
tidsskrift
for
litteratur
vetenskap

nr 1 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
Stockholms universitet
106 91 Stockholm

Telefon: 08 - 16 35 10 (onsdagar 11 - 12)

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. Korrekturändringar 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 och Kulturrådet.

Omslag: Stefania Malmsten

Sättning: Peter Hansen

Tryckning: Civiltryckeriet, Kristianstad

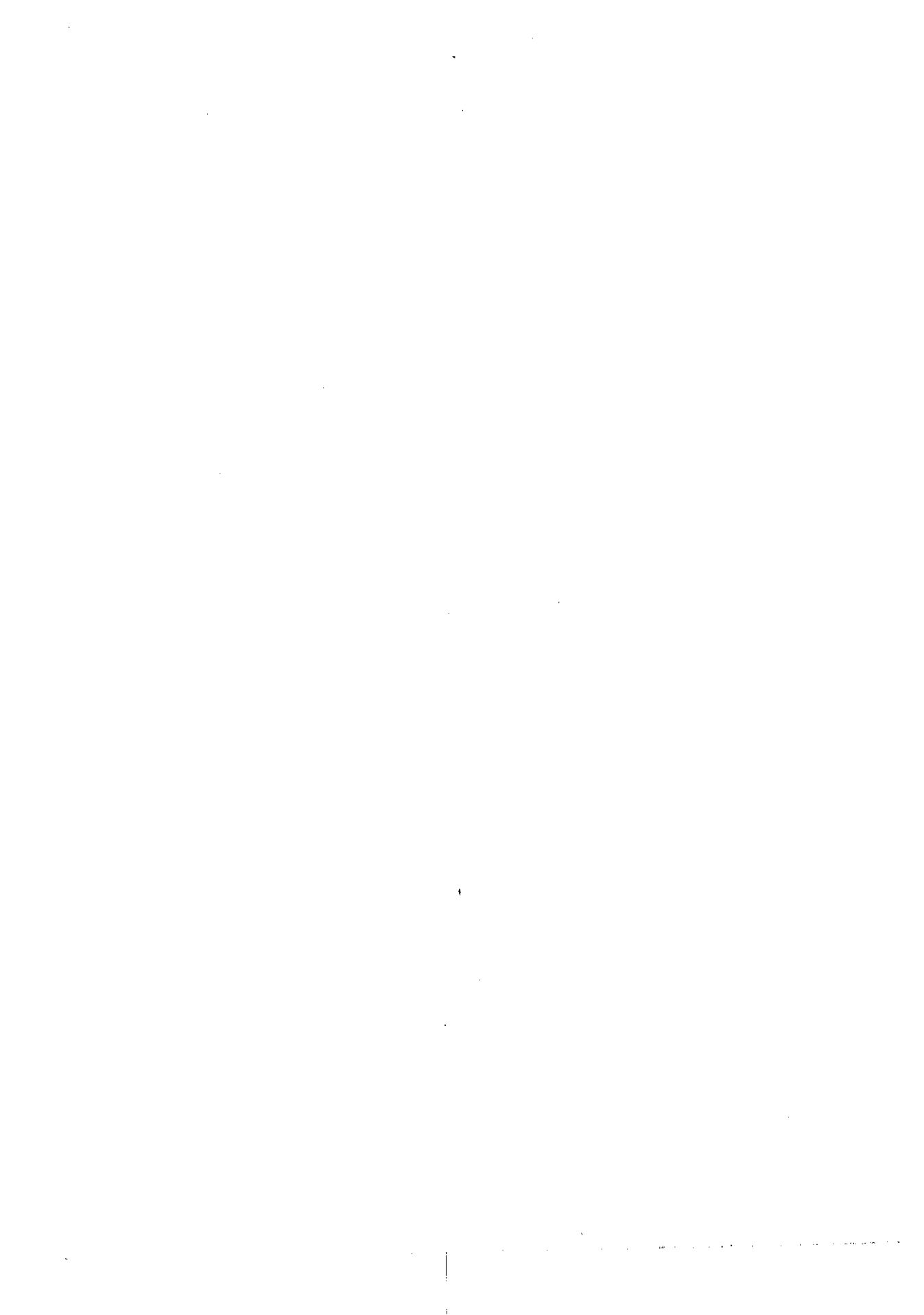
ISSN 1104 - 0556

TIDSKRIFT FÖR 1 · 1994
LITTERATURVETENSKAP

Tjugotredje årgången

INNEHÅLL

Ingemar Haag: Elmer Diktonius och den fysiologiska estetiken	3
Anders Ohlsson: Vad kommer efter "författarens död"? Om den biografiska kontexten	15
Magnus Röhl: Carl Julius Lénström och Dante Alighieri Ett post scriptum till ett par uppsatser om trecentisterna i Sverige	27
Shoshana Felman: I en tid av vittnesmål: Claude Lanzmanns <i>Shoah</i>	41
Recensionsartikel: Leif Dahlberg: Stil och obegriplighet (Helena Dahl, Eva Lilja (red.), <i>Metriken som tolkningshjälp. Metriska diktanalyser</i> ; Horace Engdahl, Magnus Florin, Stig Larsson, Anders Olsson, <i>Obegripligheten</i>)	80
Recensioner: Hans Lindström, <i>Skrattet åt världen i litteraturen</i> — Anders Ohlsson, <i>Behovet att bli sedd. Existentiell tematik och narrativa strategier i Per Gunnar Evanders författarskap</i> — Julia Kristeva, <i>Le temps sensible. Proust et l'expérience littéraire</i>	91
Litteraturvetenskapen och den subjektiva erfarenheten – en intervju med Julia Kristeva	101
Enkät om litteraturvetenskaplig validitet: Anders Pettersson, Thure Stenström	107
Lars Lönnroth: Det sublima Genesiscitatet	112



INGEMAR HAAG

Elmer Diktonius och den fysiologiska estetiken

Kroppen: vad har den härbärgerat i den västerländska traditionen annat än det köttsligas laster och lustar, kort sagt synden? En andens fördärvare har den varit, ett köttsligt hinder som stått i vägen för frälsningen från Gud. Det kroppsligas historia framstår som en "subkultur", löpande längs med det andligas etablissemang och samtidigt i stark opposition till denna antikroppsliga inrättning. En stark exponent för denna underström har varit det *groteska*, en term som myntades någon gång under 1480-talet när arkeologiska utgrävningar i Rom frilade fantastiska utsmyckningar i kejsar Neros palats, *Domus Aurea*. Dessa utsmyckningar, där växter, djur- och människokroppar vävdes samman, vittnade om ett frigjort betraktelsesätt. Originaliteten låg uppenbarligen inte i blottställandet av kroppen utan snarare i dess radikala öppenhet, där den genom att förneka sin slutna form kunde tillåtas ingå i förening med andra fenomen och interagera med den omgivande verkligheten. En tidig utövare av denna typ av kroppsliga öppenhet är ju Rabelais, som formligen frossar i alla slags kroppsliga passager.

I denna historien om det groteska finns en man som införlivat det groteska i tänkandets tradition på ett sätt som kanske ingen annan gjort: Friedrich Nietzsche. Hans apoteos av kroppen och hela dess intrikata metabolism innebar en revalvering av det värde som den tidigare erhållit inom ramen för den västerländska och kristna metafysiken, som inneburit "att man lärde förakt för livets allra främsta instinkter; att man *uppdiktade* en 'själ', en 'ande' för att omintetgöra kroppen; att man i livets förutsättning, i känsligheten, lärde att förnimma någonting orent";¹ att man, kort sagt, vände sig bort från livet. Nietzsches inflytande på 1900-talet är oomtvistligt, men just hans fysiologi har väl kanske aldrig erkänts eller tagits för vad den verkligen är (det vill säga en estetik), utan har oftast betraktats i en överförd betydelse, medan Nietzsche själv snarare avsåg en betydligt mer bokstavlig mening, ett kanske alltför "svårsmält" faktum för tankekonstens vänner. Nietzsche sitter likväl själv i något slags metafysiskt glashus, genom vilket han slungar sina raffinerade och subtila, om än exkrementa, funderingar, och även om han ibland förefaller förneka tänkandets konst till förmån för människans mer sinnliga förmågor, förblir han just en *tänkare*.

Hans idéer färdades relativt raskt upp till Norden genom Georg Brandes' föreläsningar och förvaltades av ett stort antal diktare och filosofer. Den fysiologiska sidan av tänkandet har emellertid oftast "tolkats", parafraaserats, omskrivits och ald-

rig riktigt exploaterats. Hos Elmer Diktonius är emellertid förhållandet ett annat; framför allt förråder aforismerna i debutsamlingen *Min dikt* (1921) och *Brödet och elden* (1923) stor förtrogenhet med Nietzsche, inte minst har den aviga fysiologin här fått en inkännande och känslig läsare.²

Utgångspunkten för denna essä skulle kunna vara Nietzsches märkvärdiga påstående att "estetik är ju intet annat än en tillämpad fysiologi".³ Hur viktig en sådan formulering var för Diktonius framgår å ena sidan av att han excerperade just detta påstående och förde in det i sin citatsamling (kopia finns på Kungliga Biblioteket), och å andra sidan av de aforismer som produceras under åren 1918-23 och som ingår i *Min dikt* och *Brödet och elden*. Att Diktonius tagit starka intryck av Nietzsche har framgått av tidigare forskning,⁴ men att han står mycket nära Nietzsche vad beträffar den fysiologiska bilden har mig veterligen inte diskuterats annat än i förbigående.

Man skulle kunna – med viss generaliseringsvilja – dela Diktonius' fysiologiska bilder kring homonymen "föda", det vill säga "att föda", i betydelsen frambringa, och "födan". I det första fallet är det en fråga om ett havandeskap och en fruktbarhet, men även om en ofrukbar och negativ sexualitet, en "skökokost", ur vilket ingenting kan födas:

Må vi betrakta ett av publikens idealkonstverk: operetten.
Ett ynkligt missfoster av svinaktighet, ytlighet och dumhet.
Ett härligt 'Gesamtkunstwerk' – de känna till Wagner – ett stort helt svineri.
Man tror sig vara på en bordell, bland skökor.
Och det är man ju också. (*Min Dikt*, s. 63)

Hos Diktonius är kopplare, skökor och onanister vanliga tecken för en negativ sexualitet, ett område som Nietzsche dock inte beträdde, men som ockuperades av andra befruktare av expressionismen. Det är en ism som inte kan förbises när man diskuterar Diktonius, som ju på olika sätt anslöt sig till denna. Kandinsky inseminerar exempelvis flera födslotecken i *Om det andliga i konsten*; just den dikotomi som upprättas hos Diktonius mellan positiv och negativ sexualitet återfinns också hos Kandinsky: "En konst som inte bär framtidens säd inom sig, en som bara är en produkt av sin tid och aldrig växer sig till föderska av det nya – det är en steril konst."⁵ Huruvida Kandinskys "sterila konst" närvarar i Diktonius' rader låter jag stå oavgjort, ty sexualitetens bilder kan mycket väl utgöra ett generellt inflytande från expressionismen. Otvivelaktligt är dock att Nietzsche har varit och kladdat här. Nietzsche, en gång hängiven wagnerian, senare en av hans trogna belackare, säger om Wagner att "i hans konst blandas på det mest förföriska vis det som alla i dag har som allra mest behov av – dessa tre stora stimulantia för de trötta: det brutala, det konstlade och det oskuldfulla (det idiotiska)";⁶ dessa tre retmedel har en uppenbar överensstämmelse med Diktonius' "svinaktighet, ytlighet och dumhet". Det är alltså inte bara en innehållslig utan också en tydligt idiomatisk likhet mellan de båda, något som ytterligare stärks av vetskapen att Diktonius läste detta verk. Hänvisningarna till operettens status som masskonst tillhör också Nietzsches sfär; Nietzsche karakteriserar sig själv i *Nietzsche contra Wagner* som väsentligen antiteatraliskt lagd, och menar att teatern är en masskonst *par excellence*.⁷ Han använder sig däremot inte av sexualitetens motiv när han häcklar Wagner, men befinner sig likväl i en annan grotesk

zon – munnen: ”Wagner gav oss inte tillräckligt att bita i [...] fattigt på kött, men rikt på ben och buljong [...] Vad sedan Wagners ’ledmotiv’ beträffar, så har jag ingen som helst kulinarisk förståelse för dem. Jag skulle eventuellt, om man insisterar, kunna betrakta dem som idealiska tandpetare, möjlighet att bli kvitt med matrester.”⁸

