breda bakgrund som den viktigaste förklaringen till Tigerstedts författarskap och politiska ståndpunkter. Författaren identifierade sig oförbehållsamt med de nya varjagerna.

Språkstriderna i Finland rörde ibland till de politiska gränsdragningarna, men för Tigerstedt var båda språkgrupperna för evigt förenade i ett metafysiskt och uppenbart öde. Hans inställning till språkfrågan var försonlig.

Beträffande kontakter med rikssvenska fascistiska och högerextrema grupper inleddes de i början av 30-talet. Trots sin beundran för det "nya" Tyskland, var Tigerstedts förhoppningar starkt bundna till Sverige.

Den samhällsgrupp som Tigerstedt tillhörde, hade inget gemensamt ursprung, och han tycks inte ha fäst någon större vikt vid "rasfrågan". Språk och kulturella traditioner höll samman nationen, en åsikt som ligger närmare Mussolinis än den tyska nazismens.

Tydliga uttryck för antisemitism förekommer inte hos Tigerstedt. Den var, tillsammans med "jakobinska" och "plebejiska" drag, sådant som författaren såg på med stor skepsis i nazismen. Däremot gjorde Musso-

linis marsch mot Rom, och dennes karismatiska ledarstil, ett stort intryck och tilltalade hans romantiska läggning.

Mussolinis slagord, "att tro, att lyda, att kämpa", överensstämmer mycket väl med centrala punkter i författarens trossatser. Hitler däremot kunde aldrig bli den nye Caesar som Tigerstedt drömde om. Han var för gemen, grov och vulgär för att kliva upp på en plats som var tänkt för en aristokrat.

Tigerstedt kunde därför aldrig bli någon hängiven nazist. Nazismens biologiska primitivism, rasprinciper och hedendom stötte bort honom. Däremot trodde han sig kunna använda nazismen för egna syften. Vem som lurade vem, kan naturligtvis diskuteras, men för Waltå är det tydligt att Tigerstedt blev ett verktyg för nazipropagandan i Skandinavien.

Efter kriget anslöt han sig till Per Engdahls version av fascismen som en genuin svensk nationalism och fascism, men han kunde aldrig försona sig med rörelsens tal om revolution och sociala reformer. För Tigerstedt och hans likasinnade hade beteckningen "reaktionär" ett positivt innehåll. Han talade ibland om dem som "svarta reaktionärer", vars mål var att återupprätta en bortdöende social hierarki.

Några av fascismens viktigaste kännetecken saknades alltså hos Tigerstedt: massrörelserna, partierna, de paramilitära grupperna, vilka Tigerstedt betraktade som plebejiska. Sammanfattningsvis drar Waltå slutsatsen att Tigerstedts åsikter stämmer väl med Paynes inledningsvis anförda definition av högerauktoritär radikalism. Tigerstedt och hans vänner gjorde gemensam sak med fascismen för att försöka vrida klockan tillbaka, och främst för att hålla tillbaka kommunismen.

I ett mycket intressant avslutande avsnitt, försöker Waltå definiera vad en auktoritär estetik skulle kunna vara.

Den unge poeten Tigerstedt influerades visserligen av modernismen (Marinetti, Lewis, Pound, Benn etc), men hans stil förblev ändå i grunden ickemodernistisk. Modernismen var något främmande för honom.

T.E. Hulme, som också inspirerade Pound och Eliot, gav i sin "geometrisk" vision av

poesin uttryck för tankar som är besläktade med vad Tigerstedt senare kallade "arkitektonisk form". I sin 30-talspoesi söker Tigerstedt efter en auktoritativ, spänd stil med muskulös rytm. Den "stora stilen" blev för Tigerstedt det största av alla mål, människans enda räddning undan utplåning och glömska. Hans sökande efter en arkaisk, traditionell stil förde honom till vad Waltå definierar som gustaviansk retorik. Med en rad exempel visar Waltå hur Tigerstedts stil var överlastad med substantiv.

I hans verk är världen statisk och författaren bevarar ett fast grepp som håller tillbaka det normala konstnärliga flödet. Antalet ord och metaforer som rör militära eller krigiska aktiviteter är överväldigande. Men Tigerstedt saknar ett av de drag som var så karakteristiska i den fascistiska poesin – den berusade stilen. Tigerstedts auktoritära retorik gränsar till vad som kan kallas en fascistisk estetik, men det finns viktiga skillnader. Framför allt fjärrade bundenheten vid den gustavianska nyklassicismen honom från den vitalistiska fascismen.

Är då Tigerstedt en poet som fortfarande är värd att läsa? Waltå avslutar med att påpeka att han otvivelaktigt var en utmärkt stilist och att han under 30-talet skrev poesi som ännu kan fånga oss.

Waltås avhandling är oerhört intressant och bygger på ett omfattande källmaterial, som kommer väl till användning för att underbygga resonemangen kring Tigerstedts världsbild.

Tyvär är ju inte de fenomen som Waltå diskuterar kring inaktuella, och det bör därför också påpekas att avhandlingen har ett mycket större värde än att "bara" analysera och kartlägga Örnulf Tigerstedts liv och författarskap.

Waltå argumenterar med stor sakkunskap och lyckas på ett tydligt sätt lyfta fram motsättningar och konsekvenser hos författaren. Däri påminner boken om Svante Nordins Bök-biografi. Avhandlingen är ett viktigt bidrag till förståelsen av både Tigerstedts och andra besläktade författares dragning till fascismen/nazismen under mellankrigstiden.

Per-Olof Mattsson

LEIF ÅSLUND:

**Magnus Gabriel De la Gardie
och vältaligheten**

(Studia Rhetorica Upsaliensia 1, Uppsala 1992)

Magnus Gabriel De la Gardie (1622-1686) kom från en släkt av krigare, såväl hans far som farfar var framgångsrika fädherrar. Själv blev Magnus Gabriel De la Gardie först och främst ämbetsman, han var bland annat rikskansler och kansler för Uppsala universitet. Han hade också stor betydelse för den unga stormaktens kulturella liv, bortsett från sin kanslersbefattning i Uppsala – universitetet fick sedermera De la Gardies omfattande bibliotek – inrättade han Antikvitetskollegiet, vars syfte var att, med hjälp av bland andra Stiernhielm och Schefferus, utge svenska historiska skrifter, däribland isländska sagor, med det främsta syftet att i linje med de göticistiska idealen skänka glans och ära åt stormakten Sverige. I linje med detta kulturella program låg också De la Gardies understödjande av tryckningen av Rudbecks *Atlantica*. De la Gardie gav också understöd åt utgivningen av psalm- och andaktsböcker, däribland en del psalmer av hans egen hand, som den mest kända, "O Jesu! när jag hädan skall", med raderna: "Jag kommer av ett brusand' hav". De la Gardies fall blev stort; genom förmyndarräfsten och reduktionen under Karl XI:s regering förlorade De la Gardie såväl sin politiska makt som sina gods, utom ett – Venngarn – där han dog.

De la Gardie har i eftervärldens ögon inte fått det bästa av omdömen. Bakom Leif Åslunds avhandling kan anas ett försök att nyansera bilden av denne politiker och ämbetsman och rentav ärerädda honom i de fall De la Gardie råkat särskilt illa ut. Detta är dock inte det främsta syftet med studien. Åslund förklarar inledningsvis att han dels vill visa hur De la Gardie, genom studier i bland annat retorik och olika slag av praktiska övningar, tillägnat sig vältaligheten, dels hur De la Gardie använder retoriken som den offentliga person han var i det dåtida svenska stormaktsamhället. Åslund

har gott nog valt att inte lägga tonvikten vid den teoretiska utbildningen i retorik; att De la Gardie fick en sådan står ju egentligen utom allt tvivel med tanke på den sociala bakgrund han hade och de sociala och politiska positioner han nådde under sitt liv och som hans utbildning självfallet också syftade till att förbereda honom för.

Utgångspunkten för Åslund är ett källmaterial som tidigare knappast beaktats av forskningen, nämligen två så kallade florilegier med rätt så olika innehåll. *Florilegier* syftar på de klassiska humanisternas bruk att i särskilda samlingar skriva ned olika utdrag eller citat ur främst de antika författarnas skifter. Dessa 'utdrag' kunde vara av mycket olika karaktär, det kunde röra sig om direkta citat ur den klassiska grekiska och romerska litteraturen, berättelser om antika fältherrar, statsmän, filosofer, eller författare och vad dessa sagt eller gjort. Vidare kunde det röra sig om omarbetade utdrag ur olika politiska, juridiska och filosofiska texter. Dessa *florilegier*, 'blomstersamlingar', som termen belysande kan översättas med, kallades också *loci communes*, vilket ger en fingervisning om att det egentligen handlar om dess plats i den klassiska retorikens teori, nämligen som underlag för *inventio*, 'uppfinnandet' av talet.

De lärda humanisterna rekommenderade sina lärjungar att redan tidigt under sin utbildning samla olika *loci* ur de texter de stötte på under sin utbildning, för att komplettera de tryckta samlingar som fanns. Så, som hjälpmedel eller 'skattkammare' för *inventio* till alla olika sorters tal, fungerade *florilegierna*.

Konsekvensen av detta extensiva återbruk av alla slags texter, är en starkt bidragande orsak till den äldre litteraturens beroende av antika förebilder, eftersom stoffer, litterära tekniker och konventioner i *florilegierna* bevarades och vidmakthölls. Det är därför i stort sett samma tankegoods återkommer gång efter annan i det svenska 1600-talets texter.

Efter att ha redovisat innehållet i de *florilegier* De la Gardie själv samlat, drar Åslund slutsatsen att De la Gardie under sin utbildning skaffat sig en "bred beläsenhet i den klassiska litteraturen". Av dessa *florilegier*

kan man dock inte dra några vittgående slutsatser om vad De la Gardie verkligen läst av de klassiska antika författarnas skrifter. Tvärtom var det relativt vanligt att lita till redan färdiga samlingar av *loci*, eller att nedteckna av läraren anbefallda. De la Gardie kan naturligtvis ha läst de antika författarna, men det vet vi inget säkert om, vilket heller inte är väsentligt, eftersom man i vilket fall som helst kan påvisa det klassiska inflytandet i alla De la Gardies tal, eftersom den klassiska litteraturen i denna bemärkelse var en del av den estetiska repertoaren.

Åslund har disponerat sin studie kronologiskt. Han börjar med att redovisa skoltiden och studieåren och analyserar kort De la Gardies första offentliga framträdanden som vältalare vid Gustav II Adolfs begravning 1634 – Magnus Gabriel var då 12 år –, sedan som nybliven student vid Uppsala universitet 1635. Åslund fortsätter med rikskansler De la Gardies talande främst i riksrådet. Här undersöker Åslund rådsdebatterna och användningen av argumentation *pro et contra*. Debatterna kan, visar Åslund, inte tolkas som att rådet på något sätt skulle vara vankelmodigt, utan att man i debatterna försökte belysa olika argument. Ej heller vad det så att rådets medlemmar i realiteten företrädde olika åsikter i en fråga, eftersom det rörde sig om ett slags politiskt spel. Enskilda rådsmedlemmar fick på sin lott uppgiften att driva argument för något som de själva sedan kanske inte röstade för.

Åslund presenterar den politiska kontexten till De la Gardies tal klart och koncist, detta i linje med Åslunds främsta syfte med sin avhandling, nämligen att belysa hur Magnus Gabriel De la Gardie som talare anpassar sig till de olika situationer i vilka han uppträdde

och till de olika roller han beroende på situationen antog, retorikens *decorum*. Principen spelar stor roll i Åslunds avhandling, och han finner att De la Gardie som vältalare kan anpassa sig till de politiska och sociala kontexter, i vilka hans tal levereras. Detta är inte särskilt överraskande. Tvärtom, då De la Gardie under hela sin studietid måste ha fostrats till medvetenhet om situationens betydelse. Intressant vore – Åslund redovisar en hel del härvidlag, men det kunde vara mer – att undersöka mer precist *hur* denna anpassning ser ut, vilka medel talaren använder för att övertyga i olika situationer, till exempel beroende på vilka som utgjorde publiken.

Åslunds undersökning är baserad på ett omfattande och delvis svårarbetat källmaterial, främst protokoll från rådsdebatter och underhandlingar vid konsistoriet vid Uppsala universitet. Protokollen är omfattande och svårlästa, men också problematiska som källmaterial – vilket Åslund diskuterar (ss 78ff). Därefter lämnar han problemet därhän – bland annat kan man aldrig vara säker på hur pass trogna protokollen rent språkligt är av det som yttrades, eftersom sekreterarna renskrev protokollen på basis av sina anteckningar eller ur minnet.

Åslunds avhandling är intressant läsning då den ger en kunnig och välskriven inblick i en svensk adelsmans utbildning och politiska karriär. Den politiska kontexten såväl som biografiska uppgifter och retoriska analyser varvas för att ge en god bild av avhandlingens huvudperson och dennes utveckling och praktik som vältalare. De retoriska analyserna är lättlästa och Åslund har skickligt förmått att undvika att drunkna i en tungfotad retorisk terminologi.

Mats Edvardsson

JUDITH BUTLER

Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity

(Routledge, New York 1990)

Innan jag diskuterar den teori som Judith Butler framför i *Gender Trouble*, skulle jag kortfattat vilja säga något om vår katt. Vår katt föddes med en full uppsättning av de reproduktiva organ som traditionellt identifieras som manliga, även om "han" därefter kastrerats, så att "han" inte längre kan avla barn. Vår katts namn är Kaspar. Skulle det vara riktigt att säga att Kaspar föddes med ett "naturligt", biologiskt och prediskursivt kön som föregår den mänskliga beteckningen av honom som hankönad? Om det är så, är hans kön oåterkalleligt, och förblev det hos honom efter det att han kastrerades? Och är det av detta skäl som vi använder maskulint pronomen när vi refererar till honom? Markerar det maskulina namnet, Kaspar, ett försök att hålla fast ett kön på en katt som "objektivt" sett inte förevisar några tecken på det ena eller det andra könet, och därmed markerar det godtyckliga och konstruerade hos föreställningen om ett stabilt biologiskt kön, och i synnerhet vad gäller en katt vars könsorgan har ändrats under dess livstid? Eller innebär det bara att begreppet biologiskt kön essentialiseras, medan det kulturella, sociala könet tillåts att vara obestämt; att oavsett hans namn använder vi det maskulina pronomet för att referera till honom därför att han har manliga organ. Eller är flera av dessa mekanismer verk samma samtidigt?

Butlers teori utforskar de potentiellt subversiva möjligheter som ryms i upp-brytandet av kontinuiteten av biologiskt och socialt kön och av begär. Denna upp-brytning, antar hon, kan göra tydlig den i grunden kontingenta naturen hos var och en av dem och därigenom det sätt på vilket de, fastän konstruerade så att framstå som naturliga, inte desto mindre är diskursiva och därmed historiska och föränderliga fiktioner. Jag kommer här att argumentera att Butler utför en rigorös och nödvändig analys av antaganden och förutfattade meningar

som ofta ryms inom feministisk teori. Hennes egen teori för fram en modell där en sant subversiv verksamhet på en gång använder och manipulerar det begränsade antal könskonstruktioner, som redan finns på plats, och där förändringar äger rum inom en diskurs och en kultur snarare än på en utopisk plats utanför diskursen, utanför kulturen. Att föra fram en sådan modell kan förstås som ett accepterande av åtminstone några av de begränsningar som den dominerande kulturen sätter upp vad gäller möjligheterna att begreppsliggöra biologiskt och socialt kön, liksom även vad gäller begreppet personlig identitet. Butlers teori räddas emellertid från att utgöra en ren kompromisslösning genom hennes vägran att beskriva den "dominerande kulturen" som en monolitisk och totalitär konstruktion. Hon ger trovärdigt utrymme för en utvidgad förståelse inte bara av begreppen biologiskt och socialt kön, men också av kultur i sig.

Viktigt för Butlers argument är en kritik av distinktionen mellan biologiskt kön (*sex*) och socialt kön (*gender*), en distinktion som har utgjort en förutsättning för mycken feministisk teori. Gayle Rubin, som var en av de första att begreppsliggöra denna distinktion, har beskrivit den på följande sätt: "Sex is sex, but what counts as sex is [...] culturally determined and obtained. Every society also has a sex/gender system – a set of arrangements by which the biological raw material of human sex and procreation is shaped by human, social intervention and satisfied in a conventional manner [...]" ("The Traffic in Women: Notes on the 'Political Economy' of Sex", i Rayna R. Reiter (red.) *Toward an Anthropology of Women*, 1975, s. 165) När Rubin formulerade denna idé för snart tjugo år sedan, möjliggjorde det för feminister att begreppsliggöra socialt kön som något kulturellt betingat och därför historiskt föränderligt. Detta tillät dem att undvika en biologisk essentialism, det vill säga en koppling av socialt kön med de till synes binära och outplånliga fysiologiska karakteristika hos biologiskt kön.

Trots den tidigare användbarheten hos denna formulering, visar Butler att den bär

på ett felaktigt resonemang och att den håller kvar den binarism och essentialism den söker komma bort från. Där Rubin framhåller att "sex is sex" skulle Butler invända att ingenting är prediskursivt och tautologisk identiskt med sig själv. Butler menar istället att "perhaps this construct called 'sex' is as culturally constructed as gender; indeed, perhaps it was always already gender, with the consequence that the distinction between sex and gender turns out to be no distinction at all." (*Gender Trouble*, s. 7) Detta har enligt Butler som följd att "gender is not to culture as sex is to nature; gender is also the discursive/cultural means by which 'sexed nature' or 'a natural sex' is produced and established as prediscursive." (Ibid.) Med andra ord, att beteckna biologiskt kön som "naturligt" är redan en diskursiv – och därför även en kulturell – handling; och det är av detta skäl en ideologiskt belastad gest. En sådan invokation av naturen ignorerar den "objektiva" vetenskapliga diskursens hemmahörighet i det samhälle som producerar den. Dikotomin biologiskt/socialt kön behåller binarismen hos motsättningen mellan natur och kultur, en binarism som historiskt sett har översatts till den genuint förtryckande hierarkisering som feministisk teori försöker demontera.

Butler försöker av detta skäl etablera ett mer radikalt icke-essentialistiskt paradigm, där allting är format av kulturella diskursiva konstruktioner. Frågan är om hon lyckas, eller blir konstruktionen här en annan form av essentialistisk determinism, om än en icke-biologisk sådan? En punkt på vilken hennes argument kommer nära den senare faran är i hennes invokation av frasen "always already". Såsom Diana Fuss har påpekat, finns det i den snara tillämpningen av logiken i *toujours déjà* ett inneboende riskmoment i form av en frestelse "to rely upon the 'always already' self-evident 'nature' of 'always already'." (*Essentially Speaking: Feminism, Nature and Difference*, 1989, s. 17) Det innebär sålunda att även om det väsen som postuleras utgörs av vikten och betydelsen av tillfällighet och av en radikal föränderlighet, så iscensätter "always already" ett

oföränderligt väsen. När Butler kallar biologiskt kön "always already gender", essentialiserar hon den diskursiva mekanism genom vilken begreppet socialt kön förmedlar varje tillgång till erfarenheter. Vi måste därför fråga oss om hennes positionalisering av socialt kön som en nödvändig och oundviklig premiss tillåter henne att vidga och underminera det sociala könets begränsningar, eller om det istället utesluter förvandling genom dess rigiditet.