Det intressanta med dessa fysiologiska bilder är deras direkta förbindelse med konsten eller hur de används för att kontrastera och polemisera mot filosofin eller andra vetenskaper som tycks vara i opposition mot konsten. Nietzsches påstående att ”estetik är ju intet annat än en tillämpad fysiologi” varieras i det oändliga, främst genom gastronomiska och metaboliska bilder. Diktonius har kanske en bredare vokabulär genom sexualitetens genomströmmande tecken, som också ofta vävs samman med näringsintagets sfär och sammanstrålar med denna i en kritik *och*, inte minst, ett bejakande:

Vad behövs det filosofi till, så länge allt rör sig omkring magen eller nedre delen av kvinnomagen! (*Min dikt*, s. 92)

Kring denna gemensamma nämnare tycks sexualiteten och ätandet flockas: kritiken av tänkandets disciplin. För detta syfte väljer Diktonius en retorisk figur som återkommer ofta i hans stilistiska repertoar – kiasmen:⁹

Skapelse är hunger, mättnad är impotens. (*Min dikt*, s. 117)

Här sammantvinnas ett komplex av sexualitet, näringsintag och skapande. I denna kiasmiska form möts två sfärer: i ytterkanterna det som kan hänföras till födandets och sexualitetens område (”skapelse” och ”impotens”); närmast korset finner vi referensen till ätandet, dess positiva respektive negativa pol – hungern som driften att skapa, att införliva något yttre, och mättnaden, där driften avstannat och skapandets rörelse hejdats. Kongenialiteten mellan näringsintag och sexualitet har utretts av Freud och berörs i en ganska färsk bok, *Den andra födan*, av Anders Olsson och Daniel Birnbaum.¹⁰ Freud finner flera korrelat mellan de båda områdena, bland annat menar han att upphävandet av sexuell spänning genom könsungänge är ”en tillfredsställelse som är analog med mättandet av hunger.”¹¹ Genom fokuseringen av det orala via modersmjölken etablerar Freud munnen och framför allt läpparna som en erogen zon eftersom ”tillfredsställandet av den erogena zonen [är] förenat med tillfredsställandet av näringsbehovet”,¹² ty den känsla av lust, som emanerar ur den senare, kan med lätthet överföras till den sexuella sfären. I denna pregenitala sexualorganisation är dessa sfärer ännu inte åtskilda och ”objektet för den ena verksamheten är detsamma som objektet för den andra, sexualmålet består i *införlivande* av objektet”.¹³ Att integrera och göra ett objekt till sitt är exakt den funktion som Bachtin vill tillerkänna Rabelais’ grotesk. Karnevalens alla orala handlingar – det måttlösa drickandet, ätandet, skrattet – syftar till att överbrygga skillnaderna mellan människan och hennes yttre verklighet, men de förebådar också något nytt: ur karnevalens tygellösa bejakande skall en annan ordning avlas, och på detta sätt interfolieras de båda: födan och sexualiteten, införlivandet och frambringandet.

Till ätandets sfär hör även det som föregår denna akt – hungern. Det är ett motiv som exempelvis kan identifieras hos Kandinsky som beskriver behovet av konst som

en själslig hunger och menar apropå l'art pour l'art att den är föga mättande: "Hungriga själar går hungriga därifrån."¹⁴ Detta kan parafraseras och överföras till en freudiansk terminologi, och förklaras i termer av den onani som inte har något objekt att införliva; i denna konst för sin egen skull finns inget att förtära, inget objekt som kan förbinda den ätande med världen; det är en "autoerotisk" och kannibalistisk konst. Även för Diktonius är hungern ett betydelsefullt tecken. Man skulle kunna tala om en *läshunger* och skapandehunger av samma behovliga dignitet som *läslusten*. Liksom Nietzsche ibland verkar rucka på bildernas figurativa betydelse, såsom till exempel födans, kan Diktonius syfta till en "läshunger" i nästan förverkligade ordalag. Vissa aforismer utvecklas längs en stegrad konkretionsskala som försvagar sakledets mer "oätliga" karaktär. Ätandet och hungern tenderar så att säga att svälja referensen:

Att gå till konsten estetvägen är att nöja sig med avgnagda ben.

(Och på vilket sätt avgnagda!)

Mänska; om du har tänder, så bit själv!

(Det stora är ej för de tandlösa.) (*Min dikt*, s. 17)

I den första bilden tycks vi ännu vara förvisade till det hierarkiska, ännu vagt förtrogna med de "avgnagda benens" referens, eller åtminstone hoppfulla inför en lösning ur bildens gåtfullhet. Men vi står snarare inför en utbyggnad av bilden, än inför ett förklarande, ty den fortsätter att uppresas kring den fysiologiska sfären och centreras dessutom till munhålan, tillika en detalj av denna – tänderna. Spänningen mellan sakled och bildled blir störst i slutraden, där konsten svällt ut till en stor och närmast ogripbart sublim näring som bara låter sig fångas i den negerande figuren, som om vi stod inför något gränslöst som kanske inte ens den mest glupande gourmanden kan omsmäla. I vilket fall som helst finns inget alternativ till det fysiologiska, utan den konkreta bilden lämnar inget spelrum annat än negationen; det ges så att säga intet annat sätt att formulera detta på, ty: "estetik är ju intet annat än en tillämpad fysiologi."

Här avvisas varje säker överföring, liksom bilden avsiktligt dröjer vid ätandet, såsom den omätliga aldrig sinande begär. Denna fysiologiska koncentration till tänderna har också sin motsvarighet hos Nietzsche. I *Götzendämmerung* skriver han i ett fragment: "'Hur mycket fick ej samvetet förut bita i! vilka goda tänder hade det ej! – Och i dag? vad fattas nu?' – En tandläkares fråga."¹⁵ Även om Diktonius här i *Min dikt* verkar syfta till en gränslös och sublim aptit, domineras dessa bilder allt som oftast av svältkonstnären. Hungern har definitivt inte samma utmärkande karaktär hos Nietzsche som hos Diktonius. Hos den förre förutsattes en väl utvecklad metabolism som snabbt kunde främja ett nytt näringsintag av större propor/portioner än den svältande Diktonius. De båda representerar hungerns två ansikten, det som Olsson och Birnbaum i samband med melankolin benämner bulimi och anorexia, överflöd respektive underskott.¹⁶

Hos Nietzsche får onekligen ätandets förbindelse till konsten, ja, till hela livsprocessen, ett av de allra mäktigaste uttrycken. I *Ecce Homo* säger han: "Helt annorlunda intresserar mig ett spörsmål, av vilket 'människans frälsning' i högre grad beror än av någon som helst teologisk kuriositet: spörsmålet om födan."¹⁷ Vi ska inte

glömma Bachtin i detta sammanhang, som visserligen inte talar om frälsning men likväl om tillfällig befrielse från maktens förtryck och om visionen av en framtida guldålder. Han påminner oss om födans och mathållningens centrala roll i den karnevaleska traditionen, allt ifrån de romerska saturnalierna till medeltidens och renässansens gycklarspel. Intagandet av föda är en av den groteska kroppens väsentligaste uttryck, ty "kroppen överskrider här sina gränser, den sväljer, slukar, smular sönder världen, suger den i sig, berikar sig och växer på dess bekostnad... *Detta möte med världen i åttandet var glädjerikt och triumferande. Här triumferade människan över världen, hon slukade den utan att själv bli slukad; gränserna mellan människan och världen suddades här ut i en för människan positiv mening.*"¹⁸ Detta upptagande av föda får ofta en direkt återspeglning i Diktonius' texter, som i motsats till Rabelais ofta skapar en förskjutning av perspektivet mot en mer subjektiv zon, seendet, mot en blickens hegemoni. I *Onnela* (1925) besvarar författaren medresenärens och den tillika fingerade läsarens utbrott med följande:

 Vet hut själv, lättskojade borgarmaffe! Nog har du skrik i din mage, men vad har dina ögon ätit? Kan de äta överhuvud taget, ta, smälta hårt till mjukt, omforma stinkande till doftande? Inte har jag, likt de kräken, dina älsklingsförfattare, lovat dig några rosenidyller, men jag vill visa dig hur skräpet skiner, den mystik som strömmar ur gödselhögen. (*Onnela*, s. 15)

När åttandet på detta brutala sätt införlivas i blicken blir det inte bara en enkel bild av varseblivningsprocessen, utan också ett argument för subjektet som medskapare. Diktonius ger oss en metafor för den yttre världens totala avhängighet av ett subjekt och för tolkningen (som vi senare ska se). Inte minst formuleras en kritik av förbehållslös och förenklande avbildning, ty det handlar om en om- och matsmältning av de mest hårdföra material, ett material som låter sig omvandlas till mystik och glans. Det är naturligtvis ämnen vars förutsättningar lämpar sig för befruktandet, särskilt gödseln, som är växandets enzym. Åttandet blir alltså omvandlingens direkta möjlighet, därmed också en rörelse, ett ämne inbegripet i en dynamik.

Att Michail Bachtin inte nämner Nietzsche som en företrädare för det groteska är kanske förklarligt med tanke på det kulturklimat han verkade inom, men att Nietzsche blir bortglömd av en annan av groteskens uttolkare, Wolfgang Kayser, som ju främst inringat det tyskspråkiga området, är svårare att förklara. I *Ecce Homo* utvecklas en hel gastronomi och en metabolism, som dessutom står i en direkt relation till det konstnärliga utövandet:

 En till dålig vana vorden än så obetydlig tröghet hos ens inälvor förslår fullständigt för att av ett geni åstadkomma någonting medelmåttigt, någonting 'tyskt'; det tyska klimatet ensamt räcker till för att göra starka och även heroiskt anlagda inälvor modfälda [...] geniet är *betingat* av torr luft, av ren himmel – alltså av hastig ämnesomsättning, av möjligheten att städse på nytt tillföra sig stora, även oerhörda mängder av kraft.¹⁹

Citatet vittnar om en skaparhunger där stora mängder föda kan omsättas i geniala utbrott. Det är en relativt sakligt hållen beskrivning som med naturvetenskaplig skärpa bestämmer metabolismens förutsättningar via en meteorologisk referens,

men det finns också en poetiserande tendens i orden ”att göra starka och även heroiskt anlagda inälvor modfälda.” I denna för övrigt metaforiskt nedtonade passus koncentreras följaktligen de mer figurativa uttrycken till de organ i kroppen som är garanten för ingeniets triumf: den fysiologiska konkretionen, inälvorna – tillika bärare av något konstnärligt –, iklädande sig ett själsligt modus. Exempel på förbindelsen mellan ett fysiologiskt inre och konst är talrika hos Diktonius. Jag väljer här en aforism som utpekar denna relations tillspetsade karaktär och som kanske är av en mer ironisk art än Nietzsches:

Det är dumt att forska efter konstverkens genesis ur det yttre livets gång och tilldragelser.

Konstverken födas i människans inre, icke alltid i själen.

Magkatarr, söndriga oxeltänder, och – tyvärr – syfilis, äro oskyldiga fäder till många konstens storverk. (*Min dikt*, s. 28)

Här är förlitandet till den fysiologiska sfären fullständig, dessutom centrerat kring vissa patologiska fenomen – en *parodiering* av *pathos*' betydelse för konstskapandet, en omformulering av tanken på innerlighet. Det som skapar denna grotesk bild är att accenten faller på *pathos*' fysiska sida, snarare än den mer idag vedertagna psykologiserande tolkningen. Det är en reduktiv läsart som fullständigt ignorerar begreppets abstrakta sfär. Här är det inte heller aktuellt att tala om fysiologiska metaforer, utan snarare om faktiska sakförhållanden: den fysiologiska estetiken har fullbordats och dragits till sin spets.

Den groteska sammanställningen av det själsliga och ett fysiologiskt inandöme, inälvorna, upprepas på flera ställen hos Nietzsche, där bredvidställandet inte är entydigt figurativt: ”Jag besitter en renlighetsinstinkt av en faktiskt oroande känslighet, så att jag fysiologiskt varsebliver – *luktar* – närheten eller rättare det innersta, ’inälvorna’, hos varje själ.”²⁰ Denna process är som synes helt beroende av de sinnenförmännande förmågorna, framför allt lukten,²¹ som vore själens djup åtkomligt endast i varseblivningens *konkreta* aspekt, snarare än ett ögats skådande i intuitiv mening. Denna själens inälvliga karaktär hos Nietzsche återspeglas med all tydlighet hos den finlandssvenske epigonen. När Nietzsche i *Nietzsche contra Wagner* säger apropå Wagners musik ”Men protesterar inte även min mage? Mitt hjärta? Mitt blodomlopp? Bedrövas inte mina inälvor?”, eller som i *Also Sprach Zarathustra* att ”Vågen först att tro eder själva – eder och edra inälvor”,²² så är det inte långt till Diktonius' formuleringar. Det ”inälvsligas” omedelbara närhet till själen framträder bland annat på följande vis:

De verkliga människorna, de vilkas själar har inälvor.” (*Min dikt*, s. 98)

Om vi fortsätter längs matsmältningens intrikata system hamnar vi slutligen vid de restprodukter som oundvikligen slungas ut ur kroppen. Vi befinner oss här vid kroppens verkliga slutstation, den lägst belägna regionen, som liksom hela ätandets och metabolismens system har en direkt anknytning till grotesken, ty den är en veritabel öppning mot världen och även det frambringande skötets motsvarighet. Hos Nietzsche är exkrementernas utdrivande en betingelse för det konstnärliga

skapandet. I dessa fall ligger Diktonius åter igen mycket nära såväl det nietzscheanska idiomet som dess motiv. Här Nietzsche: "On ne peut penser et écrire qu'assis (G. Flaubert). – Där har jag dig, nihilist! Sittgöra är just s y n d e n mot den helige ande. Blott under g å e n d e t undfådda tankar äga värde."²³ Det är en tanke som Diktonius' nietzscheläsning tycks ha absorberat:

Kerr talar om författare (Thomas Mann) vilka sitter, vilka skriver sittande.
Det finns flera "stora själar", vilka sitter, sitter och trycker som hade de dålig avföring.
Jag önskar dem ricinolja – andens – och explosioner. (*Min dikt*, s. 103)

Hur ska man tolka alla dessa fokuseringar av kroppsliga uttryck? Konkretionen är delvis integrerad i ett frontalangrepp mot de cerebrala, abstrakta och metafysiska nivåerna. I sin Rabelais-studie framhåller Bachtin just groteskens oppositionella kraft som förebådar en ny ordning. Genom hela sin historia har det groteska begreppet kommit att förknippas med en kritik av det klassicerande apoteoset av dekorum, mimesis och det idealt sköna. Dessa begrepp behärskade estetiken och uppbar hela den väserländska metafysiken med dess platonska och kristna implikationer, vilket betydde upprätthållandet av en entydig hierarki, en andens demagogi. Det var också en ordning som vidmakthöll hierarkin inom bildspråket, det vill säga den tydliga delningen mellan sakled och bildled, där det sistnämnda alltid kunde översättas till det förstnämnda. Det figurativa tillerkändes därmed en sekundär och utsmyckande karaktär. Efter hand har denna föreställning grumlats och det figurativa givits en mer autokratisk form. Éric Blondel menar att Nietzsches fysiologiska metaforer medverkar i en sådan process och att de förnekar just möjligheten att återfinna en entydig mening. I detta spel tilldelas kroppen en viktig funktion: "Den nietzscheanska omvägen över kroppen är en omväg över drifternas mångfald."²⁴ Reduktionen av världen före kroppen – kaoset – till kropp, innebär inte en formulering av helhet utan blott en viss förenkling, som ändå med nödvändighet mångfaldigas genom instinkt-terna. Kroppen blir den intermediära platsen mellan världens absoluta kaos och mångfald och intellektets i absolut mening förenklande praxis. Men man får inte, menar Blondel, förledas att tro att kroppen blir en yttersta grund hos Nietzsche: "kroppen, såsom enhet-mångfald, är platsen för *tolkningen*, som inordnar världens kaos i mångfaldiga enheter, i tecken."²⁵ Den yttersta grunden förblir dold i kaosets mångfald. Med denna bakgrund är det lättare att förstå Nietzsche när han i *Nietzsche contra Wagner* säger att "estetik är ju intet annat än en tillämpad fysiologi". Intagandet av föda, matsmältning och utdrivande av exkrementer blir själva metaforerna för tolkningsproceduren, ett formande och smältande, blott ett perspektiv – allting måste både bokstavigt och bildligt passera genom kroppen: "Kaoset blir bara värld genom kroppen."²⁶ Nietzsches språk blir inbegripet i en oändlig tolkningsprocedur som sviker det begreppsliga och pockar på en omformulering av bilden: "Allting försigår i högsta grad ofrivilligt, men liksom i en storm av frihets känsla, av att vara obetvingad, av makt, av gudomlighet... Det ofrivilliga hos bilden, hos liknelsen är det märkvärdigaste; man har ej längre någon uppfattning om vad som är bild, vad som är liknelse, allting erbjuder sig såsom det närmaste, det rättaste, det enklaste uttrycket."²⁷ Detta är en turnering av bilden i vilken den aidealiserar, det figurativa ledet antar skepnaden av "det enklaste uttrycket"; ingen skillnad kan längre göras

mellan omedelbar (denotativ) och medelbar (konnotativ) betydelse. Det är möjligt att tala om denna dikotomi som en mellan sinnligt och icke-sinnligt, och så snart denna ordning börjar att vackla, som hos Nietzsche, skälver också den metafysiska grunden. Apropå kristendomen formulerar han följande kritik: "Just det, att inget ord tas efter bokstaven, är förutsättningen för att denne antirealist [kristendomen] överhuvud taget skall kunna tala."²⁸ Hos Diktonius har något som liknar en realisering av dessa tankegångar utvecklats i ett antal sekvenser. Låt mig för detta syfte presentera följande:

Än sedan om jag, när livet tryckte och jag *uttryckte*, visade mina tarmar och annat. Jag måste – och sådan är jag. (*Brödet och elden*, s. 31)

Det här är ett av många exempel där Diktonius demonstrerar hur den fysiska och konkreta sidan av språket tillåts dominera och hur påtagligt fysiskt sägandets konst tycks vara: att nyttja språket blir en utpräglad kroppslig handling. Diktonius' tolkning av begreppet "uttryck" svajar betänkligt mellan det icke-sinnliga och sinnliga: det handlar å ena sidan om språk, å andra om att "trycka ut" något inre som förmås transporteras till något yttre, men detta senare är också en ny bild, en återgång till bilden, eller hellre en progression: att göra en metafor av en redan existerande sådan, som i viss mening är stelnad, slocknad. Ytterligare ett exempel:

Det räddande halmstrået är en järnstång. (*Brödet och elden*, s. 29)

Det första ledet i denna predikation är en bild, det andra skulle kunna leda denna figur tillbaka till en ursprunglig mening, men istället skapas ytterligare en bild, som överdriver, överskrider och överkommer gränsen för den första bilden – en metaforisering av metaforen, som Derrida säger apropå ett av Aristoteles metaforexempel i poetiken.²⁹ Diktonius aforism exploaterar den första bildens sinnliga väsen och hyperboliserar följaktligen denna aspekt, ignorerande det första idiomets omedelbara betydelse. Den klassiska distinktionen mellan sakled och bildled infekteras och görs grumlig, bild syftar till bild, vad som döljs där bakom förblir en gåta. Därmed tycks vi vara framme vid ett närmast katakretiskt betecknande, som upptar den korrekta signifikationens plats, en plats som alltså saknar ett betecknat, en bild som upprättar sin egen värld, en värld av otro, oavhängig västerländsk hierarki.

När denna språkliga lekfullhet släpps lös är det inte att förvånas över att just de idiomatiska uttrycken utsätts för omgestaltningar. Dessa konventionaliserade fraser är särskilt sårbara och utgör ett lätt mål genom sin orörlighet; de lever så att säga helt på ett vanemässigt bruk, som tillåter föga utbytbarhet, en stelhet Diktonius förmår utnyttja som en effekt genom att våldföra sig på uttrycken:

Jag hoppas du redan fått klart för dig, att även om dina älsklingscheckspirer nöjer sig med att steka soppa på en spik, så nöjer jag mig knappast med att koka plättar på en elefant. Skall det vara så skall det vara – se där min minimimaxim. (*Onnela*, s. 22)

För det första förstoras idiomat "koka soppa på en spik" till groteska dimensioner ("koka plättar på en elefant"); för det andra är det noterbart hur idiomat delas för

att sedan korsas så att verben binds till fel objekt, vilket bryter isär språket på ett trotsigt och lekfullt sätt. Konventionen överskrids tillika i den sonora kvalitets överföring av Shakespeares namn ("checkspirer") till skrift, en omgestaltning som inte böjer sig för namnets auktoritet, utan närmast döljer och maskerar det bakom den sinnliga gestalten. Det får oss att tvivla på språkets avbildande funktion och likhetens skenbara överensstämmelse. Flera härresande paralleller i likhetens tecken görs på andra ställen, bland annat vid en beskrivning av ladugårdens invånare: "Nyligen, då Kupikki [en ko] – ha! kubister, som ympat er även på finsk natur! – fick småtingar, var den lyckliga mamman så sjuk och medtagen, att hon ej orkade utföra de första ordinära tvagningsbestyren." (Onnela, s. 87) Här är det en *paranomasia* som duperar oss med det ljudlikas semantiska spridning.