Jag uppfattar dock Butlers modell av den kulturella konstruktionen av socialt kön – samtidigt som den är stabil och därför i viss mån essentialistisk – som en modell vars styrka baseras på närvaron av flytande, ologiska och motsägelsefulla diskursiva strukturer; en modell som därmed ger utrymme för förändring och omvandling. Butler skriver: "The limits of the discursive analysis of gender presuppose and preempt the possibilities of imaginable and realizable gender configurations within culture." (s. 9) Diskursen utgör sålunda ett ramverk för det som kan tänkas. Om det inte finns någon "radical repudiation of a culturally constructed sexuality" (s. 31), så hävdar Butler emellertid att performativa handlingar kan förändra det diskursiva ramverket genom att bli en del av detta ramverk och genom att visa på motsägelserna och motstridigheterna i det:

Power, rather than the law, encompasses both the juridical (prohibitive and regulatory) and the productive (inadvertently generative) functions of differential relations. Hence, the sexuality that emerges within the matrix of power relations is not a simple replication or copy of the law itself, a uniform repetition of a masculinist economy of identity. The productions swerve from their original purposes and inadvertently mobilize possibilities of "subjects" that do not merely exceed the bounds of cultural intelligibility, but effectively expand the boundaries of what is, in fact, culturally intelligible. (s. 29)

Frasen "power, rather than the law", är avgörande här. Makt är inte en monolitisk, axiomatisk lag som formar alla upplevelser

efter dess föreskrivna form. Makt är snarare en sorts matris, en sammansatt grupp av relationer som möjliggör oväntade, multipla och subversiva betydelser.

Ett exempel på sådana skiftande betydelser och utvidgade gränser kan underlätta att förklara denna dynamik. Om den kulturella företeelse som på engelska kallas *drag* citerar Butler Esther Newton:

[Drag] is a double inversion that says, "appearance is an illusion." Drag says, "my 'outside' appearance is feminine, but my essence 'inside' [the body] is masculine." At the same time it symbolizes the opposite inversion; "my appearance 'outside' [my body, my gender] is masculine but my essence 'inside' [myself] is feminine." (*Mother Camp: Female Impersonators in America* (1972), s. 103) (Explikationerna inom parantes är Butlers.)

Butler kommenterar att de två påståendenas sanningsanspråk motsäger varandra och att de därigenom förskjuter "the entire enactment of gender significations from the discourse of truth and falsity." (*Gender Trouble*, s. 137) På detta sätt använder dragartister just de begrepp som återfinns i den dominerande kulturfären – som kön, kropp, maskulin, feminin, insida, utsida – för att ta isär dessa begrepp. Kulturella konstruktioner bär på frön till sin egen undergång, eller åtminstone sin förändring.

Det kan emellertid invändas att ett sådant exponerande av det ologiska hos dominerande konstruktioner egentligen inte underminerar dem. Det ologiska och de inneborende motsägelserna i många historiska könskonstruktioner har inte minskat deras historiska betydelse. Eller har det? Själva den historiska föränderligheten hos varje enskilt samhälles könskonstruktioner skulle

synas stödja det slags inre underminering som Butler beskriver. Den samhälleliga och kulturella historien uppvisar inte enhetiga, monolitiska, förtryckande paradigmer som bara dupliceras genom tiderna. Det är snarare så att dessa strukturer muteras och ger upphov till nya strukturer. Dessa strukturer innehåller egna hierarkier och förtryckarmekanismer, liksom egna former av ologiskhet, och måste i sin tur undermineras. Butlers teori utesluter därigenom den sorts revolutionära förändring som fullständigt skulle kunna komma bort från kulturella könskonstruktioner. Men teorier som argumenterar för en sådan revolution presenterar emellertid ofta ett utopiskt begrepp av ett otänkbart, onåbart nytt paradigmer som inte desto mindre utgör det enda möjliga alternativet till en monolitisk, rigid patriarkal hegemoni. Butler undviker sådana antingen-eller formuleringar och föreslår istället möjligheten av att paradoxalt använda samtida konstruktioner för att göra det otänkbara tänkbart.

Slutligen – för att återvända till katten Kaspar – hans "könstrubbel" kan förstås som symptomatiskt både för hans ägares forskansning i kulturella könskonstruktioner och möjligheterna att förändra denna forskansning. Om vi vanemässigt hemfaller åt konventionen att kalla Kaspar manlig på grund av hans manliga sexualorgan, så pekar emellertid biologiska och sociala variabler såsom hans namn och hans neutraliserade tillstånd på det ologiska hos binarismen som underliggör konventionen. Sålunda, själva akten att tillskriva biologiskt och socialt kön till en katt förräder dess egen haltande logik, dess egen anslutning till en blind konvention snarare än någonting essentiellt eller immanent. Biologiskt och socialt kön börjar bli otänkbara.

Arthur Lewis

SERGE DOUBROVSKY,
JACQUES LECARME &
PHILIPPE LEJEUNE (RED.):

Autofictions & Cie

(Recherches Interdisciplinaires sur les Textes modernes (RITM), no.6, Université Paris X, Paris 1993)

Om en litterär genres identitet oftast kan beskrivas bättre genom en redogörelse för dess tillkomst- och utvecklingshistoria, så ställer autofiktionen oss inför paradoxen hos en företeelse som å ena sidan helt tycks sakna en egen historia – den visar sitt ansikte först efter att det presens vi kallar modernismen har övergått i preteritum – och som å andra sidan alltid tycks ha funnits som en mer eller mindre öppet redovisad ingrediens i det vi kallar litteratur. Det finns flera berättelser (eller versioner av samma berättelse) som gör reda för skapandet av termen, om inte genren, autofiktio. Följande berättelse återger i stora drag den version Philippe Lejeune auktoriserar i inledningen till *Autofictions & Cie* (en volym som innehåller bidrag till ett kollokvium som hölls vid Université Paris X den 20 och 21 november 1992).

Scenen utspelar sig i en liten kvadratisk salong i "Le Pacte autobiographique" (*Poétique* 14 (1973); i bokform 1975). Professor Lejeune har förvandlat den snåriga och ostyriga litteraturen om självet till något som liknar en fransk trädgård. Han mediterar framför ett schema som sammanställer två möjliga former av utfästelser från författaren: en deklaration om genre (roman / ingenting / självbiografi) och det namn (eller den identitet) som ges till protagonisten (ett annat än sitt eget / inget / sitt eget). Det blir allt som allt nio fall. Tre mycket klara fall av självbiografi, tre mycket klara fall av roman, i mitten ett obestämt fall, och slutligen ett överskott: två självmotsägande fall.

Lejeune tar därefter sin blyertspenna och svärtar de tomma rutorna, som när man murar igen fönster på rivningshus för att förhindra en husockupation. Han funderar över de tomma fallen. Han är fundersam och inte helt säker.

De arrangemang som han har beskrivit som omöjliga, är de verkligen det? Protagonisten i en föregiven roman, kan han bära samma namn som författaren? Det finns ingenting som i princip förhindrar detta, och det är kanske en intern motsägelse som kan utnyttjas för intressanta effekter. Men inget konkret exempel kommer för honom. De två fallen bör alltså förbli tomma? Han tänker visserligen på Maurice Sachs' roman *Sabbat* (1946), men sluter (utan tvivel helt rätt) att under titeln *roman* i detta fallet bör hänföras till förlagsredaktören. Alltså är de två tomma fallen tomma.

I tron att huset är tomt, eftersom man har murat igen fönstren, träder en husockupant fram. Serge Doubrovsky, som håller på att skriva en personlig berättelse vars status är obestämd, upptäcker i ett av de tomma fallen sin egen obetsamsamhet, och han bestämmer sig för att ta platsen i besittning. I ett brev till Lejeune (november 1977) skriver Doubrovsky att han minns att när han läste essän i *Poétique* så strök han för passagen:

J'étais alors en pleine rédaction et cela m'avait concerné, atteint au plus vif. Même à présent, je ne suis pas sûr du statut théorique de mon entreprise, ce n'est pas à moi d'en décider, mais j'al voulu remplir très profondément cette 'case' que votre analyse laissait vide, et c'est un véritable désir qui a soudainement lié votre texte critique et ce que j'étais en train d'écrire, sinon à l'aveuglette, du moins dans une demi-obscurité...

huvudpersonens namn genre- deklaration	inte identisk med författarens	inget namn	identisk med förf.
roman	<i>roman</i>	<i>roman</i>	
ingen	<i>roman</i>	<i>obestämd</i>	<i>självbiografi</i>
självbiografi		<i>självbiografi</i>	<i>självbiografi</i>

I sin roman *Fils* (1977) använder således Doubrovsky sitt eget namn. Denna tvetydighet i läskontraktet uttrycker tvetydigheten i hans projekt: sanningshalten hos informationen och friheten i författandet. Doubrovsky tar bort tegelstenarna som täpper till fönstret och sätter upp en skylt: *Fils* döps till *autofiktion*. Termen kommer inte från bokens undertitel (vilken är *roman*), utan presenteras på bokomslagets baksida:

Autobiographie? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d'événements et de faits strictement réels; si l'on veut, *autofiction*, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. Rencontres, *fils* des mots, allitérations, assonances, dissonances, écriture d'avant ou d'après littérature, concrète, comme on dit musique. Ou encore, autofriction, patiemment onaniste, qui espère faire maintenant partager son plaisir.

Termen uppträder således i ett lekfullt sammanhang: ett portmanteau-ord, framsprutat ur en bubblande och sjudande skrift, och omedelbart omformat av den. Den citerade passagen är lika mycket ett exempel på bokens beteende som en beskrivning av dess genre.

Efter det att boken har kommit ut, bestämmer sig Doubrovsky för att undersöka den teoretiska statusen hos sitt företag – han går så att säga ut på gatan och ser hur skylten hänger över butiken – och publicerar två självteoretiserande studier som ger termen en djupare och mer bestämd innebörd. ("L'initiative aux maux. Ecrire sa psychanalyse" (1979) och "Autobiographie / Vérité / Psychanalyse" (1980)) Men en genre, den är som en vana, den börjar egentligen först efter andra gången, och hans nästa roman *Un amour de soi* (1982) upprepar samma arrangemang som *Fils*.

Några år senare blir man emellertid på det klara med att landet alls inte var så jungfruligt som man tidigare trott; fönstret hade murats igen av misstag. (Se härvid Jacques Lecarmes artikel "Fiction roma-

nesque et autobiographie" i *Encyclopaedia universalis* (1984).) Lokalen är befolkad, där finns till och med ett helt sällskap. Man tar alltså ner skylten, för att den ger ett alltför anspråksfullt intryck, och man börjar göra upp ett inventarium över alla de skriftställare som utan att veta det har skrivit autofiktion. Bara inom det franska språkområdet finns författare som Colette, Soupault, Celine, Malraux, Modiano, Barthes, Gary, Lanzmann, Sollers, med flera.

Men denna historiska utmärkning, som har kommit att bli ganska utbredd på senare tid, mjukar upp den tillspetsade och något fyrkantiga definition Lejeune (och efter honom Doubrovsky) har givit företeelsen. Undan för undan innefattar termen alla mellanliggande försök från öppet deklarerad självbiografi till icke-självbiografisk fiktion. Skilda textarrangemang och skilda personliga strategier förs samman på grund av en viss tvetydighet om deras genre. 'Autofiktion' skulle härigenom bli namnet på en tämligen rymlig affärslokal.

Men så öppnar en konkurrent sina lokaler tvärs över gatan, och med samma varumärke. Men butiken säljer andra varor. En ung forskare, Vincent Colonna, har återvänt till själva grundproblemet med de tomma fallen. Vad gäller egennamn uppstår inga meningsskiljaktigheter. Vad gäller fiktion, däremot, ger Colonna helt legitimt termen en mer fullständig och mer omfattande betydelse. Den betecknar nu såväl det skönlitterära (att använda den litterära formen) som det fiktiva (att hitta på själva innehållet). Det besvärande är att han återanvänder – med en ny definition – den term som Doubrovsky har myntat:

Dès à présent, cette enquête sur l'autofiction dispose de repères précieux. Ce sont un *terminus technicus* et une première définition: *Une autofiction est une œuvre littéraire par laquelle un écrivain s'invente une personnalité et une existence, tout en conservant son identité réelle (son véritable nom)*. Bien qu'intuitive, celle-ci permet de dessiner les contours d'une vaste classe, d'un riche ensemble de textes: une contrée littéraire semble émerger des limbes de la lecture. C'est aussi un nouveau visage et une nouvelle

cohérence que paraissent acquérir certaines œuvres; toute une théorie d'écrivains réputés "mythomanes", de Restif à Gombrowicz, dont les fabulations intimes prennent soudain une valeur littéraire. C'est le moyen, enfin, de mettre en perspective des œuvres jamais ou rarement rapprochées. Que peuvent bien avoir en commun *La Divin Comédie* et la trilogie allemande de Céline, *Moravagine* et la *Recherche*, *Siegfried et le Limousin* et *Cosmos*, le *Quichotte* et *Aziyadé*? Ils présentent pourtant la propriété commune d'être fictifs et d'enrôler leurs auteurs dans le monde imaginaire qui est leur est propre. (*Autofiction. Essai sur la fictionalisation de soi en littérature* Diss. E.H.E.S.S. Paris, 1989)

Undersökningen sträcker sig ut mot världslitteraturen och mot den äldsta litteraturen för att få fram bevis på en hittintills oanad aktivitet. Men är det verkligen fråga om en genre? Den historiska uppkomsten och förekomsten av en genre brukar signaleras genom skapandet av en term för att benämna den och genom en kritisk diskurs om genren. I linje med detta anser man ofta att romanen och självbiografin etableras som genrer först under senare delen av 1700-talet även om det finns gott om föregångare.

Vad gäller det betecknade måste man undra hur termen autofiktion samtidigt kan innefatta både dem som utlovar hela sanningen (som Doubrovsky) och dem som hänger sig åt att fritt hitta på. Man kan fråga sig om autofiktionen kan definieras annat än som en fantastisk motsägelse som hotar att bryta sönder själva begreppet litterär genre. På samma sätt som Tzvetan Todorov definierar den fantastiska litteraturen som det omöjliga mötet mellan det främmande (*l'étrange*) och det övernaturliga (*le merveilleux*), så utspelar sig autofiktionen på den gränslinje, den icke-plats, som skiljer och förenar verklighetsskildring från fiktion.

Om autofiktionen därmed framträder som en textuell inkarnation av det groteska och onaturliga, så låter den sig samtidigt tänkas på ett annat sätt än genom principen om det utslutna tredje: autofiktionen indikerar

möjligheten av en genomförd obeslutsamhet; ett öppet förhållningssätt som inte bara tillåter en fri och obegränsad handel mellan grannländerna, utan också betecknar insikten om att självets verklighet (subjektiv eller objektiv genitiv?) och verkligheten själv inte kan tänkas oberoende av varandra. Men även om man i princip skulle vara villig att medge detta så återstår ändå frågan om autofiktionens litterära eller textuella identitet.

De uppsatser som är samlade i volymen *Autofictions & Cie*, söker på olika sätt utröna vad som ryms i begreppet liksom i de texter som kan betecknas autofiktionella. Men långtifrån att vara en programförklaring eller utgöra en stridskrift för autofiktion som självständig genre, förenas volymens artiklar närmast av ett återkommande tvivel om värdet av att hypostasera en företeelse vars liminaritet det är som ger den liv och mening. Och snarare än att framstå som en unik företeelse, tycks autofiktionen istället mycket nära besläktad med sådana hybridformer som den icke-fiktionella romanen, dokumentärromanen, surfiktion (*surfiction*), den fiktionella biografien liksom med det som på engelska kallas *New Journalism*. (Se härvid Ansgar Nünning's recensionsartikel "Mapping the Field of Hybrid New Genres in the Contemporary Novel" i *Orbis litterarum* vol. 48, nr. 5 (1993).)

Om denna redogörelse för autofiktionen varken lyckas i entydiga termer framställa dess födsel eller dess vuxna skepnad, så bör det genast påminnas om att de genrer som drabbar samman på denna icke-plats på inget sätt är så rena och självständiga som de ofta ger sken av. Såväl romanen som självbiografien besväras av att inte kunna göra sig fria från misstanken att inte vara riktiga genrer, utan istället en sorts blandformer utan egen identitet. Om det således är oklart om autofiktionen är att betrakta som en litterär genre, så är det ändå tydligt att den beskriver ett sätt att läsa texter som varken är rent fiktionella eller rent faktiska.

Leif Dahlberg

ROBERTO GONZÁLEZ ECHEVARRÍA:
Celestina's Brood
Continuities of the Baroque in Spanish
and Latin American Literatures
 Duke U. P., Durham & London 1993

Redan titeln på Yaleprofessorn Roberto González Echevarrias studiesamling gör mig nyfiken. Vad kan "Celestinas kull" ha med barocken att göra? Fernando de Rojas' dialogroman *La Celestina* – eller egentligen *Comedia* (senare *Tragicomedia*) *de Calisto y Melibea* – brukar betraktas som den spanska guldålderslitteraturens portalverk, men den skrevs uppskattningsvis något sekel före barockens genomslag i landet. Och vad menas egentligen med "barockens kontinuitet"? De spanskamerikanska så kallade "boom"-författarna från sextio- och sjuttioitalen omtalas ibland som "nybarocka" – med vilken rätt? Jag har aldrig varit förtjust i etiketten, som snarast förefaller mig bringa förvirring i redan krångliga sammanhang. Ja, vad menas över huvud med "barock"? Begreppet har sällan varit okontroversiellt. På senare tid har somliga forskare, bland dem Stina Hansson i Sverige, dramatiskt velat reducera dess bärkraft som litteraturhistorisk epokbeteckning.

González Echevarría vill snarare befästa den. Genom dessa tio uppsatser från åren 1980-91 tar han sin utgångspunkt i dekonstruktionen för att beskriva "modernity in the Hispanic literary tradition and the Baroque as the expression of the modern". Hans benägenhet att göra barocken "modern" hänger samman, förmodar jag, med hans tendens att renodla vissa tematiska och retoriska särdrag i den spanska 1600-talslitteraturen – särdrag som vart och ett kan framstå som en synechdoke för barocken över huvud. Det är dem han vill spåra tillbaka till *La Celestina*, och det är dem han vill följa ända fram till Alejo Carpentier, Nicolas Guillén och Severo Sarduy. Samtliga hans företrädare för nutidens "Latin American Literature" är alltså kubaner, och det är just Kubas eller möjligen Karibiens speciella kulturblandning som står i centrum för bokens avslutande uppsatser.

González Echevarrias huvudtanke är i

korthet den följande: barocken representerar ett brott med renässanspoetikens, ja, med den dåvarande västerländska traditionens hänsyn till imitation, sannolikhet och dekorum. Calderón och hans samtida intresserade sig för det monstruösa, det avvikande och det bisarra, för *skillnadens* fenomen, återspeglat i deras våldsamma katakreser. I den barocka konserten – för att låna titeln från en av Carpentiers romaner – möts olika röster, idéer och identiteter, och det är just spelet mellan dessa skillnader som González Echevarría kallar "barockt". Om han utgår från dekonstruktionen orienterar han sig lika tydligt mot nyhistoricismens analyser av kulturell identitet. Just för skillnadens och avvikelens skull, hävdar han, kom redan de första latinamerikanska författarna att känna sig hemma i moderlandets barockkultur. De var ju själva något av en avvikelse från (den västerländska) normen, en paradox, ett främmande element som både vidgick och motstod dragningskraften från centrum. Så kom de i olika sammanhang att acceptera barockens monstruositeter och argumentera för gongorismens halsbrytande metaforik och kränknings av spanskans syntax. Ur den sortens skillnader (brott/mångfald/dissonanser) uppstod den latinamerikanska litteraturen.

Tyvär ägnar González Echevarría ingen uppsats åt nyckelfiguren Góngora. Hans spanska barock består – i den här boken – först och främst av Cervantes, Lope de Vega och Calderón. I Lopestudien frilägger han elegant narcissismen och "perspektivismen" i dramat *El castigo sin venganza* (1631), där huvudfigurerna sugs in i en formlig spegelsal, i bilder projicerade av medaktörernas begär, bilder som slutligen kommer att förtära dem. Den sortens illusionskonst förknippar vi snarare med Calderón, och González Echevarría kan ha rätt när han hävdar att Lope skrev *El castigo sin venganza* i tävlan med sin yngre konkurrent och på dennes eget manér. Yalekollegan och gode vännen Harold Blooms schema vänds ut och in: den äldre diktaren blir efeben eller en sorts litteraturhistorisk *puer senex*, den yngre blir föregångaren. Tankegången är slående, men därför behöver González Echevarría

ingalunda förutsätta någon anakronistisk "romantisk" drivkraft hos Lope. Flera av de starka barockdiktarna arbetade i själva verket flitigt, gärna diskret och ironiskt, på att distansera sig från sina vittra rivaler, döda såväl som levande.

Cervantesuppsatsen behandlar inte huvudsakligen *Don Quixote* utan håller sig till ett par av författarens *Novelas ejemplares* på pikareskt tema (1613), som dock får tjäna till att kasta ljus över det berömdare verket – eller över den moderna romanen som sådan. Liket den pikareske hjälten är denna roman nämligen en bastard eller hybrid, ett brokigt simulakrum byggt över andra texter eller retoriska modeller. Picaron berättar (skriver) om sitt liv för att dölja sin brist på sant och obefläckat ursprung, en brist som också häftar vid själva texten och blir ett huvudtema i González Echevarrias bok. Den som pekat ut den för honom är inte oväntat Jacques Derrida, först och främst i huvudavsnittet om talet och skriften, "La pharmacie de Platon", ur *La dissémination* (1972). På liknande sätt, visar det sig, saknar den latinamerikanska litteraturen ett entydigt "ursprung", exempelvis i de förkolumbianska kulturerna. Den är byggd över ett hålrum, närmare bestämt den moderna skriftens brist på korrespondens med en fix och fast verklighet eller "signifié".

Det argumentet hör till de mest intresseväckande i *Celestina's Brood*, även om det tvingar González Echevarria till flera besvärligt svepande formuleringar, i sig själva som klippta och skurna för dekonstruktiv analys. När han hävdar att alla diskurser som kommer i kontakt med den moderna litteraturen oundvikligen prostituerar, får jag den svindlande känslan att han betraktar moderniteten i sig som en avvikelse. Från vilken norm? Det är inte lätt att säga. Som så många litteraturvetare har González Echevarria lättare för att tala om brottet än om normen, en lucka i framställningen som alltid fördunklar själva brottet. Men hans resonemang förutsätter en bild av renässanspoetiken *en bloc* som ett klassicerande och enformigt hoveremoniel, där Horatius och Aristoteles lättvindigt ekas från mun till mun, en bild som numera förefaller ohäll-

bar. *Varje* litteraturhistorisk epok, också renässansens, betecknar väl snarare en serie konflikter, förträngningar och förskjutningar i skrivkonsten, bara nödtorftigt kodifierade i skedets kritik och traktater. Flera av de stora 1500-talspoetikerna, däribland Torquato Tassos, kan läsas som halvgångna ansatser att besvärja en excessiv fantasi eller en yvig retorik, som redan i Ariostos *Orlando furioso* slagit in djupa kilar i epokens försök att rekonstruera den klassiska epiken.

Eftersom moderniteten blir González Echevarrias honnörsord, kan han alldeles naturligt berömma Calderón för att vara lika "complex and modern" som Cervantes. Betyget är problematiskt: varför skulle den moderna traditionen vara komplexare än den äldre? Men González Echevarria kniper obestriddligen en poäng när han tonar ned Calderóns funktion som motreformationens vittra språkrör och i stället lyfter fram språkkonstnärens finurliga troper. En av uppsatserna behandlar denne konstnärs talrika "monster", en beteckning – visar det sig – som avser besynnerliga korsningar av kvinna och man (de många utklädda rollfigurerna, exempelvis Rosaura i *Livet en dröm*), av människa och djur, natur och kultur (Sigismund i samma drama). Avgörande för dessa *coincidentiae oppositorum* blir att motpolerna aldrig uppgår i någon högre enhet. Därmed skulle de också kunna beskrivas som prosopopéer, som sceniska personifikationer av det barocka konceptet (*el concepto*). Här anknyter González Echevarria, skulle jag tro, till äldre anglosaxiska 1600-talskännare som Helen Gardner eller James Smith, vilka redan för ett halvsekel sedan definierade "the metaphysical conceit" i termer av en *discordia concors*: två eller flera termer böjs samman så att läsaren blir varse någon sorts släktskap dem emellan men samtidigt känner deras inbördes olikhet. Den syntetiserande frestelsen blockeras. Skillnaden stryks aldrig ut.

Men González Echevarria knyter nu – på Stephen Greenblatts manér – dessa monstruösa koncept i Calderóns dramatik till "monstren" i samtidens spanska måleri och hovliv, där dvärgar och vanföra var ett vanligt inslag. Barocken, konkluderar han,

fascinerades av undantaget, av naturens och språkets anomalier snarare än normer, av accidenserna snarare än de gamla skolastiska essenserna, och dessa *freaks* hörde betecknande nog till underhållningen, de skulle *visas upp*. Skillnaden adlades till högsta konst: "One could almost say that the monster is a mockery of mimesis, in the sense that this concept has for renaissance humanists". Ja, det är inte omöjligt. Alla som ägnat sig åt barockforskning har troligen känt den här accentförskjutningen. Och nog gör den Calderón "komplex" – men modern?

Nej, González Echevarría träffar nog bättre när han i sin andra (och tre år senare) Calderónuppsats tvärtom vill dra en gräns mellan den moderna upplevelsen av språkets bristfällighet – "the more intense the feeling, the less ornate the poetry" – och barockstilens ornat eller *copia*. Där, i barockens konstspråk, är allting socialt, offentligt, externaliserat; inga själens hemligheter förblir utsagda. Retoriken är dess huvudhandling. Dess troper är våldsamma, de skingrar och sprider snarare än broderar ut verkets mening: "The stronger the feeling, the more intense its artificiality." Intention och form tillåts inte smälta samman (som, får man förmoda, i exempelvis Cleanth Brooks' nykritiska närläsningar av John Donnes poesi). Men González Echevarría drar tyvärr inte den logiska slutsatsen av sin analys: den barocka konststilen är i mångt och mycket *amodern*, och det är i denna amodernitet man finner dess estetiska radikalism, en outsinlig styrkekälla för – bland annat – den spanskamerikanska 1900-talsromanens kritik av det moderna.

Den kritiken registreras, förefaller det mig, en smula släpphänt i studierna över de sentida prosaisterna Carpentier och Sarduy. Den förres stora roman *El siglo de las luces* (1962) pressas på för långtgående slutsatser om den latinamerikanska kulturens ursprungliga "deformationer" och bysantinism, medan exilkubanen Sarduy's superavantgardistiska *Cobra* (1972) redan i sig betecknar en så radikal nedmontering av varje begrepp om kulturell, sexuell eller textuell homogenitet, att jag fruktar att den inte lämpar sig för González Echevarriás dekonstruktiva läsart

– där blir han närmast parafraserande. Den postkoloniala analysen av Guilléns centrala dikt "Si tú supiera" ur samlingen *Motivos de son* (1930) visar honom däremot i sitt esse. Dikten mynnar i en serie dansanta och närmast onomatopoetiska fraseringar av typen "Sóngoro cosongo, / songo be; / sóngoro cosongo / de mamey", av forskningen vanligen underkastad en "vit" läsning: det skulle röra sig om suggestiva klanger, en brokig ljudmatta. González Echevarría utgår däremot från den kloka maximen att folklighet sällan betyder enkelhet, allra minst i Latinamerika, och kan så frilägga ordens förgreningar till såväl afrikansk rit som kongolesiska uttryck för närvaro ("Jag är här"), i flagrant motsättning till diktens förra del, som kretsar kring skugglik frånvaro och bruten kommunikation. I denna krypterade och "synkretistiska" konst berövas de europeiska koderna sitt kulturella privilegium, medan å andra sidan de afrikanska tecknen desakraliseras och förlorar sin transcendentia innebörd. Guilléns förbluffande afro-antillanska kultursynteser krävde ofrånkomligen sådana offer.

Jag har alltså svårt att begripa varför González Echevarría prompt måste göra barocken "modern", men han imponerar storligen genom sin överblick. Inte många forskare förmår röra sig så obehindrat genom seklerna. Den i mitt tycke bästa av hans uppsatser berör ett jämförelsevis marginellt verk, nämligen peruanen Juan de Espinosa Medranos (Lunarejos) försvar för Góngoras diktning, *Apologético en favor de don Luis de Góngora* (1662). Där utsätter sig apologeten – ironiskt – för européernas blick och tecknar sig som en satyr, en fabelvarelse på gränsen till djurriket, rentav en papegoja: talande fjäderpennor dömda till rent mekanisk (snarare än aristotelisk) *imitatio*. Vad innebär nu, frågar sig González Echevarría, detta självporträtt i en konkav spegel, denna retoriska demonstration av avvikande kulturell identitet? Hans svar blir: en ny poetik.

Av Góngora lärde sig Lunarejo uppskatta det poetiska språkets brott mot den språkliga normen, dess "förblandning av termerna" och "omkastning av rösterna"; där utnyttjade han listigt den etymologi som gräver

fram betydelsen "välta omkull", "vända upp och ned", ur ordet *verso*. Om nu det solitära andalusiska geniet kunde tävla med självaste Vergilius och Ovidius, fanns det då inte en chans för en papegoja från den antarktiska sfären att åstadkomma någonting av värde? Så kunde Lunarejo göra en dygd av vad González Echevarría – efter Bloom – kallar barockens "belatedness" eller "secondariness". Han kände en påtaglig samhörighet med den spanska barockkulturens omskyffling av sekelgamla troper, dess bisarra figurer och teman, dess spetsfundiga amalgamering av tidigare texter, men han insåg tydligare än sina europeiska kollegor att det här artificiella språket faktiskt lade ett skarpt snitt i traditionen, lika oåterkalleligt som hans egen kreolska identitet och det födelsemärke (på spanska: *lunar*) som gav honom hans namn, Lunarejo.

Återstår den hispaniska barocktraditionens första urkund, *La Celestina*, denna besynnerliga skapelse som – hävdar González Echevarría – inviger moderniteten i den spankstalande världen (en uppseendeväckande tes med tanke på utgivningsåret 1499) och som sedan våren 1994 finns i en utmärkt svensk översättning av Jens Nordenhök på Studentlitteratur. Fernando de Rojas' tragikomedier handlar om prostitution. För att tala med Celestina själv, kopplerskan och bordellmamman, som uppmanar unga Areúsa att dela med sig av sin kropp: "Spara inte på dina behag, ty deras natur är lika meddelsam som pengar". Det här prostitutionstemat sprider sig genom texten: allt ska delas, utväxlas, mångfaldigas, rentav förfalskas. Oskuld förunnas ingen i denna värld. En av Celestinas specialiteter är fabrikationen av nya mödomshinnor till nytta för flickor som måste låtsa jungfrudom. För det ändamålet använder hon dött grisskinn, själva brännpunkten för González Echevarriás analys. Skinnet står för en fallos, vars lurendrejeri – "fraudulence (Freudulence)" – understryker den andra och "riktiga" fallos' bedrägliga natur. Med andra ord: Celestina väver i själva verket en text, och texten smärtar, blöder, vanställer, som en levande (eller snarare död) inlaga mot fallogocentrismen.

Därmed är denna artificiella hymen också

ett emblem för den text som är *La Celestina*: där blottställs all nedärvd vetenskap, också den religiösa, som lögn och förbannad dikt. Där är ingenting heligt: verket underminerar sina egna grundvalar. Det hela artar sig till en vacker dekonstruktiv ekvation, uttryckligen inspirerad av Derridas farmakonbegrepp i *La dissémination*. Celestina åläggs rollen som en ny Sokrates eller "trollkar!" (*pharmakeus*) i Derridas tappning. Hennes lappverk till mödomshinna är skriften, denna medicin som återställer och detta gift som föröder (*pharmakon*). Därför måste hon själv så småningom offras för att staden ska renas; hon övergår från en *pharmakeus* till en *pharmakos*, syndabocken.

Där någonstans verkar González Echevarría spåra *La Celestinas* "barocka" förebud: i det demonstrativa artificio, i sprickorna mellan tecken och betecknat, i brottet med traditionen. Är det rimligt? Bara om man till denna milda grad lyfter ut kopplerskan och hennes attiraljer ur verkets helhet. I tragikomedin pågår i själva verket en fortgående diskussion om ordens och kropparnas utbytbarhet eller devalvering. Den unge älskaren Calisto talar ännu ögonblicket före sin död om hur mat och dryck kan förskaffas när som helst, varhelst det finns pengar, men Melibeas kropp är "lo no vendible", det som inte låter sig säljas: hur ska han kunna leva ett ögonblick den förutan? Världen må vara en svekfull marknadsplats, och Calisto utsetts förvisso för ironiska sidoblickar genom verket, men traditionens röster gör sig hörda överallt. Det är sant att *La Celestina* tematiserar en kultur- och värdekras i den nya tidens gryning och att koppleriet ödelägger de flesta mänskliga relationer i tragikomedin. Men det är Melibeas sörjande far som får sista ordet i en monolog som bågmar av moralisten Petrarca's *exempla*, av medeltidens *vainitas*-lamentationer och invektiv mot Amor. På det viset skulle man kunna vända på González Echevarriás resonemang: också i en tid – eller just i en tid – där det förgångna ligger dött, kryllar det av gengångare. Också där efterbildningen, *mimesis*, råkar i kris eller tecknar en serie skillnader, letar sig de gamla orden in i den nya textens minsta skrymslen.

Men skulle inte en sådan lästning av *La*

Celestina kunna tillämpas på just *Don Quijote* eller på barockkulturen över huvud? Jo, men jag har svårare än González Echevarría att göra avvikelser och brottet till emblem för denna kultur, också i dess spanska och spanskamerikanska förgreningar. Dess ironiska förhållande till petrarkismen vittnar snarare om bundenheten vid en tradition som å andra sidan förlorat sin mönsterbildande kraft och självklara auktoritet för att upplösas i troper, i retoriska schabloner som kan ympas på varandra i svåruttömliga

serier. Det är inte otänkbart att den här strömkantringen hänger samman med den nya skriftkulturen som Walter Ong sett breda ut sig över 1600-talets Europa. González Echevarría tangerar den tanken en enda gång, när han undrar om förskjutningen från mun till hand i Clotaldos tal om den spottande ormen av metall (= pistolen) ur *Livet en dröm signalerar* "the writerly nature of baroque poetry". Där hör vi kanske startskottet till någonting nytt.

Anders Cullhed

Bjarne Fidjestøl, Peter Kirkegaard, Sigurd Aa. Aarnes, Asbiørn Aarseth, Leif Longum, Idar Stegane:

Norsk litteratur i tusen år.

Teksthistoriske linjer

(Oslo, Landslaget for norskundervisning/J.W. Cappelens Forlag, 1994)

Rationaliseringen inom bokproduktionen och ett uppdämt behov under historielöshetens decennier (då man till och med malde ner restupplagan av den ypperliga *Ny Illustrerad Svensk Litteraturhistoria*) har gjort det möjligt att producera ett ymnigt flöde av litteraturhistoriska framställningar i Skandinavien under 80- och 90-talen. Vissa projekt, i synnerhet de danska, har inspirerats av den livliga internationella diskussionen om litteraturteori, litteraturhistorieskrivning och litteratursociologi, medan de svenska projekten Lönnroth/Delblanc och Algulin/Olsson till vissa delar betänkligt sneglat på bokhandeln och bokklubbarnas braskande marknadsföring, rättat stilen efter den s.k. bildade allmänhetens brist på bildning och kommersialiserat layouten intill oläslighet.

Vad gäller Norge har den läsare som intresserar sig för verk av de författare som fötts för sent för att behandlas i den klassiska Bull/Paasche/Winsnes/Houm hittills fått nöja sig med den koncisa och faktpäckade *Norsk litteraturhistorie* av Harald och Edvard Beyer (i fortsättningen kallad "Beyer & Beyer"), vilken reviderats och utökats tre gånger sedan förstaupplagan 1952, och det

utförliga men konventionella sexbandsverket *Norges litteraturhistorie*, utgivet 1974-5 och redigerat av Edvard Beyer, där innehållet i verken, författarnas livsöden, litterära strömningar och skolor etc. står i fokus.

När nu sex litteraturhistoriker från Bergen ger ut *Norsk litteratur i tusen år* är man klokare än många kolleger. Det är inte fråga om att korrigera eller överglänsa Beyer & Beyer, utan att ge ett annat perspektiv än den. Äntligen inser även den skandinaviska litteraturforskningen att medieutvecklingen är sådan att man i framtiden måste tänka sig flera parallella litteraturhistoriska verk inom varje nationallitteratur, skrivna utifrån skilda fokus, utifrån divergerande kunskapsintressen. Det går inte längre att ge en genomdiskuterad, samlad och för alla giltig framställning av den litterära utvecklingen mot ett mål så som en gång Henrik Schück eller Francis Bull föreställde sig.

Det är betecknande att författarna inleder med ett citat ur Johann Sebastian Welhavens litteraturhistoriska föreläsningar från 1837 för att markera just kunskapsintresset. Det är här, i romantiken, litteraturhistorien tilldelas sin roll som nationellt identitetskapande. Det är här, i romantiken, litteraturhistorien som akademisk disciplin har sina rötter. Valet av texter, d.v.s. skapandet av kanon, styres i hög grad av litteraturhistorikernas litteraturbegrepp och allmänna kultursyn.

Bergenforskarnas syfte är att presentera en litteraturhistoria för studenter på grundnivå vid norska universitet och högskolor,

många av dem framtida norsklärare. Hur bör litteraturens historia presenteras för dem? Vilken bild av norska texter är giltig för dem? Är det riktigt att litteraturen, som spelade en huvudroll som medium på 1800-talet, numera reducerats till en biroll? En dylik fråga om det tryckta ordets roll kan givetvis inte besvaras, men den bör stå i centrum för diskussionen.

Den bild litteraturhistorikern ger är som varje annan historiografs ett resultat av tolkningar, dels baserade på återopade källor tillgängliga för var och en, dels färgade av hans egen produktiva fantasi. Hans problem är att förmedla. Varje generation vill ha sin historia, inte bara då nya källor blivit tillgängliga, utan också då tolkningen av det förflutna är i ständig förändring. Även det historiska verket tillhör narratologin, även det bör ha en riktning och visa ett sammanhang. Syftet kan inte stanna vid en förståelse av det förgångna, utan bör skärpas. Historiografen bör göra det möjligt för oss att förstå oss själva och vår egen situation som ett historiskt resultat. Litteraturhistorien är således potentiellt identitetskapande, vilket tydligt framgår just hos Welhaven.