En dylik strategi, så konsekvent genomförd hos Diktonius, syftar naturligtvis till att bryta ner auktoritära inrättningar: Det må vara estetikerna, klassikerna, det andliga och abstrakta, eller stelnade idiom, det gör ingen skillnad, alla uppvisar samma groteska förskjutning mot den kroppsliga sidan, den genom historien förskjutna sfären. Utifrån denna aspekt står Diktonius' aforismer nära Nietzsches fysiologiska estetik. Han utvecklar onekligen också en raffinerad kritik av språket, ty han *diktat* vad Nietzsche en gång avsåg med sin armé av metaforer och metonymier: det omöjliga i att finna slutgiltiga betydelser. Resultatet blir en meningsspridning där det figurativa aldrig kan upplösas i sakled och entydigheter utan fortsätter sin oändliga odyssey. Samtidigt kan de fysiologiska bilderna läsas i ett bokstavligt ljus. När Nietzsche exempelvis talar om att ingeniets infall är beroende av marscherandet och ett visst klimat, eller av näsborrarna, tycks han verkligen mena det; men dessa idéer lånar sig ändå till överföringar mellan konkreta och abstrakta företeelser, mellan åtskilda sfärer, vilket gör dem omisstkännligt figurativa. I denna svävning mellan bokstavligt och bildligt har den groteska kroppen sin plats, mellan entydighet och mångfald; eller som G. G. Harpham säger: "At the margin of figurative metaphor and literal myth lies the grotesque, both and neither, a mingling and a unity."³⁰ Denna tvekan mellan bokstavligt och bildligt kan också namnges med en retorisk figur, nämligen katakresen, som innebär att man för att fylla en brist i språket lånar från en annan sfär. Ett ofta citerat exempel är ordet "bordsben" som lånar den mänskliga extremiteten för att uttrycka bruksföremålets. Även om vi idag inte reflekterar över detta uttryck som en "bild", döljs under det skenbart referentiella språkbruket en bild för vilket inget egentligt uttryck existerar. Katakresen blir en veritabel uppluckrare av det retoriska systemet, där nu ingen säker överföring mellan sakled och bildled står att finna. Med denna systemkritiska trop kollapsar således tanken på "översättning" av exempelvis metaforen; ett tecken syftar till ett annat tecken, bild till bild, halmstrå till järnstång...

NOTER

- 1 *Ecce Homo*, övers. Ernest Thiel, Stockholm 1923, s. 141 ("Dass man die allerersten Instinkte des Lebens verachten lehrte; dass man eine 'Seele', einen 'Geist' erlog, um den Leib zu Schanden zu machen; dass man in der Voraussetzung des Lebens, in der Geschlechtlichkeit, etwas Unreines empfinden lehrt" *Nietzsche Werke VI:3*, Berlin 1969, s. 370).
- 2 Diktonius' Nietzscheläsning finns dokumenterad i den läslista som löper mellan 1916 och 1922 (finns på KB). Av denna framgår att han läste Nietzsche under framför allt 1918 i Leipzig-utgåvan, 1896-1926, band 1-20. Denna läsning omfattar *Werke VIII (Der Fall Wagner, Götzendämmerung, Nietzsche contra Wagner, Der Antichrist, Dichtungen)*, *Werke I (Die Geburt der Tragödie, Unzeitgemässe Betrachtungen)*, *Werke IV (Morgenröthe)*, *Werke V (Die fröhliche Wissenschaft)*; samma år köper han också *Also Sprach Zarathustra*.
- 3 *Nietzsche contra Wagner*, mod. övers. Albert Eriksson. Stockholm 1898, s. 56. ("Ästhetik ist ja nichts als eine angewandte Physiologie." *Nietzsche, a.a.*, s. 416).
- 4 Se Bill Romefors, *Expressionisten Elmer Diktonius. En studie i hans lyrik 1921-30*, Stockholm 1978, och Thomas Henriksson, *Romantik och Marxism. Estetik och politik hos Otto Ville Kuusinen och Diktonius*, Helsingfors 1971.
- 5 Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, övers. Ulf Linde och Sonja Martinsson, *Om det andliga i konsten*, Göteborg, 1990, ss. 21f. Arten av inflytande från Kandinsky på Diktonius är svårbemästrat. Som Bill Romefors konstaterar finns inte *Über das Geistige in der Kunst* med på den av Diktonius upprättade läslistan som löper mellan åren 1916-22. M. Vainio menar emellertid i en avhandling om Diktonius (*Diktonius modernist ja säveltäjä* [Diktonius modernist och kompositör], Helsingfors 1976) att Kandinskys teorier diskuterades i samband med två konstutställningar 1914 och 1916 och att Kandinsky på detta sätt förmedlades till honom, alternativt via Kuusinen. Se Romefors a. a., ss. 36f.
- 6 *Fallet Wagner*, Stockholm/Stehag 1992, övers. Ingemar Johansson, s. 26. ("In seiner Kunst ist auf die verführerischeste Art gemischt, was heute alle Welt am nöthigsten hat, – die drei grossen Stimulantia der Erschöpften, das *Brutale*, das *Künstliche* und das *Unschuldige* (Idiotische)." *Nietzsche, a.a.*, s. 17).
- 7 *Nietzsche, a.a.*, s. 417.
- 8 *Fallet Wagner*, ss. 37f. ("Wagner giebt uns nicht genug zu beissen [...] wenig Fleisch, schon mehr Knochen und sehr viel Brühe [...] Was gar das Wagnerische 'Leitmotiv' betrifft, so fehlt mir dafür alles kulinarische Verständniss. Ich würde es, wenn man mich drängt, vielleicht als idealen Zahnstocher gelten lassen, als Gelegenheit, *Reste* von Speisen los zu werden". *Nietzsche, a.a.*, ss. 25f.)
- 9 Diktonius använder med förkärlek kiasmen och inte sällan i groteska bilder, exempelvis i *Hårda sånger*. "Du liv där storhets räta linjer himlar skapar / och småhets krumma trynen snusket snokar / där döden slickar födslohetas sköten / och maskar awlas uti dödmans öga" (s. 7, min kursiv). Här har tillvarons mångfald inte bara formulerats i den groteska bilden utan också stöpts i kiasmens form, som förstärker de redan hårt sammanpressade fundamenten i tillvaron. I denna korsställning anar man något av en ordning, som kanske motsäger intrycket av kaos i den groteska bilden, och faktum är att kiasmen under antiken kunde få en kognitiv funktion. Rodolphe Gasché diskuterar i förordet till Andrzej Warminskis *Readings in Interpretation* kiasmens funktion i ett historiskt perspektiv. Hos skolastikerna förde den ett undanskymt liv, relegerad till en ornamental lek, men i den antika litteraturen, bl. a. hos Herakleitos, fungerade den snarare som en tankeform, och överskred därmed *lexis'* nivå: "Originarily, as a form, as the form of thought, chiasm is what allows oppositions to be found into unity in the first place. It is a form that makes it possible to determine differences with respect to an underlying totality." (s. xvii) Tanken på helhetsanspråket i den groteska bilden har formulerats av flera, Victor Hugo, Michail Bachtin, för att nämna två vitt skilda exponenter; även i en grotesk tradition *avant la lettre* tycks en underliggande helhet färga av sig, tillika i en kiastisk form, som

hos Bernard Clairvaux när han beskrev de groteska ornamenten med orden: "deformed beauty and beautiful deformity ((deformis formositas, ac formosa deformitas) citerat från Willard Farnham, *The Shakespearean Grotesque. Its Genesis and Transformations*, Oxford 1971, s. 1)

10 Daniel Birnbaum och Anders Olsson. *Den andra födan. En essä om kannibalism och melankoli*, Uddevalla 1992. Se särskilt s. 64, där just Freuds idéer kring sambandet mellan näringsintag och sexualitet diskuteras.

11 Sigmund Freud, *Sexualteori. Tre studier i sexualteoretiska frågor*, Stockholm 1965, s. 29.

12 Ibid., ss. 65ff.

13 Ibid., s. 84.

14 Kandinsky, a a. s. 19.

15 *Afgudaskymning. Eller hur man filosoferar med hammaren*, Stockholm 1906, mod övers. Ernest Thiel, s. 16. ("Wie viel hatte ehemals das Gewissen zu beissen? welche guten Zähne hatte es? – Und heute? woran fehlt es? – Frage eines Zahnartzes." *Nietzsche*, a.a., s. 57).

16 "Allt eller intet, bul[]min eller anorexian, tycks vara melankolikerns svar. Antingen ett maniskt överflöd eller en besvärjelse vid språkets rand." Daniel Birnbaum och Anders Olsson, a a., s. 171.

17 *Ecce Homo*, s. 33. ("Ganz anders interessirt mich eine Frage, an der mehr das 'Heil der Menschheit' hängt, als an irgend einer Theologen-Curiosität: die Frage der Ernährung." *Nietzsche*, a.a., s. 277).

18 Michail Bachtin: *Rabelais och skrottets historia*, Uddevalla 1991, s. 279 ff.

19 *Ecce Homo*, ss. 36f. ("Eine zur schlechten Gewohnheit gewordne noch so kleine Eingeweide-Trägheit genügt vollständig, um aus einem Genie etwas Mittelmässiges, etwas 'Deutsches' zu machen; das deutsche Klima allein ist ausreichend, um starke und selbst heroisch angelegte Eingeweide zu entmuthigen [...] das Genie ist bedingt durch trochne Luft, durch reinen Himmel, das heisst durch rapiden Stoffwechsel, durch die möglichkeit, grosse, selbst ungeheure Mengen Kraft sich immer wieder zuzuführen." *Nietzsche*, a.a., s. 280).

20 Ibid., s. 28. ("Mir eignet eine vollkommen unheimliche Reizbarkeit des Reinlichkeits-Instinkts, so dass ich die Nähe oder – was sage ich? – das Innerlichste, die 'Eingeweide' jeder Seele physiologisch wahrnehme – r i e c h e" Ibid., s. 273)

21 Luktens suveräna status betonas i än högre grad på andra ställen, t. ex. "Jag först har upptäckt sanningen, därigenom att jag först förnam – luktade – lögnen såsom lögn... Miit geni sitter i näsborrarna." Ibid., s. 143. ("Ich erst habe die Wahrheit e n t d e c k t, dadurch dass ich zuerst die Lüge als Lüge empfand – r o c h h... Mein Genie ist in meinen Nüstern"; ibid., s. 363.) I *Götzendämmerung* säger han vidare: " – Och vilka fina iakttagelsens verktyg äga vi ej i våra sinnen! Näsan till exempel, om vilken ännu ingen filosof talat med vördnad och tacksamhet, är till och med än så länge det delikataste instrument, som står oss till buds: den förmår konstatera sådana minimaldifferenser i rörelsen, som själva spektroskopet inte konstaterar." *Afgudaskymning*, s. 37 (" – Und was für eine Werkzeuge der Beobachtung haben wir an unsren Sinnen! Diese Nase zum Beispiel, von der noch kein Philosoph mit Verehrung und Dankbarkeit gesprochen hat, ist sogar einstweilen das delikatetste Instrument, das uns zu Gebote steht: es vermag noch Minimaldifferenzen der Bewegung zu constatiren, die selbst das Spektroskop nicht constatirt." Ibid., ss. 69-70) Detta är en passage som uppenbarligen fångat Diktonius intresse eftersom han fört in den i sin citatsamling. Hörselns betydelse betonas lite oväntat i avsnittet om *Also sprach Zarathustra* i *Ecce Homo*: "Man får kanske räkna hela Zarathustra till musiken; – såsom förutbetingelse härtill gäller förvisso en nyfödelse i konsten att höra." *Ecce Homo*, s. 103 ("Man darf vielleicht den ganzen Zarathustra unter die Musik rechnen; – sicherlich war eine Wiedergeburt in der Kunst z u h ö r e n, eine Vorausbedingung dazu." Ibid., s. 333).