Den litteraturhistoriska framställningen bör vidare stödja förmedlingen av vårt litterära arv till läsaren. Forskaren söker vidareföra den aktuella forskningens resultat och producera nyläsningar av verk som kan hålla dem aktuella. Ett syfte den vanlige historikern inte behöver bekymra sig om är akut för litteratur- och musikhistorikern, nämligen att stödja den estetiska *tilläggnelsen* av konstverken.

Norsk litteratur i tusen år präglas av den på senare år självklara slutsats massmedieforskningen skänkt oss: det äldsta (och främsta) massmediet är boken, den viktigaste tekniska revolutionen i modern tid efter utförandet av skrivkonsten är Gutenbergs uppfinning av boktryckarkonsten. För Bergenforskarna är det viktigt att reflektera över vilken roll skriftmediet spelar i samhället. Såväl det litterära kretsloppet som litteraturens plats i offentligheten skiftar från epok till epok.

Hermeneutiska reflexioner må vara en sak, att i praktiken ta hänsyn till dem är en

annan. Bergenforskarna väljer en kronologisk framställning för att markera att litteraturen är en process, men gör den inte "annalistisk". Den modifieras alltså av en gruppering av stoffet enligt genre, tema eller författarskap. Litteraturhistorien har styckats i sex avsnitt efter i huvudsak politiska kriterier. Skiljelinjerna går vid reformationen 1536, bombardemanget av Köpenhamn och brittiska flottans blockad av Skagerack 1807 (och inte som brukligt 1814), skandinavismens fall, de norska författarnas intåg på den danska bokmarknaden och Ibsens resa från Norge (sic!) 1864, unionsupplösningen 1905 samt självklart Freden 1945.

En tillgång i boken är faktiskt att den rymmer sex olika forskartertemperament. Svaren på de hermeneutiska frågorna liksom urvalskriterierna skiftar från kapitel till kapitel, även om man naturligtvis tvingats göra vissa gemensamma val för att skapa enhet mellan pärmarna. Därigenom får studenten automatiskt praktisk insikt i problemens mångfald. Alla har dock det gemensamt att de sätter texten, inte den kulturella omgivningen, i centrum, även om politiken och mediehistorien utförligt belyses till stöd för texttolkningen.

Den icke-norske läsaren får även en avslöjande inblick i den norska språkpluralismen. Tre kapitel är skrivna på nynorsk, två på bokmål och ett på danska. Inga kommentarer!

Man diskuterar såväl den konventionella författarskapshistorien som moderna genrehistorier av typen *Norsk kvinnelitteraturhistorie*, innan man konstaterar att idealet (även om detta icke befinner sig inom möjligheternas gränser) vore att teckna en bild av det litterära systemets diakroni och peka på de viktigaste systeminterna och -externa faktorer som betingar förskjutningarna. Bör man betona den historiska kontinuiteten eller brotten i det estetiska normsystemet? Bergenforskarna diskuterar och väljer att profilera det nya, delvis för att indirekt karakterisera traditionen, delvis för att ge liv och spänning åt framställningen i full medvetenhet om att avantgardet icke alltid är representativt.

En skillnad som aldrig uttålas explicit

mellan Beyer & Beyer och Fidjestøl, m.fl., är att de senare förklarar grundläggande begrepp i den internationella utvecklingen som "barock" och "klassicism", medan de förra förutsätter dessa bekanta och i stället ger ett mångfaldigt komparativt perspektiv. Bergenforskarna inte får plats med. Beyer & Beyer förutsätter att läsaren fått en mera solid bildning i skolan. Bergenforskarna undviker vidare de i konventionell litteraturhistorie-skrivning vanliga innehållsreferaten. Bjarne Fidjestøl skriver i sitt avsnitt explicit att en kunskap om verken som är något värd kan man blott få genom läsning av verken själva.

Man har uppenbart sökt anknytning även till den allra senaste forskningen. Två exempel bland många är *Norsk kvinnelitteraturhistorie* och Arild Linnebergs Vinjeforskningar som återopas och utnyttjas.

Hur lyckas nu Bergenforskarna genomföra sitt projekt? Ett av avsnitten, Asbjørn Aarseths "Norsk litteratur ut i verda" om perioden 1864-1905 är lysande, och det beror inte bara på att skriftkulturen då enligt honom själv "når eit høgdepunkt" (s. 277). Kapitlet håller en sådan kvalitet att det även bör placeras på svenska kurslistor inom grundutbildningen i litteraturvetenskap. Det 110-sidiga avsnittet börjar (efter ett Vinjecitat från en Englandsresa 1863 där Vinje skildrar hur man där *måste* ha sin tidning, tidskrift eller roman, precis som sitt dagliga mål mat) med en utredning av trycksaks-tidnings- och bokproduktionen i Norge på 1860-talet. Därefter följer ett kapitel om det säregna förhållandet att Frederik Hegel på det danska Gyldendals Bokförlag i tur och ordning knyter Camilla Collett, Bjørnson, Magdalene Thoresen, Ibsen och Jonas Lie till sig. Det är givet att problem därvid uppstod för dem som skrev på landsmål.

Flera diktare uppstår statslön; den förste var Andreas Munch från och med 1860 och sedan följer Bjørnson och Lie, men Kielland befinner för radikal av Stortinget. Romanformen är på väg mot parnassen och lyrikens dominans brytes. Så diskuteras Georg Brandes föreläsningar och Søren Kierkegaard presenteras i en faktaruta. Först därefter kommer Aarseth till Ibsen (vars historiedramatik redan behandlats av Aarnes) och vi

får en sju sidor lång diskussion av *Brand* och *Peer Gynt*.

På liknande sätt fortsätter Aarseth decennium efter decennium och interfolierar textanalyser, synpunkter på författarskapen och redogörelser över idéutveckling och medieaspekter. 1870-talet präglas av internationalisering, politisering och poetokrati. Brandes blir en katalysator. På 1880-talet fungerar litteraturen som kulturell normbrytare (jfr. *Gengangere* och *En folkefiende*). Man går från "liberalromantik" och "socialromantik" och moralnormer och tryckfrihetsfrågor blir brännande. 1883 är ett gott prosaår och förutom Jonas Lie och Amalie Skram bidrar även Bjørnson allt mer till att romanen ter sig som decenniets hegemoniska genre, undantaget Ibsen och vissa lyriker. Aarseths sista huvudrubrik "1890-åra og litt til: Sjelelivets poesi" täcker såväl Hamsun som Obstfelder, såväl Hans E. Kinck som den sene Ibsen.

Sällan har jag sett en litteraturhistoriker så väl förverkliga sina syften: "Eit mål med presentasjonen er at verka mest mogleg skal kunne sidestilla med kvarandre og med andre litterære hendingar i samtida.", "Teksthistoria blir studert mot ein bakgrunn av kommunikasjons- og mediehistorie." (s. 277) Aarseth lyckas göra utvecklingslinjerna inom författarskapen begripliga, paradoxalt nog tack vare sin metod att frånga författarskapet som narratologisk enhet och använda saxen. Författarnas verk blir inlägg i en debatt, experiment utifrån en bestämd estetik eller gensvar på en existentiell belägenhet.

Lyckosamt är att Aarseth frångått författarnas självförståelse och litteraturhistoriens etiketter "realism" och "naturalism", men jag kan tyvärr inte dela hans entusiasm för romantikbegreppet som han ju tidigare uttryckt i "Romantikken som konstruksjon" 1985. Aarseth låter romantiken omfatta hela 1800- och en del av 1900-talet. Hans sista typ av romantik är, jämte regionalromantiken, den s.k. "vitalromantiken", en föreställning om att livet självt "tek over og dirigerer individet" (s. 360). Livet blir större än rationaliteten. Instinkten talar genom kroppen och människans släktskap med djuren

betonas. Funnes det inte en mindre mångtydig term än "romantik" för detta?

Frågan dribblas vidare till varje student eftersom Sigurd Aa. Aarnes definierar såväl universalromantik (ss. 210 f.) som nationalromantik (s. 238) i sitt avsnitt helt i linje med den internationella forskningen (d.v.s. utifrån Fichte/Schlegel respektive Herder/Bröderna Grimm) och även Peter Kirkegaard ger sig in i diskussionen (ss. 194 f.) genom att framhålla romantikens betonande av subjektet, historien, kärleken, organismtanken och geniet.

Kanske blir läsaren något besviken över hur litet Aarseth har att säga om Ibsens huvudverk *Kejsar og Galileer*, navet i hela Ibsens dramatik, eller de sena pjäserna, men detta beror på de höga förväntningar läsaren fått tack vare Aarseths många observationer t.ex. av scenografins nya roll som teckengivare i Bjørnsons *En fallit*, eller av komplikationerna i Garborgs *Trætte mænd* (där existentiell kris tycks sätta spår i berättartekniken), för att nu inte nämna den ypperliga verkanalysen av *Peer Gynt*. F.ö. har ingen annan litteraturhistoria hittills haft särskilt mycket att säga vare sig om *Kejsar og Galileer* eller Ibsens sista dramer.

Bokens första båda kapitel är förknippade med problem avseende yttre kriterier. Bjarne Fidjestøls kapitel "Norrøn felleslitteratur" som behandlar litteraturen från förhistorisk tid till reformationen, d.v.s. i stort sett den muntligt traderade och den handskrivna litteraturen, tar ett samlat grepp om hela den västnordiska (dvs. norröna) litteraturen, och det är givet att det är den *isländska* litteraturen som dominerar: eddadiktningen, sagorna, etc. Detta är i och för sig även fallet hos Beyer & Beyer, men Fidjestøl går djupare in i en diskussion av metrikerna (vi får t.ex. en tabell över formtyper av eddadikter) och av runalfabetet. Han tar även större hänsyn till politiska och kulturhistoriska aspekter.

Fidjestøl ger fyra skäl varför han talar om en gemensam norrøn litteratur: 1) språkligt och kulturellt är det isländska samhället en utlöpare av det norska, 2) i de isländska sagorna alluderas på uppbrottet från Norge och sagorna utspelas delvis i den norska

världen, 3) den isländska litteraturen har i det förflutna betraktats som om den ingick i den norska (receptionshistoriskt argument) 4) *Norsk litteratur i tusen år* har ett *nordiskt* syfte, vilket även gäller norskundervisningen i skolan.

Fidjestøl diskuterar ingående införandet av skriften "den største mediehistoriske hendinga i vår kjende historie" (s. 29) och har blicken öppen för övergångar mellan skriftlig och muntlig form, liksom mellan prosa och bunden versform. Det norröna skriftspråket växer fram i brytningen mellan två språk, norska och latin. Fidjestøl jämför ibland olika språk; inskriften på Jellingestenen återger t.ex. olika nordiska tungomål.

Fidjestøl gör oss uppmärksamma på att bokskrift på pergament, vanlig efter kristendomens införande, förutsätter en "högteknologi", d.v.s. kunskap i bläcktillverkning och beredning av skinn. Bokskriften förutsätter således arbetsdelning. Fidjestøl ger översättningslitteraturen till norrön ett relativt brett utrymme och bland de norröna genrererna tycks han hysa en speciell förkärlek för historieskrivningen. Fidjestøls avsnitt vittnar om lärdom och kunnighet. Kapitlet är informationsrikt och de detaljerade analyserna är många; särskilt vill jag framhålla avsnittet om Voluspá, där Fidjestøl knyter normornas namn Urd, Verdandi och Skuld till olika tempora (preteritum, presens particip och futurum) och försöket att återfinna en modern livshållning i Egils Sonatorrek.

Fidjestøls lärdom och forskartemperament kommer naturligtvis mest till sin rätt när han sammanfattar en diskussion. Balladen som genre, vilken grundlades på 1300-talet, fick som bekant en blomstringsperiod i Danmark på 1500-talet under renässanskonungen Hans och många adliga visböcker sammanställdes, men är detta skäl nog till att tro att genren också haft sitt ursprung i Danmark? Fidjestøl drar slutsatsen att det faktum att det fylliga källmaterialet finns i Danmark "kan ha gjort sitt til at ein gerne også har leita etter opphavet for sjangeren der" (s. 121).

Peter Kirkegaards avsnitt har sin största förtjänst i den elegant flytande pedagogiska framställningen. I sak har Beyer & Beyer av förklarliga skäl betydligt merä komparativt

och idéhistoriskt stoff att ge, men studenten finner inte lika många entréer till perioden hos dem. Kirkegaard ger t.ex. läsaren grunddragen i den allmänna retoriken och en politisk/kulturhistorisk periodindelning av epoken. Han betonar väsentligheter som grundandet av Köpenhamns universitet 1479 och Christian III:s Danska Bibel från 1550. Eljest ofta överhoppade fakta som att Absalon Beyers änka brändes som häxa 1590 eller att Thomas Kingo var gift tre gånger nämnes hos Kirkegaard och man imponeras av Kirkegaards seriösa försök att även beakta de ännu ganska få kvinnliga författarna.

Kirkegaard ser litteraturen i Danmark-Norge som bunden av kyrko- och konungamakt och reflekterar över litteraturens förhållande till samhällsformerna. Genre- och formkrav angives utifrån, men i kraft av språkets inneboende frihet blir aldrig litteraturen helt och hållet avhängig av makten och mot slutet av perioden uppvisar den till och med en viss frihet. Men samtidigt skiftar litteraturen starkt karaktär från klassikerimitation till förromantisk geniestetik.

Med motiveringen att Köpenhamn och dess litterära miljöer är centrum även för de norska författarna 1536-1807 diskuterar Kirkegaard den danska litteraturen mer utförligt än brukligt. Men författarens danska identitet styr honom, oftast säkerligen omedvetet, vilket i synnerhet märks i slutet av kapitlet. Inte ens Petter Dass tillmättes det välförtjänta utrymme han brukar få, även om Kirkegaards avgränsning medger en illustrativ komparation med den icke lika lutherskt pedagogiske Kingo. Ludvig Holberg och Johan Herman Wessel är födda i Norge, Anders Arrebo verksam i Norge, men räcker det att som H.A. Brorson vara populär i Norge, eller litterärt betydelsefull som Johannes Ewald eller Jens Baggesen för att bli relevant i *Norsk litteratur i tusen år*? Detta blir ett problem då man noterar en viss estetisk "eftersläpning" bland norrmännen; i synnerhet torde detta gälla de efterholbergiska klassicistiska Norske Selskab. Sex sidor om Ewald knuffar onekligen ut de förvisso mindre intressanta och mera gammaldags Tullin, Brun och Storm i kulissen. Och när nu den norskfödde filosofen Henrik Steffens introdu-

cerade Adam Oehlenschläger i tysk romantik, kunde han väl få mer än ett kort omnämnande på Guldhornene- och Hakon Jarlsidan?

Största behållningen av Kirkegaards avsnitt är i mitt tycke avsnittet om Holberg, där den handfull komedier "som stadig med fryd kan spilles" (s. 167) står i fokus. Holbergs styrka är "det fändenivolske humör" som kan få honom att likna en anarkistisk absurdist, hans sceniska vetande om förnuftets gränser och hans subtila känsla för repliker och situationer. Vad gäller Holbergs essäer kompletterar Kirkegaard de sedvanliga komparationerna med Montaigne genom att också referera till Ciceros brev och Addison's *The Spectator*. I det eleganta Wesselavsnittet lyfter Kirkegaard i diskussionen av tragediparodin *Kierlighed uden Strømper* fram åtskilliga dramaturgiskt relevanta synpunkter, eljest frånvarande i litteraturhistoriska översikter.

Sigurd Aa. Aarnes' kapitel "En nasjonal-litteratur blir til, 1807-1864" skildrar hur en egen norsk litteratur börjar utskilja sig ur den traditionella dansk-norska "felleslitteraturen". Han bygger upp sin framställning kring tre generationer: "Slegten fra 1814", Wergeland- & Welhavengenerationen samt den unga Ibsen- & Bjørnsongenerationen på 1850-talet. Aarnes' fundamentala nationsbildningsperspektiv uppträder på så sätt att han diskuterar skönlitterära texter som belyser detta, t.ex. Ibsens och Bjørnsons nationalhistoriska dramatik. Aarnes' textanalyser är utförliga, väl genomförda och pedagogiskt illustrativa, t.ex. av Wergelands "Til en Gran" (s. 228) eller Aasens "Gamle Norig" (s. 254). Ytterst nyanserat beskriver han också några diktares förhållande till kristendomen (s. 252).

Norge var vid denna tid ett land med 900.000 invånare. De potentiella läsarna var ännu färre; antalet ämbetsmän uppgick t.ex. blott till 2.000. En historisk succé som Bjørnsons *Synnøve Solbalken* trycktes i fyra upplagor om sammanlagt 5.000 exemplar, medan psalmböcker och katekeser kunde säljas i mer än tio gånger så många exemplar. Aarnes framhåller att det så sent som på 1860-talet väckte förbittring att icke-

religiösa texter togs med i en läsebok för folkskolan. En modern bokmarknad med förlagsverksamhet hade ännu inte uppstått. Av Wergelands 88 skrifter är hela 37 utgivna av för oss oidentifierbara förläggare. Mellan 1814 och 1847 utkommer drygt 2.800 böcker – blott 300 av dem är skönlitteratur.

Siffror av detta slag är nödvändiga att hålla i minnet när vi betänker hur Wergeland utan protester antar rollen av nationalskald efter sin död. Vår bild av Wergeland präglas av Venstres kulturarbetares lansering av honom mot slutet av seklet som en nationsuppbyggande liberal politisk pionjär. Wergeland är känd för sin omfattande produktion, så stor att det är svårt att få en överblick. Hans diktning präglas genomgående av en grundmurad platonism. Arvet från upplysning och rationalism kombineras med influenser från engelsk och fransk romantik och hans bildspråk ter sig ibland diffust och inexact, d.v.s raka motsatsen till Welhavens.

Europeiskt modern ter sig den sparsmakade "klassicistiske" intelligensartistokraten Welhaven, av somliga hatad för sin kulturkamp i sonettcykeln *Norges Daemring* (1834). Han betonar vikten av samstämmighet mellan tanke och bild. Bland hans inspiratörer finns Schiller och Heiberg.

Welhaven är dock icke bara en klassicist (i formfrågor). I sin poetiska känslighet för naturen, alltså vad gäller innehållet, är han enligt Aarnes romantiker, och landskapen hos Welhaven fascinerar, eftersom de först och främst är uttryck för sinnestillstånd. Både Wergeland och Welhaven var prästsöner; den förre slutade som riksarkivarie, den senare som professor.

Det är egentligen i Aarnes' avsnitt litteraturhistorien börjar bli fylligt presenterad. Kvinnolitteraturen, enkannerligen Camilla Collett, även betraktad som feministisk litteraturkritisk pionjär, får sex sidor, det nationalhistoriska dramat (Ibsen, Bjørnson) fyra och lyrik och "bondefortellinger" sex.

Allt detta är gott och väl, men i de båda 1900-talsavsnitten (sammanlagt 270 sidor) ter sig utförligheten och detaljrikedomen ibland alltför stor. Leif Longum och Idar Stegane råkar i Skyllas armar – medan t.ex.

Ingemar Algulin i *Litteraturen i Sverige* vad gäller motsvarande epok fångas av vågskummet i Charybdis virvlar, d.v.s. en ström av namn och brist på problematisering. Norrmännens påståenden om punktnedslag får åtminstone en svensk att undra vad som egentligen utelämnats. Tendensen att åter sjunka in i den så avskydda författarskapshistorien ökar ju längre fram man når i tiden. Om Ingeborg Refling Hagen (1895-1989) förtjänar att återupptäckas eller inte, eller om hennes författarskap är ojämnt, är frågor som nog inte bör dryftas just här.

Leif Longums försök att först anlägga ett fågelperspektiv på tiden 1905-1945 för att sedan ge en kronologisk linje är ett pedagogiskt försvarbart men inte lika genialt grepp som Aarnes stringenta kombinationsförsök. Idar Stegane har svårt att nå utöver det självklara i sin översikt över politisk bakgrund och medier under efterkrigstiden.

Men den som kan urskilja upptäcker åtskilliga engagerande diskussioner hos Longum, t.ex. om realismen som litterär norm (s. 411), vilken känns befriande då konventionell norsk litteraturhistoriskrivning naivt anammar termen "nyrealism" för en betydande del av epokens prosa. "Heimstad-diktning", d.v.s. hembygdskiktning, blev ett intressant fenomen på 30-talet. Författare som Gro Holm (1878-1949) och Sjur Bygd (1889-1985) blev nedvärderade i förhållande till diktare som enligt Leif Mæhle i form, problem och idéer spränger de nationella gränserna, d.v.s. de även i Sverige välkända Ørjasaeter, Uppdal, Aslaug Vaa, Vesaa och Tor Jonsson. Longum är delvis kritisk till Mæhle och ställer frågan om inte s.k. allmänna kriterier som "allmänmänsklig", "tidlös" och "universell" också representerar tidsbundna kvaliteter. Man är Longum ytterst tacksam för att han ägnat litteraturhistorikern Peter Rokseth en faktaruta (s. 414 f.) och tidstypiska gestalter som efterbohemerna Nils Kjaer glimtar fram i författarraden. Idar Steganes återgivande av "tungtaledebatten" 1953-54; där Arnulf Øverland angrep Arnold Eidslott och Paal Brekke samt sneglade österut och gav sig på Erik Lindegren, har sin givna plats i en framställning som denna.

Spårsinnet hos Bergenforskarna imponerar. Vad gäller Sigurd Hoel har Longum hittat följande exempel på norsk litteraturkritik i en artikel ur *Morgonbladet* "En skitten strøm flyter utover landet" (s. 488):

Men den skade en fordrucken voldtektsmann gjør et barn er liten, sammenlignet med den som en Sigurd Hoel, en Hans Backer Furst, en Rolf Stenersen, en Karo Espeseth kan gjøre ved sin literære virksomhet. Ti hos unge piker og gutter kan deres bøker fremkalle en overbevisning om, at kjønnslige utsekelser bør være det normale. Og før de er nådd utover de farlige utviklingsår, kan de bli fristet til å smake på den frukt som omtales i disse pornografiske bøker, og så har den "sannhet" som forkyntes i dem ødelagt dem for livet.

Litteraturen tillmätas således viss makt även i vårt sekel!

Bland Longums viktiga teser märks den att norsk litteratur blir mer inåtvänd efter självständigheten 1905. Den närkontakt med samtida europeisk lyrik som finns hos Sigbjørn Obstfelder saknas t.ex. hos Olaf Bull och Olav Aukrust. Det finns, som Jan Erik Vold framhållit och Longum diskuterar (s. 454),

ett besvärjande drag hos norska skaldar, som gör dem artschilda från de samtida svenska eller danska. Ibland, reflekterar en svensk läsare, må Gud förlåta dem somliga rader, t.ex.

O Gud, til alterbenken bringer
jeg nu mit siste lille lam,
og digtets offerdolk jeg svinger,
skjønt blek av skam! (Olaf Bull)

I *Norsk litteratur i tusen år* finner vi åtskilliga exempel på norska författares syn på Norge. Låt mig avsluta med en poetisk formulering som vittnar om hur den norska litteraturen från att ha ingått i en skandinavisk "felleslitteratur" i vårt sekel kommit att betona norskhetens roll i världen:

Det namnlause, einslege, sterke lokale,
det kavnorske, rotnorske, bygdenorske
– strøymande inn i det nasjonale,
det høgnorske, samnorske, folkenorske,
– gjevande sitt til det universale,
skira och rint som det olsok-norske,
– det er vår norskdom med sjæl og med kropp,
det er det norske frå rot og till topp. (Olav Aukrust)

Roland Lysell

KENDALL L. WALTON:

Mimesis as Make-Believe.

On the Foundations

of the Representational Arts

Cambridge, Mass. & London: Harvard University Press, 1990

Sedan två decennier har filosofen Kendall L. Walton publicerat artiklar i estetiska ämnen kring ett och samma nyckelbegrepp – "make-believe", på låtsas – och hans inflytande kan avläsas just i frekvensen hos denna term i dagens estetiska teoridiskussion. Idégodset från artiklarna finns nu, sedan 1990, samlade och systematiserade i boken *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts* till något så anmärkningsvärt som en väl sammanhållen estetisk teori.

Bland de frågor Walton behandlar – och besvarar – är: Hur ska fiktionsobjekt (som personen Don Quijote) och fiktionsframställningar (som romanen *Don Quijote*) definiaras? Hur ska känslouttryck i musik, synvinkelbegreppet i berättarkonsten, och avbildningsrelationen i bildkonst analyseras? Hur kommer det sig att vi upplever spänning och överraskning vid omläsning, att vi förefaller ha känslorelationer – som bekant fr.a. skräck och medlidande – till sådant vi vet är påhittat, att vi på teatern finner tillfredsställelse i sådant som i verkligheten enbart väcker obehag. I svaren och lösningarna ingår utan undantag Waltons nyckelbegrepp "make-believe" – och framställningens utgångspunkt ges i det första kapitlets öppningsmening: "In order to understand paintings, plays, films, and novels,

we must look first at dolls, hobby-horses, toy trucks, and teddy bears." (En inspiration för Walton är sannolikt konsthistorikern Gombrichs klassiska essä "Meditations on a Hobby Horse".)

Konstverken och leksakerna (eller de objekt som under leken är utvalda att fungera som leksaker) är rekvisita – en av Waltons nyckeltermerna – för våra lekar. Vår förståelse av dem genererar de fiktionella propositioner som är lekens/verkets mimetiska innehåll. Till låtsas-lekens fiktionsvärld hör även lekdeltagarna: de "är" föräldrar, indianer, hundar osv. – och något liknande gäller romanläsaren, teateråskådaren och konstbetraktaren, vilka, i tur och ordning, tror, på låtsas, att texten är bokstavligen sann, hör och ser, på låtsas, prins Hamlet tvivla och vändas och ser, på låtsas, en mångtydigt leende kvinna. Reception blir deltagande, närmare bestämt lek-deltagande. Till den estetiska leken hör också låtsade känsloreaktioner. Min upplevelse av skräck för och inför ett fiktivt monster är inte en "emotion" utan en "quasi-emotion", vilket inte innebär att denna måste skilja sig fysiologiskt från verklig rädsla, eller att den måste upplevas som mindre intensiv. En kvasi-emotion är en emotion på låtsas – jag låtsas att jag är rädd (vilket inte utesluter att reaktionen är spontan; varje moment som hör till en låtsas-lek är inte med nödvändighet intenderad eller medveten). Walton kan med denna teori förklara hur vi kan uppleva överraskning och spänning vid omläsning: vi är, på låtsas, okunniga om historiens fortsättning, och vi befinner oss därför, på låtsas, i spänning inför upplösningen, och vi överraskas, på låtsas, varje gång av den välkända och oväntade utgången. (I synnerhet denna Waltons analys av känsloreaktioner och känslorelationer inför fiktiva varelser och händelser har gett upphov till diskussion.)

Den centrala frågan inför Waltons bok kan således förefalla vara: vad betyder "make-believe"? Termen används som satsoperator – liksom vissa påståenden är nödvändigt sanna, och andra är kontingent sanna osv., så är vissa sanna på låtsas. Denna bestämning leder dock inte långt i en förståelse av termen. I brist på definition kan vi närma oss innebörden genom formuleringar av vad jag

uppfattar som bokens fyra huvudteser:

1. En representation (avbildning, framställning, skildring m.m.) är sådan rekvisita som har funktionen att vara rekvisita.
2. Rekvisita är sådana objekt som, i enlighet med vissa genereringsprinciper, genererar fiktionella propositioner.
3. Fiktionella propositioner är propositioner som recipienten ska föreställa sig ("Fictional propositions are propositions to be imagined.")
4. Vid reception av estetiska mimetiska objekt är recipienten själv reflexiv rekvisita, dvs. något som genererar fiktionella propositioner om sig självt.

De fyra punkterna kan illustreras med en låtsas-lek och romanläsning på följande vis. Om barn leker att omgivningens stubbar är björnar (vilket är Waltons mest använda exempel på en låtsas-lek) så är stubbarna rekvisita men inte några representationer. Romanens funktion är däremot att vara just rekvisita, dvs. ett objekt ur vilket läsaren "härleder" de fiktionella sanningar som utgör romanens innehåll. De genereringsprinciper som gäller i de två fallen är av olika karaktär. Leken grundar sig förmodligen på stipulationer som "vi låtsas att alla stubbar är björnar". Tänkbara principer för bl.a. romaner diskuteras relativt utförligt och uppslagsrikt men med magert resultat. Walton framhåller i slutet av kapitlet "The Mechanics of Generation" att genereringen ofta inte följer några formulerade eller ens formulerbara regler – vilket gör det oklart i vilken mening vi har att göra med "generering" (och än mer, dess "mekanik"). För de lekande barnens del innebär detta dels att de föreställer sig att stubbarna är björnar, dels att de föreställer sig att de själva är sådana att de ser (jagar, hotas av osv.) björnar, och för romanläsarens del att han föreställer sig att, låt oss säga, Don Quijotes följeslagare är kort och tjock och heter Sancho, och dels att han föreställer sig att han själv genom sin läsning får veta – bokstavligt talat – detta. Att fiktionella propositioner är implicita uppmaningar att föreställa sig något innebär inte att dessa restlöst måste vara uppfyllda. Även oupptäckta stubbar "är" björnar, i enlighet med lekens stipulationer.

Denna hållning har konsekvenser som

radikalt avviker från gängse uppfattningar inom estetik, semantik och semiotik: frågan om fikionalitet bestäms inte av referentens vara eller icke vara, med den ytterligare konsekvensen att alla bilder är fiktionella, då de är rekvisita, och, än mer anmärkningsvärt, att även åskådaren/läsaren osv. är fiktionell. Vidare har begreppet representation ingenting med vare sig likhet eller referens att skaffa. Inte heller spelar intentionsbegreppet någon väsentlig roll i den teoretiska konstruktionen – det har blott indirekt relevans för termen "funktion" i punkt 1., vilket framgår nedan.

Om Waltons idéer återges på detta sätt kommer andra begrepp än "make-believe" att bli bärande: "funktion" (för särskiljande av sådan rekvisita som utgör ett verk från annan), "genereringsprincip" (som länkar det fiktionella objektet till fiktionsinnehållet) och, som det mest fundamentala, att föreställa sig, fantasera ("imagine"). Som jag antytt är "genereringsprincip" ett något missvisande ordval. Och även de andra nyckeltermernas vaghet snarast framhävs av Walton. Funktionsbegreppet bestäms med den föga tillfredställande satsen: "A thing may be said to have the function of serving a certain purpose, regardless of the intentions of its maker, if things of that *kind* are typically or normally meant by their makers to serve that purpose." Stubbarnas status som icke-representationer är för Walton bestämd av att stubbar i gemen inte är tillkomna för att generera fiktionella propositioner om björnar. Men vi kan lika gärna hänföra dem till en annan "sort" än stubbar, nämligen bjönfiktionsgenererande objekt, en klass dominerad av leksaksbjörnar, vilket skulle ge motsatt utslag. Och avsnittet "Imagining" resulterar uteslutande i negativa slutsatser, där "imagining" blott "can, if nothing else, serve as a place-holder for a notion yet to be fully clarified". Frånvaron av klara besked i dessa begreppsanalytiska frågor beror naturligtvis på uppgiftens svårighetsgrad, och, till stor del, på noggrannheten och subtiliteten i Waltons iakttagelser och reflektioner. Likväl: en teori blir aldrig klarare än sina grundläggande begrepp.

Min väsentliga poäng med punkterna 1-4

är emellertid den att begreppet "make-believe" saknas, dvs. att det teoretiska skelettet kan återges utan att teorins nyckelterm kommer till användning. De mimetiska konsternas grundval blir i denna skrivning inte att konstverken är någonting på låtsas, eller att recipienten låtsas någonting om dem och sig själv utan att verken outtalat uppmanar oss att föreställa oss vissa saker. Låtsas-leken – i vanlig, inskränkt bemärkelse – blir kardinal exemplet, bl.a. därför att leksaker är så tydliga illustrationer av Waltons begrepp "rekvisita" och därför att deltagare i låtsas-lekar ofta otvetydigt agerar som "reflexiv rekvisita". Snarare än att påstå att konstreception är "make-believe", berättigar framställningen till det svagare påståendet att den är som make-believe, och då fr.a. genom att såväl konst som lek konstitueras av "rekvisita". En sådan tolkning – termen "make-believe" som metafor i Waltons teori – försvagar utan tvekan förbindelsen mellan låtsas-lek och konstreception och klarlägger inte heller innebörden i "make-believe". Problemet kan åskådliggöras med svårigheten att ta ställning till en viss typ av kritik som framförts mot Walton (bl.a. av Anders Pettersson), nämligen den när kritikern hävdar att han själv vid romanläsning, bildbeaktande osv. inte låtsas göra något annat än vad han faktiskt gör, eller att han inte ens låtsas att det han läser är sant (eller att bildens motiv är närvarande som objekt framför honom). För att avgöra om sådana invändningar har någon bärkraft måste det vara möjligt att se om kritikern och Walton har samma innebörd i "låtsas".

Dessa invändningar och frågetecken till trots är Waltons bok imponerande i sin ovanliga räckvidd, i noggrannheten, uppslagsrikedomen och skarpsinnet i resonemangen och helgjutenheten (om än inte klarheten) i det teoretiska resultatet. Även för forskare som, i likhet med mig, är benägna att vända om det Waltoniska perspektivet och se "make-believe" som instanser av "mimesis" innebär boken en väsentlig stimulans – och en värdefull stötesten – för utforskandet av förhållandet mellan konst och lek.

Göran Rossholm

RENÉ WELLEK: A History of Modern Criticism 1750 – 1950. Volume 7: German, Russian, and Eastern European Criticism, 1900-1950
Volume 8: French, Italian, and Spanish Criticism, 1900-1950.
 (Yale University Press, New Haven & London 1991 resp. 1992)

Med volymerna 7 och 8 sätter Welles punkt för det väldiga projekt han påbörjade redan 1955: att skriva en historik över den litterära kritikens utveckling från förromantik till mitten av 1900-talet. Företaget har svällt långt utöver de ursprungliga intentionerna. Ännu i den tredje volymen, som tillsammans med den fjärde utkom 1965, förannonseras en femte volym om "The Twentieth Century". Men det visade sig att 1900-talet krävde sammanlagt fyra volymer för att ges en heltäckande behandling motsvarande de fyra första böckernas framställning av tiden 1750-1900. Engelsk och amerikansk litteraturkritik fick varsin volym (nr 5 och 6), och nu har, i början av 1990-talet, de återstående två volymerna, som tar upp kontinental litteraturkritik, utkommit vid författarens nära nittioåriga ålder. Det är naturligtvis att beteckna som ett under att Welles fått leva så länge att han kunnat genomföra hela detta väldiga projekt och haft kraft att göra det med oförminskad vitalitet trots den förlamning han drabbats av efter en olyckshändelse 1986. Ett uttryck som "still going strong" förefaller tämligen blekt i sammanhanget.

Ty det är ett av de mest imposanta företagen inom 1900-talets litteraturvetenskap, som Welles lyckats lotsa sig igenom under decenniernas lopp, kanske det mest överväldigande till omfång och banbrytande intentioner. Få, om ens någon, litteraturforskare skulle i dag på egen hand våga ge sig i kast med ett projekt av dessa dimensioner. Med en sagolik litteraturkritisk beläsenhet och hemmastaddhet i skilda kulturkretsar har han outtröttligt visat väg genom såväl känd som okänd terräng inom ett så vidsträckt, till synes gränslöst territorium som litteraturkritiken utgör. Volym 7, som täcker

de tyska och östeuropeiska kritikområdena, och volym 8, som behandlar medelhavslandernas litteraturkritik, är inga undantag. Aptiten har varit oförminskad och obegränsad. Våldiga sjok av mer eller mindre bortglömda kritiker växlar med magistrala kapitel om de stora kritikerkanonerna.

Vad är det egentligen Welles skrivit en historia över? Vad menar han med "literary criticism"? Har begreppet förändrat karaktär under loppet av hans åttabandiga arbete? För det första står det klart att det är den engelska innebörden av "litteraturkritik" som gäller i sammanhanget – det är inte fråga om en historik över litterär dagskritik och tidningskritik av den typ som Per Rydén hos oss gjort i sitt magnifika arbete *Domadagar*. I volym 1 deklarerade han en gång sin målsättning och sökte ge begreppet "criticism" en definition: "The term 'criticism' I shall interpret broadly to mean not only judgments of individual books and authors, 'judicial' criticism, practical criticism, evidences of literary taste, but mainly what has been thought about the principles and theory of literature, its nature, its creation, its function, its effects, its relations to the other activities of man, its kinds, devices, and techniques, its origins and history." (s.v). Denna vida och sympatiska målsättning fungerade utomordentligt väl i de tidiga volymerna, i synnerhet i volymen om romantiken, där den åtminstone för anglosachsisk läsekrets relativt okända tyska litteraturteorin fick en grundlig presentation. Welles arbete hade här epokgörande sidor. Han behandlade Lessings, Goethes och Schillers, Schleglarnas, Schellings och Novalis' litteratursyn med stor insikt och underströk dess historiska betydelse, och han klagade Coleridges och madame de Staëls distributiva, förmedlande insatser. Det fanns där ett starkt fruktbart samspel mellan litteraturkritik som teori och som personliga värderingar, och det gjorde så ännu i den fjärde delen, där Taine, Henry James, Dilthey, Nietzsche och Georg Brandes framträder i ett historiskt och teoretiskt helhetsperspektiv.

Jag har en känsla av att det varit allt svårare att hålla fast förbindelsen mellan

teori/historia å ena sidan och utövande kritik å den andra, när Wellek tagit steget in i 1900-talet. Kanske är vårt århundrade ännu alltför mångfacetterat och konturlöst för att det skulle ha varit möjligt att strukturera kritikhistorien efter de tidigare principerna i lika stor utsträckning. Med tiden har nog Welleks kritikhistoria blivit mer "judgments of individual books and authors" än "the principles and theory of literature [...] its origins and history." Vad han prioriterar är alltsomofast betydande författar- och kritikerpersonlighetens omdömen om stora diktare och stora litterära verk, medan de modernistiska strömningarna i seklets början och deras litteraturprogram endast fungerar som ett lätt sammanhållande kitt mellan framställningen av de stora kritiker-namnen. Avdelningen om den tyska 1900-talskritiken börjar majestätiskt med ett eget kapitel om Thomas Mann, och man kan undra om Mann verkligen hör till kritikhistorien som kritiker eller i egenskap av stor författarpersonlighet, vars litterära omdömen präglas av författarskapets egen tyngd. Manns uppfattning om Goethe, Schiller, Lessing, Tolstoj, Tjechov, Cervantes m.fl. passerar revy, ofta i förbindelse med kuriöst nationalpräglade Mann-citat, utan att man blir övertygad om att Mann verkligen är en viktig kritikergestalt i vårt århundrade annat än i belysning av sin egen dikning. Gentemot detta skall ställas att den tyska expressionismen endast flyktigt skymtar förbi, att Brecht med hela sin dramateori får futtiga fem sidor och att visserligen Freud, Jung och Heidegger presenteras men att Husserls på sikt så väsentliga fenomenologi inte ägnas något eget avsnitt (men väl hans lärjunge Roman Ingarden).