22 *Nietzsche contra Wagner*, mod. övers. s. 57 ("Protestirt aber nicht auch mein Magen? mein Herz? Mein Blutlauf? betrübt sich nicht mein Eingeweide?"; ibid., ss. 416f), och *Så talade*

Zarathustra, övers. Wilhelm Peterson-Berger, Stockholm 1982, s. 113. ("Wagt es doch erst, euch selber zu glauben – euch und euren Eingeweiden!" *Nietzsche Werke VI:1*, s. 154.)

23 *Afgudaskymning*, s. 179 ("On ne peut penser et écrire qu'assis (G. Flaubert). – Damit habe ich dich, Nihilist! Das Sitsfleisch ist gerade die S ü n d e wider den heiligen Geist. Nur die e r g a n g e n e n Gedanken haben Werth." *Nietzsche Werke VI:3*, s. 58).

24 "Le détour nietzschéen par le corps est un détour par le pluriel des pulsions." Éric Blondel, *Nietzsche. Le corps et la culture*, Paris 1986, s. 283.

25 "le corps, comme unité-pluralité, est le lieu de l'interprétation qui constitue la chaos du monde en unités plurielles, en signes". Ibid. s. 292, min kursiv. Medvetandet å andra sidan "är bara platsen där det mångfaldiga uttrycks singuljärt" ("n'est que le lieu ou le pluriel se dit singulièrement") Ibid. ss. 293f.

26 "Le chaos ne devient monde que par le corps." Ibid. s. 295.

27 Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo*, s. 107 ("Alles geschieht im höchsten Grade unfreiwillig, aber wie in einem Sturme von Freiheits-Gefühl, von Unbedingtsein, von Macht, von Göttlichkeit... Die Unfreiwilligkeit des Bildes, des Gleichnisses ist das Merkwürdigste; man hat keinen Begriff mehr, was Bild, was Gleichniss ist, Alles bietet sich als der nächste, der richtigste, der einfachste Ausdruck." *Nietzsche, a.a.*, s. 338).

28 Friedrich Nietzsche, *Antikrist. Försök till en kritik af Kristendomen*, mod. övers, Albert Eriksson, s. 41. ("Gerade, dass kein Wort wörtlich genommen wird, ist diesem Anti-Realisten die Vorbedingung, um überhaupt reden zu können." Ibid., ss. 201f.)

29 Exemplet i Aristoteles poetik är att omformulera metaforen "Ares bågare" (vars sakled är Ares *sköld*) till "den vinlösa bågaren" genom att utesluta något av attributen i det nya namnet. Derrida menar att denna process kan drivas i oändlighet och att "figuren förs bort på ett äventyr i en lång implicit fras, en hemlig berättelse, där ingenting försäkrar oss om att den kommer att leda oss tillbaka till det rätta namnet" ("la figure est emportée dans l'aventure d'une longue phrase implicite, d'un récit secret dont rien ne nous assure qu'il nous reconduira au nom propre"; "La mythologie blanche" i *Marges de la Philosophie*, Paris 1972, s. 290.)

30 G. G. Harpham, *On the Grotesque*, Princeton 1982, s. 53.

ANDERS OHLSSON

Vad kommer efter ”författarens död”?

Om den biografiska kontexten

Det fanns en tid då tolkning av litterära texter i allt väsentligt ansågs liktydigt med att förvärva kunskaper om de förhållanden som i vid mening ansågs föregå och därmed ”orsaka” det färdiga verket. Så lät till exempel Erik Hedén i studien *Strindberg* (1926) fotografier med motiv från Kymmendö i Stockholms skärgård spela en inte oväsentlig roll i avsnittet om *Hemsöborna*. I sin bok, som bär undertiteln ”En ledtråd vid studiet av hans verk”, presenterade Hedén bilder dels på gården i *Hemsöborna* och markerade därvid på fotot var i huset romanens Carlsson bodde, dels på ”Gusten i Hemsöborna som gammal”.¹ I genetiskt-kausala tolkningar av detta slag fanns det naturligtvis även möjlighet att utnyttja kunskaper om författarens biografi. Verket framstod som ett symptom på livet, ett synsätt som exempelvis kan illustreras med hur Martin Lamm utplånar skillnaden mellan berättarjaget i *En dåres försvarstal* och romanens författare August Strindberg. Det faktum att Strindbergs roman faktiskt är en estetisk skapelse ägnar Lamm knappast någon uppmärksamhet alls.²

Välgrundade och skarpa reaktioner mot en sådan förenklad och oproblematiserad uppfattning om förhållandet mellan liv och text lät naturligtvis inte vänta på sig. Gemensamt för litteraturteoretiska riktningar som exempelvis den ryska formalismen och den nya kritiken var att det minutiösa utforskandet av textens interna struktur genom närläsning kombinerades med att författarinstansen sattes inom parentes. Nu fanns det inte längre någon plats för biografisk eller psykologisk spekulering. En annan väg bort från studiet av faktorerna ”bakom” verket gick företrädarna för den vildvuxna flora av läsarorienterade teorier som hävdade att verkets mening är ett resultat av mötet mellan text och läsare.³

Inriktningen på läsaren finner man även prov på hos Roland Barthes som slutar den programatiska artikeln ”La mort de l’auteur” (1968) med följande ord: ”la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l’Auteur.”⁴ Nykritikerna avförde författaren från dagordningen av rent metodiska skäl. Utgångspunkten för de angrepp på litteraturtolkning som tillmätte författaren betydelse och som formulerades av bland andra Barthes och Michel Foucault i slutet av 1960-talet var emellertid av ett helt annat slag. Här möter vi en radikal anti-subjektivism. Det mänskliga subjektet degraderas och frånkänns någon som helst existens utanför språket. Som framhållits av Per Erik Ljung i artikeln ”Vart tog författaren vägen? Efter nykritiken” pro-

klamerar Barthes författarens död med hänvisning till en egenhet i skrivandet, i diskursen.⁵ Barthes skriver: "l'écriture est destruction de toute voix, de toute origine. L'écriture, c'est ce neutre, ce composite, cet oblique où fuit notre sujet, le noir-et-blanc où vient se perdre toute identité, à commencer par celle-là même du corps qui écrit."⁶ Om denna tes möjligen kan te sig svårtillgänglig för vardagsförnuftet så blir Barthes desto tydligare då han menar att hänsynen till författaren kommit att hämma kritikerns arbete med texten: "Donner un Auteur à un texte, c'est imposer à ce texte un cran d'arrêt, c'est le pouvoir d'un signifié dernier, c'est fermer l'écriture."⁷ Då Barthes vill tillförsäkra kritikern eller läsaren större frihet i texttolkningen tycker han sig således vara tvungen att proklamera "författarens död", att förklara honom eller henne överflödig.

En intressant fråga är hur litteraturvetenskapen idag skall förhålla sig till frågan om det biografiska. Är det exempelvis tillräckligt att med hänvisning till Barthes ovan nämnda artikel välja att helt bortse från författarinstanten i det dagliga arbetet med att ur texter producera mening? Kan Barthes sägas ha "bevisat" författarens död? Har han en gång för alla visat att hänsynen till textens upphovsman är överflödig, ja, rent av negativ? Inte heller en sådan radikal anti-subjektivism av strukturalistiskt märke har fått stå oemotsagd. Flera tecken tyder på att det finns ett förnyat intresse för subjektet eller snarare för ett reviderat subjekt, vilket bland annat kan spåras i diskussionerna om "vem som kommer efter subjektet".⁸ En likartad omsvängning innebär de teorier som kommit att sammanfattas under beteckningen "New Biographism."

Vilka är då skälen till författarens förmåga att övervintra? Ett är av common sense-natur: de flesta litterära verk har ju verkligen en eller flera namngivna och faktiskt existerande personer att tacka för sin existens. Intressantare är de förklaringar som Michel Foucault diskuterar i artikeln "What Is an Author?" Foucault menar att de teorier som proklamerat "författarens död" och istället vänt sig mot "verket" eller "skriften" tenderar, mot sin uttalade vilja, att lika fullt bakvägen släppa in författaren på scenen. De svårigheter som är förbundna med ett författarlöst tillstånd beror enligt Foucault på att verket inte låter sig definieras eller avgränsas utan hjälp av författarbegreppet: "What is a work? What is this curious unity which we designate as a work? Of what elements is it composed? Is it not what an author has written?"⁹ Dessutom förefaller det som om den nya betydelse som givits begreppet skrift endast förflyttar den empiriske författarens kännetecken till en "transcendental anonymitet."¹⁰

Finns det härutöver ytterligare och mer grundläggande orsaker till det som förefaller vara ett misslyckande för strävandena att en gång för alla stryka författarinstanten från dagordningen? Enligt Foucault måste detta misslyckande även tillskrivas socio-kulturella faktorer. Sedan litterära verk av juridiska skäl – för att upphovsmannen skulle kunna ställas till svars för sina texter – började tillskrivas bestämda personers namn är författaren i den mening vi idag ger ordet intimt förbunden med sitt verk.¹¹ Foucault anser i likhet med Barthes att hänsynen till "författaren" har negativa konsekvenser genom att verka begränsande på textens meningspotential. För att motverka dessa negativa konsekvenser väljer Foucault att tala om "författarfunktionen". Det ideala tillståndet vore att texter kunde cirkulera fritt utan att någon skulle fråga efter denna författarfunktion: "All discourses,

whatever their status, form, value, and whatever the treatment to which they will be subjected, would then develop in the anonymity of a murmur. We would no longer hear the questions that have been rehashed for so long: 'Who really spoke? Is it really he and not someone else?'"¹² Men än så länge är vi inte där och Foucault tvingas medge att det eftertraktade tillståndet endast är en romantisk utopi:

It would be pure romanticism, however, to imagine a culture in which the fictive would operate in an absolutely free state, in which fiction would be put at the disposal of everyone and would develop without passing through something like a necessary or constraining figure. [...] since the eighteenth century, the author has played the role of the regulator of the fictive, a role quite characteristic of our era of industrial and bourgeois society, of individualism and private property.¹³

Ett annat försök att förklara hur författaren mot alla odds lyckats behålla sin position har gjorts med hänvisning till att den biografiskt inriktade forskningen fyller ett behov hos forskaren själv. Sålunda framhåller Johnny Kondrup i artikeln "Den psykologisk-eksistentielle biografi i Danmark" att det klart uttalade syftet med biografiformen med detta namn är att författaren (och läsaren) skall få perspektiv på sin egen livssituation.¹⁴ Även Johan Wrede argumenterar i artikeln "Varför just biografiskt-psykologiskt? Till frågan om biografins relevans i litteraturforskningen" för uppfattningen att den enskilde forskarens val att utnyttja kunskaper om författarens biografi har en subjektiv förklaring. Detta val är enligt Wrede inte i första hand grundat på strikt vetenskapliga överväganden, utan träffas främst med utgångspunkt från det forskningsproblem som formuleras. Valet av forskningsproblem bestäms i sin tur av den enskilde forskarens syn på vari litteraturens värde djupast sett består. Om man, i likhet med Wrede, anser att litteraturens värde framför allt består i dess förmåga att förmedla livsfilosofisk och existentiell kunskap om människan och livet är det en rimlig slutsats att texten bör tolkas i ett sammanhang, som har direkt beröring med upplevelser i detta liv.¹⁵

Sammanfattningsvis kan man konstatera att trots de välgörande attacker som riktats mot gångna tiders förlöpnings inom den biografiskt inriktade litteraturforskningen så är det, bland annat av grundläggande socio-kulturella skäl, inte teoretiskt hållbart att kategoriskt avfärda all tolkning av texter i ljuset av upphovsmannens biografi. Som påpekats av Seán Burke i boken *The Death & Return of the Author* (1992), vilken rymmer en kritisk granskning av anti-biografismen hos Roland Barthes, Michel Foucault och Jacques Derrida, illustreras svårigheten att en gång för alla utmönstra författaren bland annat av den paradox som består i att den främste teoretikern i fråga om författarens död – det vill säga Roland Barthes – själv blev en celebritet, en *författare*, som ägnades entusiastiskt intresse i franska massmedier och därtill skrev självbiografiskt färgade texter.¹⁶

Det sammantagna intrycket blir att den anti-biografiska diskursen har en "blind fläck": den hotas ständigt, i likhet med alla teorier som bygger på exkludering, av det som den sålunda strävar efter att utesluta. Hos Barthes får vi sålunda inte endast bevittna "författarens död" utan även "författarens återkomst."¹⁷ Författaren gör motstånd mot motståndet mot författaren! En halsstarrig anti-biografism är resultatet av ett vetenskapligt val. Det är inte en tvingande nödvändighet, inte en logisk

följd av skriftens ontologi, som Barthes ville göra gällande.¹⁸ Därmed inte sagt att vi är tillbaka i utgångsläget, i den förenklade synen på subjektet som en transcendent storhet bortom alla språkliga och historiska kategorier. Om vi å ena sidan måste hålla med då Barthes med flera hävdar att det inte finns något subjekt före språket, så utesluter detta å andra sidan inte att en författare kan använda språket på ett kreativt sätt. Inte heller är det så att gångna tiders mekaniska biografiska komparationer uttraderat förbindelsen mellan liv och verk.¹⁹

Vilka förutsättningar finns det då att bortom den välgrundade kritiken mot mekanisk biografism försöka anlägga även ett biografiskt perspektiv i tolkningen av litterära texter? Hur kan och bör en sådan tolkningspraktik se ut? Kritikerna av ett biografiskt inriktat textstudium har tack vare sin polemiska styrka tvingat dem till besinning som i arbetet med att förstå litterära texter vill utnyttja kunskap av biografisk karaktär. Om man bortser från företrädarna för den ovan nämnda psykologiskt-existentiella biografien möter man idag sällan starka argument för att biografisk tolkning skulle vara en metod överlägsen alla andra. Istället försvaras detta tillvägagångssätt som ett led i en metodisk pluralism. Så är exempelvis fallet i Wredes ovan nämnda artikel:

från varandra divergerande aspekter och tolkningar är möjliga och rentav nödvändiga i litteraturvetenskapen. Så är litteraturvetenskapen alltså dialektisk; dess skiftande tolkningar ger upphov till förändrade positioner, synteser, värdeförskjutningar. Men detta är möjligt endast i en betydelse- och värdegivande kontext, vilken ju i sin tur kan berikas av forskarens egna värderingar. Valet av en tolkningskontext som bleknat idag kan visa sig värdefull just därför att den resulterade tolkningen riktar blicken på nya eller förlorade värden.²⁰

Wrede medger följaktligen, med hänvisning till exemplet Shakespeare, att hänsyn till författarens biografi inte kan anses vara nödvändig för förståelsen av varje litterärt verk,²¹ inte ens om den i motsats till i fallet Shakespeare är känd. Som förespråkare för metodisk pluralism anser Wrede däremot att för den som vill uppnå en så fullständig kännedom om verket som möjligt är det nödvändigt att även låta biografiskt material spela en roll i meningsproduktionen.

I uppsatsen "Biografi, psykoanalyse og fiktionsanalyse" ger Torben Kragh Grodal uttryck åt en uppfattning som påminner om Wredes: "Udgangspunktet for en diskussion af [...] biografens rolle i fiktionsanalysen må være, at den beskriver én tilgang blandt flere."²² Den biografiska tolkningens tillskyndare befinner sig alltså i en defensiv position. Detta har den välgörande effekten att deras argumentering är befriad från varje polemisk udd. I det följande ämnar jag presentera och kritiskt granska några av de försök som gjorts under senare tid att i texttolkning använda material av biografisk art.

Innebörden i det som provisoriskt benämnts "biografisk texttolkning" kan naturligtvis variera, vilket avspeglas i titeln på Wredes artikel "Varför just biografiskt-psykologiskt?" Å ena sidan kan det innebära att empiriskt säkerställbara uppgifter av hårddatakaraktär utnyttjas. Wrede visar hur användning av biografiska uppgifter under vissa omständigheter kan vara helt avgörande för tolkningen av ett verk. Hur tolkar vi "hela" *Det går an* om vi väljer att bortse från det faktum att det var en viss

Snellman som skrev fortsättningen på Almqvists roman och inte Almqvist själv?²³ Vidare förefaller det tämligen oproblematiskt att använda sakupplysningar av sådant handfast slag – exempelvis uppgifter om en författares läsning eller litterära preferenser – som kan leda till nya tolkningsmöjligheter. Även en nykritiker som René Wellek tvingas medge att sådana upplysningar i vissa fall kan ha ett stort exegetiskt värde och bidra till att placera in diktaren i en litterär tradition.²⁴ Om till exempel arbetet med tolkningen av en bestämd text eller ett helt författarskap befruktas genom att nya inter- eller kontextuella sammanhang uppenbaras och om denna nya kunskap i sin tur härrör från kännedom om författarens biografi framstår det som ett anständighetskrav att källan till uppslaget redovisas.

Å andra sidan kan biografisk texttolkning innebära att ett i vid mening psykologiskt perspektiv anläggs på förhållandet mellan liv och verk. Med utgångspunkt från sin uppfattning att litteraturens värde består i dess förmåga att belysa människans existentiella villkor framstår det för Wrede som självklart att beakta författarens psykologiska historia som ett led i arbetet på att ge texttolkningen ”allmänpsykologisk” giltighet.²⁵ Var och på vilket sätt denna storhet – författarens psykologiska historia – låter sig bestämmas förblir emellertid höljt i dunkel hos Wrede. Avses de uppfattningar eller åsikter i diverse spörsmål som författaren uttalat i intervjuer, eller hans redogörelse för egna upplevelser av någon art? Avses en faktisk beskrivning av författarpersonligheten i psykologiska termer utförd av någon annan än författaren själv?

Wredes inte helt övertygande uppfattning är att man via ”den författarpsykologiska kontexten” kan komma en förmodad författarintention på spåren, som i sin tur skulle kunna tjäna utgör som en ”intentionell tolkningslatitud”. Wrede framhåller visserligen att denna intention givetvis inte utgör textens enda betydelse. Hans argument att den i alla fall skulle kunna användas som ett slags tolkningens lackmuspapper för att avvisa ”illa täckande tolkningar” övertygar inte och innebär ett cirkelresonemang, eftersom författarintentionen just då får fungera som ett facit för tolkarens verksamhet.²⁶

Wredes ståndpunkt aktualiserar en utomordentligt viktig fråga för den texttolkare som inte kategoriskt avvisar biografiska synpunkter: hur skall man uppfatta förhållandet mellan det studerade verket och det omgivande biografiska materialet? Hur förhåller sig dikten till livet? De exempel ur den tidiga strindbergforskningen som inledningsvis fick illustrera en idag föråldrad biografisk metod förefaller sätta likhetstecken mellan liv och dikt eller uppfatta överensstämmelse dememellan som det ideala tillståndet. Göran Lindström framhåller i en forskningsöversikt att Torsten Eklund i sin avhandling *Tjänstekvinnans son* (1948) tycks ”förebrå Strindberg att denne tagit sig friheter som diktare”.²⁷ Om några av den unge Strindbergs verk skriver Eklund nämligen på följande sätt: ”Man har svårt att godta t. ex. studenten i novellen Offret (i ”Från Fjärdingen och Svartbäcken”), Adolf i *Fördringsägare* eller Arvid Falk i *Röda Rummet* som fullt verklighetstroga självporträtt.”²⁸ I förlängningen av ett sådant synsätt ligger uppfattningen att biografiskt material – dagböcker, brev – är sanningsenliga vittnesbörd om författarens liv, varför det får fungera som slutgiltigt facit. Modern biografisk-psykologisk forskning har noga aktat sig för uppfattningen att verket är en i huvudsak direkt avbildning av olika omständigheter i författarens liv. Förhållandet beskrivs istället så att den faktiskt existerande förbindelsen mellan

liv och dikt inte har karaktären av direkt avspegling. Något har så att säga hänt med livet på vägen till dikten, vilket förändrat, förvanskat eller fördunklat sambandet mellan de båda storheterna, ett samband som trots allt förutsättes existera och som det därför är möjligt att beskriva.

Denna uppfattning öppnar för två olika förfaringssätt. För det första kan man med utgångspunkt från verket söka sig mot upphovsmannens liv och därvid ta hjälp av den ena eller andra psykologiska teorin. Detta är den väg som Leon Edel rekommenderar författarna av litterära biografier att gå då det gäller att avslöja den biografierades "livsmyt."²⁹ "The poet is the poem; the novelist the novel; the playwright the play" lyder Edels slagordsmässiga formulering i boken *Writing Lives* (1984).³⁰ Biografen kan enligt Edel visserligen inte utsätta texten för regelrätt psykoanalys, men är ju på jakt efter samma uppgifter som analytikern. Verket uppfattas såsom sprunget ur konstnärens inre spänningar, passioner och brist på jämvikt, ur negativa upplevelser som förvandlas till positiva i texten.³¹ Därigenom representerar den en möjlighet för biografens sökande efter den biografierades medvetande och pulslag.³²

En med Edel besläktad, men radikaliserad, syn på verket som platsen där biografen kan finna formeln för den biografierades liv ligger till grund för den "psykologiskt-existentiella biografen". I denna danska tradition är de skönlitterära texterna det främsta källmaterialet då det gäller att frilägga den biografierades "individuation."³³ Johnny Kondrup anser i *Livsværker. Studier i dansk litterær biografi* (1986) att biografen i sitt textstudium till och med kan låta sig inspireras av T. S. Eliots teori om det "objektiva korrelatet", och följaktligen betrakta verkets inre organisation som formeln för det själstillstånd som behärskade diktaren i skrivögonblicket.³⁴

Antagandet om ett förtäckt samband mellan dikt och liv kan även spåras i Kragh Grodals ovan nämnda artikel.³⁵ Kragh Grodals tillvägagångssätt är dock motsatt det som Edel praktiserar genom att han med utgångspunkt från livet söker sig till dikten. Verket betraktas inte som identiskt med de förhållanden som föregår det. Det är dels underkastat omgivningens tolkning, dels bestämt av sin upphovsmans omedvetna intentioner. Enligt Kragh Grodal erbjuder fiktion för författare och läsare ett förhållningssätt till tillvaron. Verket utgör "et social fri-rum", vilket ger möjlighet att "afsende og modtage meddelelser, som ellers ville være blevet blokeret af angst for omverdenens sanktioner." Förhållandet mellan författaren och läsaren å ena sidan och texten å andra sidan beskrivs i freudiansk terminologi: författare och läsare "förskjuter" och "sublimerar" socialt oacceptabla fantasier in i samhälleligt acceptabla former. Resultatet, det fiktiva verket, liknas vid en "sublimering."