Å andra sidan ger Wellek i den tyska sektionen gott utrymme åt litteraturhistoriens företrädare ("Scholar-Critics") som Curtius, Auerbach och Staiger och även Walzel och Kayser. Hans engagemang i den tyska och centraleuropeiska traditionen framträder påtagligt och vältaligt, och kapitlen om i synnerhet Leo Spitzer, och om Walter Benjamin och Georg Lukács, har blivit ytterst läsvärda, det om Spitzer det kanske mest njutbara i hela sjunde volymen. I

Spitzer, den personliga diktarstilens utforskare, finner Wellek uppenbarligen en sorts kärna i sitt criticism-begrepp: den sensibla och lidelsefulla utvärderingen av en stor författares personlighet, stil och särart.

Även i avdelningen över östeuropeisk litteratur kan man bli förvånad över den diminutiva framställningen av futurismen. Den ryska formalismen, som man gärna vill se som den wellekska litteraturstrukturalismens egen vagg, blir överraskande kortfattat behandlad på ca trettio sidor (enbart Croce får i vol. 8 trettiosju sidor!). Roman Jakobson får styvmoderliga fem sidor. Bachtin blir inte oväntat föremål för en ytterst kritisk behandling när det gäller polyfonibegreppet som det tillämpas på Dostojevskij, karnevals-kulturbegreppet och den allmänna rigiditeten i hans framställningsform, men han blir ändå till slut harangerad som "a very important historian of the novel" och "rightly [...] one of the most prominent theorists of the first half of this century" (vol. 7, s. 371). Bachtin-kapitlet avslöjar Welleks numera starkare rötter i anglosachsisk individualitet, ironi, klarhet och saklighet – något som genomgående präglar hans ovanligt distinkta stil – men också hans inre behov av objektivitet och hans älskvärda mysyn. Tilläggas kan att Ingarden och Mukarovskij får utförliga och tänkvärda avsnitt.

Man märker att det är med tysk och östeuropeisk tradition Wellek känner en viss ursprunglig affinitet. Med de romanska språkområdena är han mindre intellektuellt besläktad, delvis kanske av rent språkliga skäl. I den franska litteraturkritiken uppehåller han sig kanske väl utförligt vid de klassicistiskt-konservativa och katolska traditionerna – nog verkar det mer av kuriositetsintresse än av angelägenhetsgrad som han behandlar ultrahögermannen Léon Daudets *Le stupide dix-neuvième siècle (Det dumma adertonhundratalet)* från 1922 – förvisso inget levande arbete. Dadaism och surrealism däremot förtonar snabbt på ett par översiktliga sidor. Genève-skolan (Raymond, Beguin, Poulet) blir dock tillfredsställande ventilerad, Poulet förbluffande klart beskriven. Med Proust- och Camus-kapitlet förhåller det sig som med Mann-kapitlet, de är knappast oundbär-

liga i helheten. Sartre-kapitlet däremot har tyngd och engagemang, likaså Valéry-avsnittet, som dock överraskande kommer efter avsnitten om Camus och Sartre – en märklig anakronistisk effekt. Signifikativ för Welleks personcentrerade criticismbegrepp är det korta avsnittet om Paul Claudel, som snabbt och lite ovidkommande skyndar över vad denne tyckte om Wagner, Rimbaud, Hugo m.fl. men inte omnämner Claudels *Art poétique* från 1904, det enda försöket av betydelse under 1900-talet att skriva en regelrätt poetik i Aristoteles-Horatius-Boileaus anda.

Med beundransvärd energi introducerar Wellek för oss italiensk och spansk litteraturkritik, kärnfullt och stimulerande. Ett kapitel står i särklass, det om Benedetto Croce, den estetiskt lidelsefulla a-metodikern, som intar en extrem position av litterär direktupplevelse och autenticitet. Det är ett av de mest läsvärda kapitlen i 1900-talsdelarna, pendlande mellan personlig uppskattning och reservation. För Wellek är hela tiden, trots sin upphöjda objektivitet, starkt personligt närvarande genom hela kritikhistorien, djupt involverad i de flesta av de stora kritikerpersonligheter han skriver om. Han rosar och risar med ett skarpt kritiskt och sällsynt helgjutet engagemang. Ja, han är rentav så privatim involverad att personliga kontakter och minnesbilder genomsyrar hans framställning. Kapitlet om den italienske romantikhistorikern Mario Praz blir till stor del en berättelse om den personliga vänskapen mellan Wellek och Praz, interfolierad med notiser om Praz' kritikerinsats, och fylld med ett genuint, nästan ömsint personintresse. Skam den som tänker illa därom, Wellek är en institution i sig i 1900-talets kritikhistoria, och det centrala kapitlet om honom själv står att läsa mellan raderna – och ibland alldeles påtagligt i dessa.

1950, den avslutande tidsgränsen för

Welleks framställning, blir gränsen mellan Sartre och Barthes. Sartre, den politiskt orienterade existentialisten, kommer med i blickfånget – Barthes, lutad över språkets strukturer och mysterier, hamnar utanför. Gränsen kan kännas mer signifikativ än vad Wellek själv någonsin kunde ana, när han satte i gång hela projektet på 1950-talet.

För yngre generationer kan Welleks arbete säkert kännas som historia i dubbel bemärkelse med tanke på de drastiska omvälvningar litteraturvetenskapen genomgått på senare decennier – här finns till exempel i dessa båda pre-Kristevanska delar inte en enda kvinnlig kritiker presenterad! För den som började studera litteraturhistoria i slutet av 1950-talet ger det en närmast svindlande tidsupplevelse att i början av 1990-talet möta avslutningen av ett verk som i ungdomen representerade all den nyhet och fräschör som ämnet kunde erbjuda. En överbyggande faktor, som borde vara gemensam för olika tidsperspektiv, är den vinnande lidelse som ligger i Welleks criticismbegrepp, som gäller inte så mycket texten som abstrakt entitet som den levande sympati och glädje med vilken den sanna kritikern utvärderar de stora diktarnas centrala arbeten. Det är genomgående en hög livskänsla och ett sublimt frisinne som präglar Welleks gigantiska kritikhistoria. Den förmedlar en stark känsla av litteraturens vikt för vårt inre liv och inte minst den litterära utvärderingens betydelse för läsarens upplevelse. Det är naturligtvis ett arbete som inte utan en viss monotoni läses rätt igenom. I första hand är det en magnifik handbok i litteraturkritikens historia, något att slå i och konsultera, något som ökar både vetande och litterär stimulans. Som litteraturhistorisk prestation är Welleks arbete ojämförligt och svåröverträffbart.

Ingemar Algulin

HANS-ROLAND JOHANSSON

Den biografiska metodens nya kläder

Anders Ohlssons funderingar kring tolkning och den biografiska metoden i *TFL* nr. 1 1994 förtjänar att uppmärksammas,¹ i synnerhet då det idag tycks råda en viss osäkerhet bland litteraturstuderanden, både på grund- och forskarnivå, om hur man bäst kan använda ett biografiskt material. Argumenten mot den biografiska läsarten är alltför kända för att här tas upp till diskussion och det är ej heller min avsikt att i detta memento till Ohlssons artikel diskutera dessa invändningar eller den litterära textens ontologiska status, men med utgångspunkt från några praktiska exempel belysa en del av de problem och frågor som litteraturforskaren eventuellt möter när han, eller hon, väl en gång har accepterat den biografiska metoden som arbetsredskap för att tolka litterära texter och står inför ett tolkningsproblem genererat av den text som skall analyseras.

Ohlsson föreslår i sin artikel en modell som behandlar det biografiska materialet i en vidare kontext, tillsammans med andra sociala, psykologiska, politiska och religiösa fakta: "Men istället för att låta biografiskt material få tjäna som utgångspunkt för biografiskt-psykologiska orsaksförklaringar måste material av detta slag naturligtvis behandlas som de *texter* de faktiskt är: inte som direkta spår eller avtryck av det levda livet, utan som *texter* – eller *livstexter*, som beteckningen lyder i den nya biografiforskningen – som i sin tur är resultatet av bland annat kulturellt betingade observationer och kunskapsprocesser."² Ohlsson menar vidare att detta innebär en "relativise-

ring av det biografiska materialet" som ställer biografien på samma plan som de andra ovan nämnda kontexterna, men som aldrig slutgiltigt får legitimeras en tolkning.³ Jag antar att detta bl.a. betyder en djupare undersökning av den biografiska textens kvalitet och karaktär, likväl som av den analyserade litterära textens lämplighet att belysas med denna metod. Vidare kan man gissa att en tolkningsmöjlighet given av en annan kontext kan anses bättre förankrad om man till den kan foga ett stödjande biografiskt element, men Ohlsson är i detta avseende tyvärr mindre explicit.⁴

Det är förvisso sant att det ej längre skrivs så många litterära analyser i den äldre renodlade biografiska skolan, men få är de akademiska uppsatser och avhandlingar som idag ej innehåller några referenser till det biografiska materialet. Problemet är snarast det motsatta: alltför ofta stötts osäker argumentering med biografiska hänvisningar, och den av Ohlsson föreslagna modellen, den kontextbiografiska, speglar nog ganska väl den nu rådande situationen, ungefär på det sätt som han verkar föreslå. Men det är tveksamt om den kontextuella biografien kan lösa de problem som den "äldre" biografiska metoden var behäftad med.

Ett försök att pröva den biografiska metoden, i nya likväl som i gamla kläder, skulle kunna vara att med utgångspunkt i den studerade texten fråga sig när vi under läsningen efterfrågar ett biografiskt material, när vi blir nyfikna på en biografisk ledtråd för att förstå texten, och hur ett biografiskt element kan bli tolkningsproduktivt. Jag ska,

för att bättre klargöra min ståndpunkt, särskilja tre fall av biografisk närhet till den text som skall analyseras. I samtliga tre fall utgår jag från att författaren med sin text vänder sig till en större, för honom eller henne, okänd publik.

Den mest övergripande varianten av den biografiska metoden är undersökningen av förhållandet mellan författarens liv och den skrivna texten. En forskare som t.ex. Henry Olsson kan när han skriver om Almqvist obehindrat pendla mellan liv och verk.⁵ Och man vågar nog hävda att denna metod fortfarande är den litterära tolkningsmetod som den intresserade allmänheten främst kommer i kontakt med, och som den finner naturligtast. Ett av grundproblemen i diskussionen om den biografiska metodens tjänster och brister är just den ibland alltför vaga distinktionen mellan å ena sidan studiet av en texts tillkomsthistoria och dess inspirationskällor och, å andra sidan, textens betydelse och mening som text. Den imponerande notapparatur som de klassiska verken i moderna utgåvor ofta är försedda med bygger ej så sällan på en ambitiös, om än smått bisarr, biografisk forskning som förklarande återför texten till en biografiskt baserad orsaksförklaring. Så till den grad kan en text uppfattas som återspeglning av författarens eget liv att en kommentator till Nerval's *Sylvie* kan säga om en passage i boken, där huvudpersonen talar om ett arv från sin farbror, att Nerval försöker att vilsledda läsaren, ty författarens farbror dog ett annat år än det som ges av romanen.⁶ I sin studie av Conrads *Heart of Darkness* tillämpar Olof Lagercrantz allt som oftast en biografisk läsning som endast i grad, och ej i karaktär, skiljer sig från äldre biografisk läsning.⁷ Men om parallellställningen av biografi och verk ej är tolkningsproduktiv så kan den fungera moraliskt inspirerande och det är ej svårt att känna sympati för en sådan hållning.⁸

Man kan förstå Ohlssons artikel som en orientering bort från denna renodlade form av biografisk-litterär forskning, men denna grupp rymmer även andra frågor då vi vill väga text mot liv. En sådan fråga skulle kunna vara frågan om verkets karaktär av

självbiografi och hurvida en sådan text är mer lämplig än andra texter att analyseras med hjälp av biografiska data. Men när blir en text biografisk? Skulle Lagercrantz' ansats vara mer förståelig om vi vore överens om att Conrads text är, mer eller mindre, självbiografisk? Proust och Céline har båda låtit sina huvudpersoner bära deras respektive förnamn. Är detta en – bland andra möjliga – ledtrådar? Vilka kriterier skall vi använda oss av? Även frågan om val av corpus skulle kunna föras hit: vad innebär det t.ex. för vår läsning av Turgenjevs *Rudin* att slutscenen skrevs fyra år efter publiceringen av den första versionen?

Armance av Stendhal utgör ett klassiskt tolkningsproblem och kan här få illustrera en annan typ av biografiskt bevis som är närmare knutet till texten än författarens levnadsöde. Huvudpersonen i denna roman, Octave, uppvisar karaktärsdrag vars egendomligheter ej låter sig förklaras på något lätt sätt. Men det finns en nyckel till gåtans lösning – sexuell otillräcklighet – som Stendhal själv anför i ett beryktat brev till Mérimée den 23 december 1826.⁹ Problemet är att utan detta brev är det ej uppenbart för läsaren vari Octaves problem består. Moderna utgåvor brukar också vara försedda med kommentarer till detta brev. Frågan är emellertid om denna omsorg är berättigad. Kanske skulle vi aldrig komma att tänka på denna orsaksförklaring utan kännedom om brevet. Nu har man emellertid ibland hävdad att texten faktiskt låter oss förstå vad det är frågan om. Men bortsett från att denna hållning är svår att försvara är det ej givet att den klarar sig utan stöd från Stendhals brev. På detta sätt argumenterar t.ex. Gudrun Zachrisson i förordet till sin översättning av romanen. Hon menar både att sambandet mellan ledtrådarna i romanen och Octaves impotens var klart för den samtida läsaren och "att det inte var särskilt enkelt ens för 1827 års läsare att uppfatta dessa signaler".¹⁰ Men om dessa förhållanden är klara för läsaren, vilken roll kan då brevet spela? Vari består dess bidrag?

Här, liksom i många andra fall, kan vi konstatera att ej enbart litterära texter inbju-

der till tolkningstvister, utan även det biografiska materialet. Och det finns anledning att påpeka att den biografiska metoden – hur den än ser ut – ej innebär att den fiktiva texten tolkas med hjälp av en annan kontext utan att två texter – den litterära och den biografiska – tolkas simultant och att relationen mellan dem fixeras. Man har all anledning att fråga sig varför Stendhal ej valde att vara klarare, varför han ej skrev, som planerat, ett annat mer upplysningsföroord, och, slutligen, varför han ändrade den ursprungliga idén till titel, Olivier, vilken möjligen skulle ha varit en ledtråd för de initierade. Det biografiska materialet använt på detta sätt kan således tala emot en läsning som ensidigt stödjer sig på brevet till Mérimée. Denna roman av Stendhal belyser på ett exemplariskt sätt frågan om hurvida vi kan gå till biografien för att få tips. Hur skulle den biografiska kontextuella metoden lösa detta problem? Mer än att relativisera biografien vore det kanske intressantare att i ett fall som *Armance* diskutera hur vi skall se på verket utan den biografiska ledtråden, respektive med den. Kan en extern text säkerställa något som kanske bara låter sig anas i texten, om vi överhuvudtaget kan ana något, och på vilket sätt skulle den kunna hjälpa oss?¹¹

Vårt tredje fall består av en typ av texter som verkar falla mellan de rent biografiska (av privat natur och aldrig avsedda att kommuniceras till läsaren) och de skönlitterära (med vilka författaren vänder sig till läsaren); jag tänker på föroord och andra texter skrivna av författaren som närsluts till den publicerade skönlitterära texten, som t.ex. efterordet till *Krig och Fred*. Vi har här verkligen att göra med en tröskel¹² till den fiktiva texten. Det vore möjligt att argumentera att dessa "sidotexter" har högre bevisvärde än annat biografiskt material genom deras omedelbara närhet till den fiktiva text som de introducerar.¹³

Henry James, som ofta försåg sina romaner och noveller med föroord, kan få tjäna som exempel på denna typ av texter: kan man hävda att James gör vad han säger att han skall göra när han i föroordet till New York upplagan säger att han med *The Turn*

of the Screw vill skriva en historia med riktiga spöken? I så fall har han misslyckats, texten är alldeles för oklar och inbjuder till funderingar om en motsatt läsning (d.v.s. att spökerna ej är verkliga). Är det relevant att hänvisa till förordet i detta fall och blir ståndpunkten att berättelsen skildrar spöken mer trolig när man har tagit del av förordet? Men om vi betraktar förordet som liggandes mycket nära texten skulle vi också kunna tolka den som en litterär text och, kanske, hävda att den är ironisk. Om det förhåller sig på ett sådant sätt, skulle en hänvisning till James' anteckningsböcker hjälpa oss?¹⁴

Men även fallet med *The Turn of the Screw* lär oss att den biografiska ansatsens resultat måste bli föremål för prövningar och avvägningar. Vi har rätt att fråga oss varför James ej valde att skriva en klarare text, och en av de mer kända kritiker som hävdar att spökerna är att förstå som hallucinationer, Edmund Wilson, menar att även James föroord kan tas som intäkt för en sådan läsning.¹⁵

De tre ovan nämnda formerna av koppling mellan biografisk och fiktiv text går från en allmän biografisk hållning som till viss del liknar den historiska forskningen, till en mer specifik där den biografiska texten nästan sammanfaller med den fiktiva och tillsammans med den bildar en sammanhängande kontext. Man skulle kanske kunna tro att den moderna biografiska textinterpretationen söker sig längre ned på skalan, men så enkelt verkar det ej vara – vilket den psykologiskt inriktade tolkningen, som även ofta utforskar författarens liv, har visat.

Mina ovan presenterade exempel på biografiskt material kan mer eller mindre självständigt utgöra underlag till tolkning. Tillvägagångssättet när en text, eller en del av den, enbart tolkas som en funktion av författarlivet (vårt första exempel) skulle kunna skrivas som $T = \{\alpha\}$, där T är den tolkade texten och α det biografiska materialet. En ansats som även tar hänsyn till andra kontexter kan uttryckas som $T = \{\alpha, \beta, \gamma, \delta\}$ där β, γ, δ representerar de sociala, litterära och religiösa kontexterna (antalet parametrar är naturligtvis valfritt). Det är möjligt att Zachrisons diskussion om *Armance* kan hän-

föras till denna kategori. Om man däremot underordnar det biografiska materialet en, eller flera, andra kontexter, och således ej låter det utgöra en jämbördig storhet vid sidan av dem kan man skriva funktionen som: $T = \{\beta(\alpha), \gamma(\alpha), \delta(\alpha)\}$. I detta fall kan vi i synnerhet uppehålla oss vid frågan om författarens kännedom om dessa andra kontexter. Kände t.ex. Dostojevskij till den etymologiska betydelsen av "idiot", och skulle i så fall furst Mysjkin bli mindre "idiotisk"?

Jag kan illustrera min tankegång med att diskutera en läsning av Baudelaires *Spleen IV* gjord av Michael Riffaterre.¹⁶ Enligt Riffaterre kan den i dikten förekommande fladdermusen ej vara en fladdermus ty ett sådant djur skulle ej uppföra sig som Baudelaires fladdermus, vilken i mörkret flyger in i väggen. Fladdermusen, som ju är utrustad med ett styrande radar, skulle ej begå ett så dumt misstag, resonerar Riffaterre, och hävdar i stället att den stackars fladdermusen egentligen är att förstå antitetiskt, som en duva. Ett element i Riffaterres bevisföring är att Baudelaire kände till detta biologiska faktum (d.v.s. att fladdermöss orienterar sig med hjälp av radar)¹⁷ och således ej kunde mena att man skulle förstå textens fladdermus som just en fladdermus. Riffaterres biografiska argument är komplementärt, d.v.s. det är ej det enda han åberopar i sin tolkning, men det är svårt att se värdet av de övriga argumenten om det ej vore så att Baudelaire besatte en viss biologisk kunskap.

Genom att som Ohlsson gör placera den biografiska texten på samma plan som texten själv har den biografiska metoden snarare förstärkts, och ej "neutraliserats". Från att tidigare ha varit skild från andra kontexter har den fått en ny status. Och även om Ohlsson är kritisk mot ett privilegierat användande av brev och dagböcker, så försvinner dessa fakta ej ur analysen, de stöps om.

I sin nya form av "text" och "kontext" kan de "ge perspektiv på det studerade verket och kanske ge uppslag till vidare tolkningsmöjligheter".¹⁸ Detta är mycket vagt, och om det biografiska ej kan få tjäna självständigt är det tveksamt om dess bärighet förstärks i sällskap av andra kontexter. Det är troligtvis svårt att ge olika bevisvärden åt ett och samma biografiskt faktum beroende på om det används exklusivt, delvis, i kombination med andra fakta, eller underordnad dem.

De övriga kontexterna – de sociala, religiösa, ekonomiska o.s.v. – kan ge de ytre gemensamma förutsättningarna för de litterära verk som framställs vid en viss period, de kan ej förklara skillnaden mellan olika verk, den biografiska kontexten däremot är kopplad till ett visst författarskap. De av Ohlsson diskuterade kontexterna befinner sig således ej på samma plan, och att den fiktiva texten skulle vara en text bland andra (kon)texter framstår för mig som en onödig mystifikation vars praktiska konsekvenser jag har svårt att se. Det är snarare en fördel att kunna särskilja de olika kontexterna och texterna från varandra och försöka rangordna dem. Varje kontext bör studeras och värderas individuellt innan den får sammanföras med en annan.

En uppgift för de som använder sig av biografiskt material är att redovisa, och fundera kring, bidraget, eller *föreläsningsvärdet*, i tolkningsproduktionen: hur ser en tolkning ut med och utan biografiska fakta? När och på vilket sätt skall de föras in i tolkningen? Vad gör ett biografiskt faktum mer eller mindre användbart och, om det är beroende av den studerade textens karaktär, vilka krav ställer vi på den litterära texten? Men det finns ingen klar vägledning till hur biografien skall användas och den forskare som anstränger sig för att precisera de teoretiska förutsättningarna riskerar alltid att hamna i villrådighet.

NOTER

- 1 Anders Ohlsson, "Vad kommer efter 'författarsens död'? Om den biografiska kontexten", *TFL*, nr. 1 1994.
- 2 Ohlsson, a.a., s. 24, kursivering av Ohlsson. De övriga kontexter som Ohlsson refererar till återfinns i ett citat av Ulla-Britta Lagerroth, "Litteraturen - en källa till kunskap. Några reflexioner om texten som värld, världen i texten och texten i världen" i *Människan i samspel. En värbok till Arno Werner*, red. Benkt-Erik Benktson et al., Lund 1990, ss. 203f.
- 3 A.a., s. 24.
- 4 Det vore frestande att studera hur Ohlsson rent praktiskt går till väga i sin avhandling om Per Gunnar Evander. Flera av de frågor som vi kommer att beröra skulle kunna exemplifieras med hänvisning till avhandlingen, men eftersom artikeln i *TFL* troligtvis kommer att läsas av en större publik diskuterar jag i det följande endast idéerna i artikeln. Anders Ohlsson, *Behovet att bli sedd. Existentiell tematik och narrativa strategier i Per Gunnar Evanders författarskap 1965-1980*, Sthlm/Ste Hag, 1993.
- 5 Se första kap. i Henry Olsson, *Törnrosdiktaren och andra porträtt*, Sthlm, 1956.
- 6 Gérard de Nerval, *Sybie*, (1853) *Les Chimères*, Paris, 1985, s. 52. Kommentrar av D. Couty.
- 7 Olof Lagercrantz, *Färd med Mörkrets Hjärta. En bok om Joseph Conrads roman*, Stockholm, 1988.
- 8 Ett bra exempel härpå är Johan Wredes artikel "Varför just biografisk-psykologiskt? Till frågan om biografins relevans i litteraturforskningen", i *Den litterära biografien*, red. Magnus von Platen, Sthlm, 1989. Ohlsson kommenterar detta, a.a., s. 17.
- 9 Brevet återfinns bl.a. i Stendhal, *Armance* (1827), Paris, 1975, ss. 267-269.
- 10 Gudrun Zachrisson i förordet till Stendhal, *Armance, eller några scener från en Parissalong år 1827*, Sthlm, 1992, s. 10. Vad gäller läsarens oförmåga att förstå romanen, se även Maurice Bardèche, *Stendhal, romancier*, Paris, 1950, s. 133 och Michel Crouzet, *Stendhal ou Monsieur Moi-même*, Paris, 1990, s. 435.
- 11 Även andra litterära texter från en och samma författarhand torde låta sig inordnas i denna kategori, så menar t.ex. Booth att vi måste gå till *Stephen Hero* för att fullt ut förstå *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, second edition, Chicago, 1983, s. 333.
- 12 En uttömmande diskussion om förordets utseende och funktioner finner man i Gérard Genettes *Sexuals*, Paris, 1987, ss. 150-270.
- 13 En svagare form av text i denna grupp utgörs av offentliga uttalanden av författaren om sin litterära produktion.
- 14 James' förord (till New York utgåvan 1908) återfinns bl.a. i *The Turn of the Screw and other Stories*, Oxford, New York, 1992, som även är försedd med en utmärkt inledning av T. J. Lustig. Författarens anteckningsböcker finns utgivna som *The Complete Notebooks of Henry James*, av L. Edel och L. H. Powers, New York, Oxford, 1987. Se s. 109.
- 15 Edmund Wilson, "The Ambiguity of Henry James" i *The Triple Thinkers*, London, 1952, ss. 94-95.
- 16 Michael Riffaterre, *La Production du Texte*, Paris, 1979, ss. 30-33.
- 17 Riffaterre uttrycker sig något mindre kategoriskt: "[...] parfaitement connu dès avant l'époque de Baudelaire", a.a., s. 31, not 1.
- 18 A.a., s. 24.



DAVID GEDIN

Litteraturvetenskapens samlade tystnad

Har litteraturvetare någon stolthet?

Det som binder oss samman är kärleken till, och den djupt kända övertygelsen om att skönlitteratur är viktig. Kanske bär vi t.o.m. på föreställningen att Dostojevskij är *minst* lika betydelsefull som Lenin, Kafka som Einstein, Faulkner som Oppenheimer, Shakespeare som Darwin, Dante som Galilei, Cervantes som Columbus. Utan romanerna, dikterna, novellerna och dramatiken skulle livet inte bara vara gråare – utan *bokstavligen* meningslösare.

Utgångspunkten för att utöva litteraturvetenskap är en önskan att förklara varför skönlitteraturen är viktig och att därigenom omvända icke-läsarna, uppmuntra och hjälpa läsarna och föra ut konstnärernas insikter i samhället. Ändå har litteraturvetare stora svårigheter att värja sig mot anklagelsen att de enbart ägnar sig åt sin favorithobby.

Vi måste kunna förklara varför staten, dvs. folket, ska lägga ut stora summor på vår forskning. Vad åstadkommer litteraturvetenskapen när forskning i kemi, fysik, medicin etc. kommer samhället till godo i form av ökad kunskaper om miljön, läkemedel, energiproduktion? Frågan kan tyckas naiv, men den ställs.

Ibland slås den undan med hänvisning till att vårt kulturarv måste hållas levande, även om det är svårt att förklara varför det inte räcker med att stödja uppsättningar av klassisk dramatik och ge ut nationalupplagor. Men än oftare tycks akademiker ta skydd bakom en aristokratisk attityd och undvika frågan och de fora där den ställs.

Litteraturvetenskapen har under de senaste hundra åren blivit allt mer isolerad.

Påståendet är naturligtvis en generalisering. (En kvalificering är t.ex. att den unga feministiska forskningen varken tycks ha problem med att motivera sin existens eller med att nå ut. Å andra sidan är den fortfarande omstridd och dess vetenskaplighet ifrågasatt.) Men trots denna obligatoriska brasklapp stämmer det i stort, och konsekvenserna märks både inomvetenskapligt och på arbetsmarknaden.

Ifråga om försörjningsmöjligheter var tidigare till exempel skolläraryrket ett självklart alternativ för en disputerad litteraturvetare som inte kunde välja en akademisk karriär. Idag bör man istället ha gått lärarhögskolan och en avhandling är inte någon avgörande merit. Bland bokförlagen är en doktorsgrad numera snarast en nackdel för den som söker arbete som redaktör. Slutligen är det allt färre akademiker som parallellt arbetar på tidningarnas kultursidor eller överhuvudtaget deltar i den kulturella debatten. Medan en professor förr i tiden var en utmärkt position för att bli försterecensent är det numera bara en handfull doktorander som innehar positioner i båda världarna. Avståndstagandet kommer inte ensidigt från förlag, skolor och tidningar, utan också från den akademiska världen där t.ex. kulturjournalistik på något märkligt sätt tycks vara degraderande eller riskabelt för den som har kommit längre i karriären.

Utvecklingen tog förmodligen sin början redan i slutet av 1800-talet, men en symbo-

lisk gräns skulle kunna dras mellan Fredrik Böök och Olof Lagercrantz, där den senare ställdes inför valet mellan att vara "journalist" eller "vetenskapsman". Det finns naturligtvis en mängd orsaker till förändringen, men en av de viktigaste är litteraturvetenskapens självsyn.

Från Atterboms första litteraturhistoria till den moderna vetenskapens födelse med Schück kom ämnet att byggas på tidens nationalromantiska utvecklingsidéer. Man utgick från en mängd underförstådda föreställningar, framförallt den att historien är en linjär utveckling från ett primitivt ursprung till ett förutbestämt idealt mål. Litteraturstudiet var helt enkelt den historiska disciplin som sysslade med texter, vilket var angeläget eftersom de återspeglade vad som "djupast" rörde sig i tiden (vilket är anledningen till att Schück också ger politiska, religiösa och lagtexter stort utrymme i sin litteraturhistoria). Kriteriet för en stor konstnär var i vilken grad han/hon föregrep den kommande utvecklingen.¹

Det är i efterhand inte särskilt konstigt att denna tyskidealistiskt influerade verklighetsyn ifrågasattes. Men det finns anledning att påminna om historien eftersom Schücks osofistikerade vetenskapssyn rymde alla de fördelar vi idag saknar. Den var öppet ideologisk vilket underlättade forskarens ställningstagande till texterna. Den var inkluderad i en helhetssyn där konstnären passades in som en pusselbit i epoken, som i sin tur utgjorde en given del i historiens obrutna utveckling. Men framför allt gav den litteraturhistorien en bestämd funktion, att via det förflutna spegla forskarens egen tid och föregripa dess utveckling. Att studera litteraturhistorien var att befinna sig i centrum av samhällsdebatten.

Efter syndafallet har litteraturvetenskapen aldrig återfunnit något sammanhållande syfte och har alltså även förlorat möjligheten att självmedvetet hävda sin egen betydelse i samhället. Frågorna som nu saknar svar är inga mindre än de som måste besvaras för att överhuvudtaget motivera en vetenskaps existens. Inte bara metodfrågan – hur ska vi studera litteratur? – utan, än

värre, *vad* ska vi studera och, framför allt, *varför* ska vi göra det?²

Förvirringen var internationell och förvärrades av positivismens framgångar. I A Richards inledde *Principles of Literary Criticism* (1924) med kapitlet "Kaos bland de kritiska teorierna". Att situationen inte förbättrades, trots Richards genomslagskraft, under de följande decennierna märks snart om man bläddrar i René Welleks och Austin Warrens *Theory of Literature* 1948. Oavsett hur man förhåller sig till deras teser står det klart att frågan om vad litteraturvetenskapen gör och varför den ska göra det är öppen.

*

Mycket lite har hänt sedan dess. Generellt är det tre attityder som styr forskningen.

Ett antal teorier lånar sin grund från andra vetenskaper, t.ex. litteratursociologin som vilar på sociologin, textkritiken som bygger på historisk källforskning, biografisk-psykologisk forskning som grundar sig på psykologisk eller psykoanalytisk teori, olika historiska undersökningar av litteraturkottier, tematik, etc. som tar sin utgångspunkt i olika historiska discipliner. Problemet är att ingen av dessa metoder kan förklara varför just skönlitteraturen är viktig att studera. Skönlitteraturen och det skönlitterära språket blir bara ett av ett antal fenomen utan att dess särart motiverar teorin eller förklaras av den.

En annan taktik är att bygga undersökningarna på metodik som liknar naturvetenskapens, det gäller t.ex. betoningen av de yttre kriterierna inom den genetiska komparationen. Lösningen är problematisk av två anledningar. Den första är att metoden kommer att bestämma vad som ska undersökas. T.ex. undersöker man gärna det individuella inflytandet på en författare genom att visa att han/hon läst en annan författare (äger den andres verk, refererar till dem i brev, etc.). Man utgår däremot mer sällan från hypoteser från ett visst tidsklimat med dess teman och problem, inte för att det senare är mindre betydelsefullt utan för att det är svårare att bevisa med en positivistisk

modell. Det andra – och kanske värre – problemet är att existensen av de positivistiskt influerade metoderna demonstrerar humanioras mindervärdeskomplex gentemot naturvetenskapen. (Det spelar mindre roll hur intressant slutsatsen är än att den följs av ett *Q.E.D.*) I själva verket medgav redan Auguste Comte så småningom att värderingar låg till grund för forskningens riktning och omfång. Sedan dess har ett antal av de främsta vetenskapsteoretikerna, framför allt W.V. Quine i sin epokgörande uppsats "Two Dogmas of Empiricism" (1951), visat på svagheten i positivismen.³ Quine kommer fram till att teoretiska satsar i själva verket saknar bestämd mening, och att även om språklig mening provas mot våra erfarenheter bestäms den i samspel med hela vårt språkliga komplex. Vad som återstår, enligt Quine, är ett pragmatiskt förhållningssätt, där det inte går någon absolut gräns mellan tro och vetande, men där olika påståenden visar sig mer eller mindre användbara.⁴ Slutsatsen är ett grundskott mot positivismens supremati.

Gemensamt för de båda ovannämnda attityderna är att eftersom andra överväganden än själva intresset för litteratur styr, kommer det som är litteraturvetenskapens själ först i andra hand – övertygelsen om skönlitteraturens betydelse.

Den tredje hållningen är pragmatisk. Går det inte att förklara varför en metod är riktigare än en annan så använder forskaren allihop – med en nypa salt. Detta är den motsatta extremen i förhållande till den positivistiska hållningen. Om metodens utseende (dess "vetenskaplighet") betydde allt för den förra är här resultatet det som räknas. Metoden blir endast den form i vilken man förhoppningsfullt ska försöka stöpa sin briljans. Det är en skräckinjagande hållning som lätt kan förlama en självkritisk forskare.

Skälet är att det utifrån ett pragmatiskt synsätt är svårt att överhuvudtaget motivera varför det forskaren ägnar sig åt är vetenskap. Resultatet motiverar verket och den åtskillnad som görs mellan vetenskap och t.ex. essäistik eller journalistik blir närmast

konventionellt motiverad (kryddat med vissa krav på systematik och allmänna referenser till sunt förnuft), eller t.o.m. enbart stilistiskt. Forskaren berövas den trygghet som ett vetenskapligt system ska skänka, både i den meningen att det inte finns någon metod som självt motiverar arbetet men också på det mer försåtliga sättet att han/hon aldrig kan vara säker på att inte den egna vetenskapligheten sätts ifråga om resultatet visar sig ointressant eller kontroversiellt. (Vilket förmodligen bidrar till att forskare gärna betonar den vetenskapliga rollen genom olika typer av stilistiska och formella markörer.)

*

Det är med all säkerhet omöjligt att en gång för alla lösa de vetenskapsfilosofiska problem jag har räknat upp ovan. (Förutom att det finns en räkka mer eller mindre närbesläktade problem som jag har förbigått, t.ex. hur det är möjligt att modeller som implicerar sinsemellan motstridiga synsätt på litteraturen kan samexistera.) Men de senare decenniernas nyvaknade intresse för språkets funktion visar att det finns möjliga vägar. I USA har t.ex. Stanley Fish, Richard Rorty och Barbara Herrnstein Smith utvecklat intressanta teorier.

Den teori jag tänkte lyfta fram är dock den som föregått de ovannämnda. Dels för att konkret visa att det faktiskt finns teorier som löser de problem jag skissat, dels för att ge en utgångspunkt för en mer aktiv diskussion kring problemen. Det är en språkteori/verklighetsuppfattning som kan motivera det specifika behovet att forska kring skönlitteratur och som dessutom placerar litteraturvetenskapen i främsta ledet bland vetenskaper. Den är också tillräckligt tolerant för att inte bara tillåta i stort sett alla de metoder som används idag utan kan även motivera sådana som tidigare har förkastats men som, om de inkluderades bland de vetenskapliga disciplinerna, skulle öka intresset för litteraturvetenskap utanför universitetet. Sist men inte minst skulle en sådan teori, om den kunde bli allmänt accepterad,

tillåta dem som vill utöva forskning att få göra det utan att de, som idag, fann sig indragna i språkteoretiska, metafysiska diskussioner som de vare sig har intresse eller kunskap att delta i. Eftersom många metoder idag, då de angräps, har svårt att motivera sin betydelse och existens, tenderar oenigheten bland forskarna om vad man kan och/eller bör göra att glida över i frågor som sätter hela verksamheten på spel. Praktiserande litteraturvetare känner sig pressade att syssla med filosofi, något de ofta vare sig vill eller kan. Den bästa lösningen, inte minst för de senare, är om man kunde enas om en språkteori och därmed avföra teoridebatten som obligatorisk punkt på dagordningen.

Den teori jag vill föreslå är tyvärr omtviverat kontroversiell, av skäl som mestadels inte har med teorin själv att göra. Det är en lite förenklad, syntetiserad form av det teorikomplex som under åttiotalet presenterades som "poststrukturalism". Att den varit en källa till motsättningar beror till stor del på att det i debatten har framstått som om vissa metoder är nödvändiga resultat av den bakomliggande teorin. Det är en missuppfattning bland både kritiker och anhängare. (Snarare kan man säga att dess metoder användes för att presentera och karaktärisera speciella, men inte nödvändiga konsekvenser hos teorin)⁵. Om det är möjligt att för ett ögonblick bortse från de debatter och de ställningstaganden som gjort poststrukturalismen kontroversiell (inklusive att en del skribenter har stoltserat med de nya begreppen likt Malvolios strumpor⁶) är det lätt att se hur dess grundföreställningar skulle kunna vara till verklig nytta för litteraturvetenskapen. Faktum är att detta i själva verket är den första plausibla metafysiska teori (dvs. om verklighetens sanna natur) åtminstone sedan romantiken som har placerat skönlitteraturen i centrum som det förmodligen viktigaste av alla verksamhetsfält. Eftersom metafysiska teorier ytterst väljs utifrån antingen funktionella skäl eller utifrån trosföreställningar finns det inget som hindrar litteraturforskare att omfatta den. Tvärtom, om den stämmer skulle det innebära oerhörda fördelar för litteraturvetenskapen.