Det outtalade antagandet bakom detta synsätt tycks vara att det existerar en klar och entydig gräns mellan författarens (o)medvetna föreställningar och den text han skapar. Denna allt annat än oproblematiske uppfattning kommer i dagen då Kragh Grodal formulerar sin ambition med följande ord: han vill "følge de udtrykksmæssige og affektive forskydnings- og omformningsarbejde, hvorved fiktionsteksterne produceres af den empiriske afsender med brug af dennes kød, blod og bevidsthed." Var och hur man skall kunna finna författarens omedvetna intentioner förblir dock en öppen fråga. Kragh Grodals eget exempel förefaller alltför spekulativt. Han hävdar att J.P. Jacobsens novell "Mogens" är ett fiktivt uttryck för sin empiriske upphovsmans

”drömmar och fantasier, der omfattade sadistiska och masochistiska subjekt-objekt relationer.” Jacobsen skulle aldrig komma på tanken att offentliggöra dessa drömmar och fantasier i oförvanskad form, men genom den ”sekunder bearbejdning” som själva fikionaliseringsprocessen utgör kan de komma till uttryck och därmed innebära en ”affektudladning.” Detta synsätt tenderar att reducera verket till symptom på sin upphovsmans medvetna eller omedvetna föreställningar. Den mekaniska biografism som Kragh Grodal ville utmönstra riskerar därmed att återinföras.

Kragh Grodals ambition att följa hur diktarens såväl medvetna som omedvetna intentioner transformeras på vägen till verket förutsätter alltså att dessa kommer till uttryck någon annanstans än i den färdiga texten, exempelvis i författarens privata brev eller dagböcker. Detta bygger i sin tur på antagandet att uppgifter i sådant material i motsats till det litterära verket kännetecknas av en djupgående uppriktighet och kan betraktas som vittnesbörd om den oförfalskade sanningen. Att detta är en starkt förenklad uppfattning kan belysas med hjälp av Roman Jakobsons resonemang i artikeln ”Vad är poesi?” Med utgångspunkt från den tjeckiske artonhundratalsdiktaren Karel Hynek Mácha ifrågasätter Jakobson den sanningshalt som inte sällan tillskrivs biografiskt material av dagbokskaraktär. Att uppfatta Máchas dagboksanteckningar om sin samvaro med den älskade Lori som ett dokument om hur allt egentligen förhöll sig och Máchas dikt med samma motiv, ”Maj”, som en ren poetisk uppfinning innebär enligt Jakobson en otillständig förenkling av ett oändligt mer komplicerat förhållande.³⁶ Hur kan vi veta att de uppgifter som Mácha nedtecknar i den dagbok han inte låter publicera faktiskt överensstämmer med verkligheten? Skulle det inte lika gärna kunna förhålla sig på motsatt sätt?

Jakobson är således kritisk mot ett stelt dualistiskt schema där *psykisk realitet* ställs emot *poetisk fiktion*, likaså mot uppfattningen att det råder mekaniska och kausala relationer mellan dessa båda poler. Ofrånkomligen inställer sig då den fråga som plågade en gammal fransk adelsman: är det svansen som sitter fast på hunden eller är det hunden som sitter fast på svansen?³⁷ Även om forskare som Edel och Kragh Grodal uttryckligen säger sig vilja undvika de blindskär som Jakobson varnar för kvarstår det faktum att för båda representerar den ena polen i oppositionen liv – dikt en trovärdig eller uppriktig nivå, en fast punkt som forskaren lugnt kan utgå ifrån, oavsett om det gäller att förstå livet eller texten. Att som Kragh Grodal och även Wrede – jag diskuterar fortsättningsvis inte Edels tillvägagångssätt, eftersom hans slutmål är tolkning av liv inte texter – tillskriva uppgifter ur biografiskt material statusen av sanningskälla i textstudiet är en problematisk ståndpunkt.

Ett återkommande inslag i nyare biografiforskning är att man ifrågasätter det sanningsvärde som tidigare tillskrivits sakuppgifter i biografier av olika slag. Det gör exempelvis Ira Bruce Nadel i *Biography. Fiction, Fact and Form* (1984). Nadel understryker att *fakta* inte är en gång för alla direkt givna storheter som biografien utan vidare eftertanke kan använda sig av. Fakta är inte något som bara finns, utan något som fastställs med hjälp av ett förutbestämt ”tolkningsmönster.”³⁸ Uppfattningen att fakta om en individs liv konstrueras och inte är direkt givna är också ett viktigt inslag i William H. Epsteins vidräkning med den utbredda kunskapsteoretiska naiviteten som i allmänhet kännetecknar mottagandet av biografier. I boken *Recognizing Biography* (1987) brännmärker författaren för det första tendensen att behandla en ”händelse” som en icke-diskursiv, naturlig storhet i omgivningen. För det andra vänder sig Ep-

stein mot uppfattningen att ett "faktum" skulle vara ett direkt spår eller avtryck av en sådan händelse genom att direkt referera till den aktuella händelsen. Varken händelsen eller faktumet har någon existens i den empiriska verkligheten, utan är resultatet av en kulturellt betingad kunskapsprocess. Epstein illustrerar detta synsätt genom att framhålla hur namnet "Shakespeare" delvis får sitt innehåll från uppgifter som härstammar ur kyrkböcker, vars innehåll – namn, födelse- och dopdatum etcetera – i sin tur bestäms av de händelser som kyrkan tillmätte speciell betydelse.³⁹ Ur detta perspektiv finns det inte något sådant som en författares biografi i sig. Kunskap om livet, om individens innersta böjelser och begär, kan man endast söka bland de kulturellt betingade spår eller avtryck av händelser, som i sin tur är resultatet av en konstruktionsprocess. Därmed har ett grundskott riktats mot uppfattningen att biografiskt material i form av brev eller dagböcker är den säkra fyndplatsen för sanningar som i sin tur kan ges en exklusiv eller slutgiltigt förklarande status i förhållande till diktverket.

En annan komplikation med att tillskriva biografiskt material absolut sanningsvärde är svårigheterna att ge en klar och entydig innebörd åt begreppet verk. Ambitionen att, som Kragh Grodal, följa hur den verkliga författarens drömmar och fantasier genom fikionaliseringsprocessens "sekundära bearbetning" möter i verket förutsätter naturligtvis att en klar och entydig gräns kan dras mellan det studerade verket och det material som anses ge uttryck åt dess upphovsmans oförvanskade drömmar och fantasier. Men var upphör egentligen verket och var börjar detta andra? Foucault belyser dessa komplicerade gränsdragningsproblem genom att diskutera de bryderier som en utgivare av Nietzsches samlade verk skulle kunna råka in i. Utgivaren tvingas ta ställning till frågan vad som skall publiceras utöver det som författaren själv valde att ge ut. Utkast och skisser till aforismerna i en anteckningsbok får med all sannolikhet passera. Hur man skall hantera en notering om ett möte i samma anteckningsbok är däremot en öppen fråga.⁴⁰

En förklaring till svårigheter av detta slag är att författarnamnet har andra funktioner än ett vanligt egennamn. Författarens namn pekar inte endast ut en bestämd fysiskt existerande individ, utan har därtill vad Foucault benämner en "klassifikatorisk funktion." Det betyder att man med hjälp av ett sådant namn kan gruppera samman och kontrastera ett bestämt antal texter mot andra.⁴¹ Därmed står det klart att denna funktion utsträcker sig till att även omfatta sådana texter, sådana delar av en författares hela verk, som inte tilläts komma till offentlighetens ljus. Om det nu är så att författarnamnet måste utsträckas till att gälla alla texter som skrivits av en bestämd individ framstår gränsen mellan en författares offentliggjorda skönlitterära verk och andra texter från hans hand som mer eller mindre godtycklig. Hur skall man kunna avgöra när de mekanismer är "påkopplade" som enligt Kragh Grodal resulterar i en "sublimering" av omedvetna fantasier? Hur kan vi å andra sidan veta i vilka texter den skrivande i oförvanskad form ger uttryck åt sina innersta böjelser? Då frågan på detta sätt ställs på sin spets måste svaret bli att man inte kan dra någon sådan bestämd gräns mellan individen "x" som fiktionsskapande författare respektive uppriktigt privatperson.

Detta resonemang kan illustreras med förhållandet mellan två texter författade av Per Gunnar Evander vilka vid ett första påseende förefaller representera olika genrer: en icke-fiktiv tidningsartikel respektive en roman. I sin recension av Evanders

En kärleksroman (1971) erinrade sig Anders Ringblom att Evander i juli samma år skrev en tidningsartikel – ”Om tillståndet längtan” i *DN* den 16/7 1971 – vari han berättar om sin bror Henning, som är huvudperson i romanen. Med anledning av att denne föregivne bror är en synnerligen gåtfull romankaraktär frågar sig Ringblom: ”Fanns denne Henning Evander i sinnevärlden eller är han en myt? Är uppgifterna om ’min bror’ i den *icke-fiktiva* tidningsartikeln en lögn?” (*SDS* 2/11 1971, kurs. här) Ringbloms fråga beror uppenbarligen på att Evander bryter mot Ringbloms egen uppfattning angående vad som bör gälla för innehållet i en icke-fiktiv tidningsartikel: sakuppgifterna i denna genre skall överensstämma med den empiriska verkligheten. När jagberättaren i Evanders roman *Ångslans boningar* (1980) kommenterar romanen om Henning – alltså *En kärleksroman* – illustreras åter svårigheten att dra någon skarp gräns mellan texter av olika slag i en författares hela verk. Nu, nästan ett decennium senare, luftar berättarjaget sin vrede över de recensenter som ”fastslog i sitt fabulösa översitteri att jag aldrig haft någon bror. Jag mystifierade bara, lekte med identiteter, hette det.”⁴²

Vi befinner oss sålunda i en position där å ena sidan teorierna som proklamerat författarens död visat sig vara teoretiskt ohållbara. Å andra sidan måste den som vill anlägga biografiska aspekter i studiet av skönlitterära texter undvika att betrakta förhållandet mellan verk och biografiskt material av traditionellt snitt – brev och dagböcker – som det mellan ”Dichtung und Wahrheit”, dikt och sanning. Finns det en möjlig tredje väg och vad kan den i så fall tänkas innebära?