Det finns dock skäl att reda ut en del missuppfattningar. Poststrukturalismen är ingen enhetlig teori. Som mycket annat har bilden av den delvis producerats i USA, där akademiker gärna importerar intressanta tankekomplex från Europa, slipar av motsägelser, fyller ut hålrummen, etiketterar dem och skickar tillbaka dem som en "skola". I själva verket hade de som kom att inordnas under begreppet ganska lite med varandra att göra och de arbetade inom olika fält. Lacan var psykoanalytiker, Foucault idéhistoriker, Barthes och Kristeva var litteraturvetenskapsmän, Levi-Strauss antropolog och Derrida filosof. Det är inte ens okontroversiellt om de var just de ovannämnda som hörde hit, eller om de gjorde det under vilken period av sitt arbete de omfattade teorin. Ändå kan man säga att det hade en gemensam utgångspunkt i vissa föreställningar om språket och dess betydelse. Det är en sådan oproblematiserad sammanfattning som jag vill föreslå.

Den språkteori som växte fram under sextio-, sjuttio-talet skapades inte ur något vakuum. Den knöt an till den centrala frågan om språkets och språkliga definitioners natur som oavbrutet har diskuterats sedan Platon och Aristoteles, över medeltidens realister och nomenalister, fram till bl.a. Carnap och Wittgenstein under nittonhundra-talet. Med utgångspunkt från de postumt publicerade anteckningarna från den schweiziske lingvisten Saussures föreläsningar på Sorbonne 1907-11 om språket som ett system av tecken, menade man sig ha förstått att språket fungerar som ett raster mellan människan och verkligheten. Detta raster, denna mer eller mindre godtyckliga struktur, formar vår syn på världen. Ett klassiskt exempel är färgspektrat som ju saknar egna gränser men där man bestämt att en viss utsträckning ska vara "blått", en annan "grönt", etc. Det viktiga är att dessa definitioner bestäms av sina negationer, "grönt" är det som *inte* har övergått i "blått" eller "gult". Utsträcks tanken till hela språket innebär det att varje ord till sist bestäms av *alla* andra ord – dvs. alla ord definieras till sist av hela det språkliga komplexet (alla

definitioner är s.a.s. lexikala). Till det hör också att språket som ljud- och grafiskt system också har egna egenskaper – ljudlikheter, rim, etc. som i sin tur påverkar språket och alltså verkligheten. Men medan Saussure (och strukturalisterna i hans efterföljd) bara sysslade med det allmänna språkliga systemet ("langue") och inte med det praktiserade språket ("parole"), har poststrukturalismen utsträckt teorin till att också gälla det enskilda, partikulära. Vårt språk refererar, får sin färgton av alla de tidigare användningar som har flutit in i vårt eget och/eller det allmänna språkmedvetandet (den egenskap som Kristeva, med en term från Bachtin, döpte till "intertextualitet"). Därför kan vårans prost vara rund som en ost – med alla de övriga associationer det innebär – och vi minns Karin Boye som mycket mörk och med stora ögon.

Om språket är en godtycklig struktur som formar vår verklighetsuppfattning innebär det att det fungerar genom konventioner och språklig praktik och att det hela tiden förändras. Också gamla texter får ny innebörd i nuet, det finns ingen fix mening utan språket är levande och rörligt, med vagheter och glapp. "*Madame Bovary*" ger inte en bild av den franska landsorten på 1850-talet, det är en bild som vi tolkar med hjälp av vår språkpraktik (inklusive våra föreställningar om dåtidens franska). Att en gång för alla bestämma dess mening är dömt att misslyckas. Vad som däremot kan ske är att en föreställning av meningen som fix sprids. Boken kanoniseras, görs till en artefakt så att vi kan bortse ifrån den språkliga, nutida karaktären hos den. (Det något uttjatade begreppet "dekonstruktion" betyder sin enklaste mening att genom att s.a.s. begå våld mot texten visa att den är just text och ingen bevarad spegelbild av ett förflutet, att göra konstverket levande och aktuellt.)

Det problem som detta innebär för vetenskapen är att det inte går att ställa sig utanför den skönlitterära texten och betrakta den som ett fristående, självständigt objekt. Speciellt inte eftersom undersökningen sker med, i, genom det vetenskapliga språket, vilket ytterst är samma språk som det un-

dersökta. M.a.o. går det med denna språksyn inte att behålla en traditionell, positivistiskt inspirerad syn på vetenskaplighet.

Utifrån den insikten har en del poststrukturalistiskt influerade tänkare helt förkastat möjligheten av en skillnad mellan vetenskapliga undersökningar av, essäistik kring eller t.o.m. skönlitteratur om skönlitteratur. Allt är ändå text, och den enda uppgiften är ju att göra texten så laddad som möjligt som just text! Men detta är inte den enda tänkbara slutsatsen, och frågan är om det ens är det rimligaste.

Vill man lyfta fram texten som text, dess egenskaper och betydelser i tillvarons spel inkluderar detta också den systematik som texten har/får på en mängd olika nivåer. (T.ex. begreppet "diskurs" innebär ju också en viss systematik då en godtycklig nivå eller mängd avgränsas och undersöks/påvisas som meningsskapande enhet.) Snarare tycks en viss systematik i tillvaron vara helt nödvändig vare sig vi ser eller producerar den. Dessutom, de vetenskapliga texterna finns ju redan, som en del av det språkliga komplexet, som en av språkets möjligheter. Det vore naturligtvis absurd att ifrågasätta att Henry Olssons avhandling om Almqvist har betydelse. Det är inte mindre absurd att påstå att den inte skulle ha betydelse för vår syn på Almqvist eller vår läsning av Almqvists verk. Det man kan ifrågasätta är om Henry Olsson har kunnat beskriva den verkliga människan och författaren eller om hans påståenden och slutsatser är en gång för alla giltiga. Men denna kritik har alltid varit möjligt (om än med andra motiveringar). Vad man dessutom kan ifrågasätta är om den vetenskapliga texten i högre grad sysslar med verkligheten än t.ex. essäistiken – att den är sannare eller riktigare. Men att den skulle vara det borde inte heller vara självklart för den traditionella forskaren. Att värdera litteraturvetenskap mot essäistik är knappast meningsfullt – det ena utesluter inte det andra. Litteraturvetenskap, essäistik, skönlitteratur blir med detta perspektiv m.a.o. snarast olika genrer.

Det finns alltså en möjlighet att helt enkelt luta sig mot en genretradition när man

bestämmer vad som är en vetenskaplig text. Det innebär också att man antingen kan hålla sig till strikta regler (om dessa går att underbygga) eller ändra vad som anses som litteraturvetenskap om nya metoder faller tillräckligt många i smaken och/eller inte bryter alltför drastiskt med traditionen.⁷

Det kan synas vara en bräcklig grund att bygga på, men jag tror att faran är mindre än den kan tyckas vara. Anledningarna är flera, men två skäl är att dels har ingen annan teori hållit i längden dels förefaller litteraturvetenskapen i praktiken ha fungerat på just detta sätt. Skillnaden handlar snarare om ett tydliggörande av de faktiska förhållandena. Framförallt att vetenskapens existens motiveras av de enskilda arbetena – det räcker inte med att prestera ett resultat utifrån en allmänt accepterad metod utan det krävs också att resultatet får betydelse (via den kulturintresserade allmänheten och/eller det vetenskapliga kollektivet) genom att levandegöra och väcka intresse för ämnet. Det blir också viktigare att vara uppmärksam på å ena sidan fördelarna med ett gemensamt precist språk och vedertagna grunder för slutsatser (bortsett från att det gör det lättare att diskutera resultat så ger det också forskaren ett absolut nödvändigt stöd), å andra sidan faran med att språket och reglerna kan fungera som en hämsko om de ges ett egenvärde. Om ett arbete kan räknas som vetenskapligt eller inte handlar alltså om en värdering som motiveras av viljan att värna om vetenskapens speciella karaktär och dess betydelse, inte om ett faktapåstående. Förhållningssättet kan påminna om det som jag beskrivit som den pragmatiska attityden och m.a.o. synas vara alltför diffus och godtycklig, men det inbegriper den avgörande skillnaden att också vetenskapens språk/teorier är verklighetsformande. När en värdering etableras blir den ett faktum. Vissa metoder, perspektiv, etc. är *faktiskt* vetenskapliga eftersom själva existensen av vetenskap bygger på bl.a. just existensen av dessa metoder och perspektiv. M.a.o., när en texts grad av vetenskaplighet bestäms bidrar denna värdering till att forma vad som i fortsättningen är vetenskap. Det innebär att

litteraturvetenskapen har både ett stort ansvar och en stor makt.

Fördelarna i praktiken är stora med detta synsätt. Det innebär att så länge forskaren värnar om det accepterade förhållningssättet till regler och terminologier finns det inte något avgörande skäl att betona den vetenskapliga stilens särställning. Tvärtom betonas undersökningens egen karaktär av text. Litteraturvetenskaperna kan m.a.o. uppmuntras att skriva en spänstigare, mer levande prosa. Det skulle öka möjligheterna att direkt förmedla intresset för skönlitteratur till en bredare publik. Registret av accepterade metoder kan också breddas vilket t.ex. innebär att det går att återuppliva en av litteraturvetenskapens populäraste och tacksammaste, författarbiografen. Den som en gång förkastades för att den inte var vetenskaplig och numera är den pensionerade litteraturvetarens hommage till sin älskingsförfattare. Det som finns kvar av en författares liv är trots allt också text – brev, vittnesmål, etc. En biografi är helt enkelt en text som sätter dessa bevarade spår i kontakt med författarens verk och skapar nya infallsvinklar, nya öppningar, spänningar i de skönlitterära texterna.

Men framför allt innebär det att eftersom texten, språket skapar världen är det de som förnyar språket som formar den verklighet som så småningom påverkar *alla* människor. Dvs. skönlitteraturen får en särställning i samhället som ett av de mest koncentrerat verklighetsformande fälten (även om naturligtvis också sociologer, politiker, journalister, psykologer, statistiker, osv., dvs. alla yrkeskategorier eller grupper omskapar språket med nya begrepp och figurer).

Tanken har sina föregångare.⁸ Oscar Wilde uttryckte i "The Decay of Lying" (1888) en liknande attityd, fast med en stilistiskt elegans som – typiskt – närmast övermannar den.

For what is Nature? Nature is no great mother who has born us. She is our creation. It is in our brain that she quickens to life. Things are because we see them, and what we see, and how we see it, depends on the Arts that have influenced us. [...] At present, people see fogs,

not because there are fogs, but because poets and painters has taught them the mysterious loveliness of such effects. There may have been fogs for centuries in London. I dare say there were. But no one saw them, and so we do not know anything about them. They did not exist till Art had invented them.

Medan naturvetenskapen kan motivera sin existens med att de söker lagbundna samband som tillåter förutsägelser, kan litteraturvetenskapen med berättigad självkänsla hävda den privilegierade positionen att den undersöker ett av de centrala fälten för själva forandet av verkligheten.

Juni 1994

NOTER

1 Se Kurt Johannesson: "Litteraturhistorien och utvecklingsbegreppet." *Samlaren* 1971.

2 Frågans både praktiska och teoretiska betydelse visas t.ex. av de konflikter som vuxit fram inom den tvärvetenskapliga institutionen "Tema" i Linköping.

3 Till det bör naturligtvis läggas att det pågått en livlig diskussionen om inte humaniora på ett avgörande sätt skiljer sig från naturvetenskapen allt sedan Wilhelm Dilthey underströk de historiska vetenskapernas särart 1894 (i "Idéen über eine beschreibende und zergliedernde Psychologie") och att trots stora ansträngningar inte någon har lyckats på ett tillfredsställande sätt utsträcka naturvetenskapens förklaringsmodeller till att också omfatta humaniora. (Se främst Carl G. Hempels "The Function of General Law in History" 1942 och den åtföljande debatten.)

4 "Total science, mathematical and natural and human, is similarly [...] underdetermined by experience. The edge of the system must be squared with experience; the rest, with all its elaborate myths or fictions, has as its objective the simplicity of laws." (s. 45) "Each man is given a scientific heritage plus a continuing barrage of sensory stimulation; and the considerations which guide him in warping his scientific heritage to fit his continuing sensory promptings are, where rational, pragmatic." (s. 46) ("Two Dogmas of Empiricism" i *From a Logical Point of View*)

5 De två vanligaste exemplen – förutom Paul de Mans skrifter – på poststrukturalistisk, dekonstruerande analys är Jacques Derridas *Glas* (1974) och Roland Barthes *S/Z* (1970, övers. Malou Höjer, Ljund 1975). Båda skiljer sig – medvetet provokativt – från traditionell textläsning och Barthes raljerar också retsamt med vad han kallar "berättelse-analytikerna". "(Att tåligt vetenskap, borgar för säker pina.)" (s. 9) Projektet går ut på att visa på språkets dolda meningsskapande kontakter, de betydelseskopande referenser som återuppväcks och/eller tydliggörs genom att sätta texten i relation till en annan text (Derrida) eller genom att stycka sönder den och granska varje del för sig (Barthes). Men observera att dessa strategier inte kan användas som förslag till generella metoder eftersom de menar att varje tanke på en allmängiltig modell innebär ett överväld mot språkets obestämbarhet. ("Denna klippning [i texten] sker i alla högsta grad godtyckligt, det ska sägas från början; den innebär inget som helst metodologiskt ansvar". (*S/Z* s. 20)) Ska strategin fullföljas måste varje läsart vara ny, originell,

överraskande, i viss mån godtycklig. Att föreslå någon som helst metod vore tvärtom en självmot-sägelse.

De har alltså – som jag tror medvetet – gått in i en återvändsgränd och de manar inte till efterföljd. Av detta kan man visserligen dra slutsatsen att de hävdar att all (språk)vetenskap är omöjlig. Men om man inte en gång för alla vill skrota humaniora som ett försök att visa på generella linjer, strukturer, kan det istället tolkas som om att de påtalar faran med att försöka slå fast uttömmande tolkningar och en gång för alla riktiga metoder. (Barthes påstår inte heller att den traditionella vetenskapen skulle vara falsk eller felaktig utan bara "olämplig" – då den berövar textens dess mångtydighet. (s. 9))

6 Vad händer om man korsar en mafioso och en dekonstruktivist? – He'll give you an offer you can't understand.

7 Ett rimligt och vanligt kriterium på en metod är t.ex. konsistens (motsägelsefrihet), och eftersom den är beroende av hur den vetenskapliga texten tolkas kan man t.ex. också kräva att den tolkning som innebär att metoden är konsistent ska vara näraliggande. Medan däremot ett kriterium som intersubjektiv kontrollerbarhet (att vem som helst ska komma till samma slutsats om samma procedur används) knappast kan användas för tolkning. (En slutsats som man lätt kan dra redan utifrån I A Richards *Practical Criticism* (1929) med dess många exempel på märkliga tolkningar vid blindtest). Däremot kan den användas som en metod för att testa och/eller upprätthålla konsensus om vad litteraturvetenskap innebär.

8 En av de mest kända idag är Joseph Brodsky som länge har hävdat en motsvarande ordning, även om han framför allt har betonat estetikens inflytande på etiken, inte minst på politiken. Bl.a. utgjorde den kärnan i hans nobelföreläsning 1987: "Språket och, tror jag, litteraturen är företeelser som är äldre, oundvikligare och mer långlivade än varje annan form av samhällsorganisation. Den indignation, ironi eller likgiltighet som litteraturen understundom uttrycker gentemot staten är i det stora en reaktion av det konstanta eller rättare det oändliga mot det tillfälliga, det begränsade. [...] Statens filosofi, dess etik för att inte tala om dess estetik, tillhör alltid "gårdagen"; språket och litteraturen är alltid "idag" och ofta – särskilt i händelse av det ena eller det andra politiska systemets ortodoxi – rent av "i morgon". [...] Varje ny estetisk realitet preciserar för människan hennes etiska verklighet. Ty estetik är etikens moder [...] I vår arts historia, i "Homo sapiens"

historia, är boken ett antropologiskt fenomen analogt med uppfinnandet av hjulet. Den uppkom för att ge oss en föreställning inte bara om våra källor, utan också om vad denna "Homo sapiens"

förmår, och den är ett medel att i rummet överflytta erfarenhet med samma hastighet som man vänder sidor. [...] Någon annan framtid än den som konsten tecknar har människan inte." (övers. Hans Björkegren, *DN* 9.12.87)



Medverkande i detta nummer:

Ingemar Algulin är professor vid Litteraturvetenskapliga institutionen,
Stockholms universitet.

Anders Cullhed är professor vid Litteraturvetenskapliga institutionen,
Stockholms universitet.

Leif Dahlberg är doktorand vid Litteraturvetenskapliga institutionen,
Stockholms universitet.

Mats Edvardsson är doktorand vid Litteraturvetenskapliga institutionen,
Göteborgs universitet.

Arne Florin är doktorand vid Litteraturvetenskapliga institutionen,
Stockholms universitet.

David Gedin är doktorand vid Litteraturvetenskapliga institutionen,
Stockholms universitet.

Peter Hansen är doktorand vid Litteraturvetenskapliga institutionen,
Stockholms universitet.

Theo Hermans är professor vid Department of Dutch, University College, England.

Hans-Roland Johnsson är doktorand vid Institutionen för franska och italienska,
Stockholms universitet.

André Lefevere är professor vid Department of Germanic Languages and
Comparative Literature, University of Texas, USA.

Arthur Lewis är doktorand vid Department of Comparative Literature,
Yale University, USA.

Anna Linzie är fil kand och studerar för närvarande litteraturvetenskap vid
University of Ulster, Nordirland.

Leif Lorentzon är doktorand vid Litteraturvetenskapliga institutionen,
Stockholms universitet.

Roland Lysell är universitetslektor vid Litteraturvetenskapliga institutionen,
Stockholms universitet.

Per-Olof Mattsson är fil dr och undervisar vid Litteraturvetenskapliga
institutionen, Stockholms universitet.

Göran Rossholm är forskarasistent vid Litteraturvetenskapliga institutionen,
Stockholms universitet.

Börje Räftegård är universitetslektor vid Litteraturvetenskapliga institutionen,
Göteborgs universitet.

Lars Wollin är docent vid Institutionen för nordiska språk, Uppsala universitet.

Rachel Åkerstedt är doktorand vid Engelska institutionen, Stockholms universitet.

TEMA ÖVERSÄTTNING

LARS WOLLIN:

Från Heliga Birgitta till Barbara Cartland
Krin den litterära översättningens språkhistoria

THEO HERMANS:

Bilder av översättning
Metaforik och bildspråk i renässansens diskurser

ANDRÉ LEFEVERE:

Varför slösa tid på omskrivningar?
Problemet med tolkning i ett alternativt paradigm

ANNA LINZIE:

Att övervinna paradoxen – en postmarginell utmaning

RACHEL ÅKERSTEDT:

Satir och aggressivitet i Fanny Burneys *Evelina*

RECENSIONSARTIKLAR & RECENSIONER

POSTTIDNING

Pris dubbelnummer: 75 kronor