För Barthes var undanröjandet av författaren en förutsättning för kritikerns frihet att ge texten en mening som låg bortom dess upphovsmans föregivna intentioner, att slippa undan sökandet efter en yttersta mening. Finns det då någon möjlighet att förena åsikten att texter saknar slutgiltig mening med uppfattningen att biografiska aspekter kan verka berikande på textanalysen? Svaret måste bli ja och kan till exempel utgå ifrån de ansatser till en kontextualitetsteori som presenteras av Torsten Pettersson i boken *Literary Interpretation* (1988). Pettersson är intresserad av tolkningars logiska status och diskuterar därför hur man skall förklara att fyra tolkningar av en och samma dikt – Thomas Grays ”Elegy Written in a Country Churchyard” – som var och en för sig uppfyller kravet på logik och inre koherens likafullt inte kan förenas i en enda övergripande tolkning. Av detta faktum drar Pettersson slutsatsen att texttolkning inte kan vara liktydigt med beskrivning av ett föremål ur den fysiska objektsverkligheten. Det är alltså inte så att de fyra tolkningarna bara beskriver olika aspekter av Grays dikt. Inte heller förklaringen att texttolkning är en totalt ohämmad, kreativ aktivitet – tanken att det inte existerar något sådant som ett verk som en bestämd tolkning refererar till – finner något gehör hos Pettersson. En anledning härtill är att med denna uppfattning kan man inte förklara det välkända faktum att vissa tolkningar är mer tillfredsställande än andra.⁴³ Tolkning av skönlitterära verk måste därför innebära att man drar slutsatser med utgångspunkt från textens bokstavliga betydelse: ”the interpretation of literary works essentially consists in selecting and combining implications, not in determining verbal meaning. [...] On this view the interpreter thus does not describe the work as one may describe a physical object, nor does he create it: he infers implications from verbal meaning.”⁴⁴ Antalet sådana ”implikationer” är i princip oändligt och vilka som väljs i en speciell situation är beroende av den ”kontext” som aktualiseras i tolkningsögonblicket: ”An

implication emerges only in the light of a certain – explicit or implicit – conception of the context and depends on that conception for its 'attachment' to verbal meaning." Detta innebär vidare att varje tolkning i princip kan utmanas under förutsättning att nya kontexter presenteras.⁴⁵

Pettersson diskuterar inte närmare vilka de kontexter är som spelar en så avgörande roll i hans beskrivning av vad texttolkning egentligen innebär. Det gör däremot Ulla-Britta Lagerroth i artikeln "Litteraturen – en källa till kunskap." Även Lagerroth anser att texttolkning väsentligen består i "kontextläsningsförmåga" och konstaterar vidare:

Texten kan referera till vissa *kontexter*, och detta ord (av lat. contextus) då i betydelsen de sammanhang i vilka texten kommit till, den totala situation i vilken den skrivande befunnit sig. Kontexterna med vilka texten så småningom etablerat en dialog kan vara av mångahanda slag: biografiska och psykologiska, kulturella och religiösa, idémässiga och ideologiska, sociala, ekonomiska och politiska etc.⁴⁶

Inom ramen för en sådan kontextteori finns det inga hållbara skäl till varför inte också biografiska aspekter skulle tillåtas få samspela med texten i meningsproduktionen. 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* det faktiskt är: inte som direkta spår eller avtryck av det levda livet, utan som *texter* – eller *livstexter*, som beteckningen lyder i den nya biografiforskningen⁴⁷ – som i sin tur är resultatet av bland annat kulturellt betingade observationer och kunskapsprocesser. En sådan relativisering av det biografiska materialet innebär att det endast kommer att betraktas som en *kontext* bland andra. Som sådan kan den aldrig få status av slutgiltigt facit och betraktas inte heller som den säkra fyndplatsen för de innersta böjelserna eller begären hos upphovsmannen till verket. Den får aldrig slutgiltigt legitimeras en tolkning. Däremot kan det biografiska materialet betraktas som text, som kontext, ge perspektiv på det studerade verket och kanske ge uppslag till vidare tolkningsmöjligheter. Såväl det studerade verket som de omgivande kontexterna – även den biografiska – kommer därmed att stå på jämställd fot med varandra. Text och kontext är med detta synsätt delar av vad Lagerroth benämner ett "betydelse-spelrum",⁴⁸ de är komponenter i den "värld" där läsarens meningsproduktion äger rum.

Sökandet efter en biografisk tolkningskontext kan och bör naturligtvis inte gälla för allt textstudium. Fruktbarheten i att aktualisera just detta slags kontext kommer självfallet att variera allt efter vilket verk eller författarskap som studeras. Men då materialsituationen så tillåter finns det ingen anledning att avhålla sig från denna tolkningsmöjlighet. Vad det kommer an på är att, med Per Erik Ljungs ord, finna en mer "avspänd hållning till frågan om det biografiska".⁴⁹

NOTER

- 1 Erik Hedén, *Strindberg. En ledtråd vid studiet av hans verk*, Stockholm 1926, ss. 195ff.
- 2 Martin Lamm, *August Strindberg*, 2:a rev. uppl., Stockholm 1948, ss. 146ff.
- 3 För en introduktion till detta forskningsfält se Elisabeth Freund, *The Return of the Reader. Reader-response Criticism*, London and New York 1987.
- 4 Roland Barthes, "La mort de l'auteur" (1968), omtryckt i förf:s *Essais critiques IV. Le bruissement de la langue*, Paris 1984, s. 67.
- 5 Per Erik Ljung "Vart tog författaren vägen? Efter nykritiken" i *Tidskrift för litteraturvetenskap* 1991:1, s. 37. Se även Seán Burke, *The Death & Return of the Author. Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*, Edinburgh 1992, s. 16.
- 6 Barthes, a.a., s. 61.
- 7 Ibid., s. 65.
- 8 *Who Comes after the Subject?*, ed. Eduardo Cadava, Peter Connor, Jean-Luc Nancy, London and New York 1991.
- 9 Michel Foucault, "What Is an Author?" i *Textual Strategies. Perspectives in Post-Structuralist Criticism*, ed. Josué V. Harari, Ithaca 1979, s. 143. Den svenska översättningen av Foucaults artikel i *Modern Litteraturteori. Från rysk formalism till dekonstruktion* del 2, red. Claes Entzenberg & Cecilia Hansson, Lund 1991, ss. 330-348, går tillbaka på Foucaults första version, publicerad 1969. Hararis engelska översättning utnyttjar däremot den väsentligt förändrade andra version av artikeln som hölls som en föreläsning. Se Burke, a.a., s. 187, not 42.
- 10 Foucault, a.a., ss. 144f.
- 11 Ibid., ss. 148f.
- 12 Ibid., s. 160.
- 13 Ibid., s. 159.
- 14 Johnny Kondrup, "Den psykologisk-ekstistentielle biografi i Danmark" i *Den litterära biografien*, red. Magnus von Platen, Stockholm 1989, s. 66.
- 15 Johan Wrede, "Varför just biografiskt-psykologiskt? Till frågan om biografins relevans i litteraturforskningen" i *Den litterära biografien*, s. 7.
- 16 Burke, a.a., s. 61.
- 17 Ibid., s. 154.
- 18 Ibid., s. 158.
- 19 Ibid., s. 170.
- 20 Wrede, a.a., ss. 14f.
- 21 Ibid., s. 6.
- 22 Torben Kragh Grodal, "Biografi, psykoanalyse og fiktionsanalyse" i *Historie. Tolkning. Tekst og Tekst. Tolkning. Historie*, red. Jørgen Dines Johansen, Odense 1990, s. 41. Se även s. 44.
- 23 Wrede, a.a., ss. 7f.
- 24 René Wellek and Austin Warren, *Theory of Literature*, (1949), 3rd ed. Harmondsworth 1985, ss. 79f.
- 25 Wrede, a.a., s. 13.
- 26 Ibid., s. 13.
- 27 Göran Lindström, "Strindbergforskningen 1915-1962" i *Svensk litteraturtidsskrift* årg. 25 (1962) s. 72.
- 28 Torsten Eklund, *Tjänstekvinnans son. En psykologisk Strindbergsstudie*, akad. avh. Sthlm. 1948, s. 62.
- 29 Leon Edel, *Writing Lives. Principia Biografica*, New York/London 1984, ss. 162f.
- 30 Edel, a.a., s. 17.
- 31 Ibid., s. 150.
- 32 Ibid., s. 136.
- 33 Kondrup, a.a., s. 64.

- 34 Johnny Kondrup, *Livs værker. Studier i dansk litterær biografi*, Odense 1986, ss. 29ff.
- 35 För följande sammanfattning se Kragh Grodal, a.a., ss. 44ff.
- 36 Roman Jakobson, "Vad är poesi?" (1933-34) sv. övers. i *Poetik och lingvistik*, red. Kurt Aspelin och Bengt A. Lundberg, Stockholm. 1974, s. 88.
- 37 Jakobson, a.a., s. 85.
- 38 Ira Bruce Nadel, *Biography. Fiction, Fact and Form*, London 1984, ss. 155ff.
- 39 William H. Epstein, *Recognizing Biography*, Philadelphia 1987, ss. 36ff.
- 40 Foucault, a.a., ss. 143f.
- 41 Ibid., s. 147.
- 42 Per Gunnar Evander, *Angslans boningar*, Stockholm 1980, ss. 207f.
- 43 Torsten Pettersson, *Literary Interpretation. Current Models and a New Departure*, Åbo 1988, ss. 74, 77, 81f.
- 44 Pettersson, a.a., ss. 86f.
- 45 Pettersson, a.a., s. 94.
- 46 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 vänbok till Arno Werner*, red. Benkt-Erik Benktson et al., Lund 1990, ss. 203f.
- 47 Epstein, a.a., s. 40.
- 48 Lagerroth, a.a., s. 204.
- 49 Ljung, a.a., s. 58.

MAGNUS RÖHL

Carl Julius Lénström och Dante Alighieri

Ett post scriptum till ett par uppsatser
om trecentisterna i Sverige

[Lénströms] trägna arbete uppbars ej av intelligens, och på gr. av sin för stora beskäftighet lyckades han icke bevara sitt litterära anseende.

Werin

Le Dante est assuré de vivre: on le lit peu.
Voltaire

I

1986 publicerade jag två uppsatser om hur Dante, Petrarca och Boccaccio mottagits i vårt land: dels en sammanställning av ett antal upplysningar jag lite slumpmässigt hittat i olika skrifter, dels en mer systematisk genomgång av dussintalet försvenskningsar av Infernos femte sång, historien om Paolo och Francesca.¹ På spaning efter helt andra matiärer har jag på senare tid funnit ytterligare några svenska notiser från framför allt 1800-talets första årtionden om det italienska triumviratet – dock av sådan art att de knappast är publiceringsfärdiga (och inte heller i grunden ändrar på den bild jag en gång gjorde mig av trecentisternas öde i Sverige).² Nyligen har jag dock snubblat över dels en imitation av Komedierna, dels en författarpresentation och en översättning av Divina comedia som jag tyvärr inte fick med i min lilla bok, och som jag i dag finner tillräckligt intressanta för att ägna dem några introducerande trycksidor. Jag kände för tio år sedan inte till att handskriftssamlingen i Kungliga biblioteket hyser både en protestantisk gudomlig komedi och en tolkning av Inferno, Purgatorio och Paradiso med dithörande inledning om mannen, tiden, verket – allt signerat Carl Julius Lénström. Dessa prestationer ska nedan kort kommenteras samt på några punkter uförligt citeras. (På köpet får vi dessutom, mycket lägligt, ett par synpunkter på Petrarca och Boccaccio.)

Innan vi lite närmare stiftar bekantskap med texterna i fråga ska här, som ett slags rekapitulation, en dikt återges vilken också den hade varit värd att tryckas av när

det begav sig: en sonett som 1811, Lénströms födelseår, ilsket ondgjorde sig över teutonskt inspirerade försvenskningar från italienskan. Det rör sig i detta alster dock inte om Dante, Petrarca och Boccaccio, men väl om Dante – ”Du Gamle” i rad tre – Petrarca och Tasso:

Halfguden bland snillena på jorden!
Lauras älsking! korsfärdens Homer!
Och Du Gamle, rättvist prisad mer
För din kraft i bilderna och orden!

Något utsläppt Danwikshjon i Norden
Någon halftyskt skrånande Skribler
I sin yrsla dristat tolka Er,
Mellan muggarna på källarboden.

Icke nog, att Vandalismens land
Sköflat edra Fäders helga grifter,
Och spridt barbarit kring smakens land:
Den har äfwen wäldfört edra Skrifter,
Och åt Swanorna på Arnos strand
Lånat skrålet af Germaniens drifter.³

Det är bland annat mot bakgrund av detta sakernas tillstånd vi bör se det, hoppas jag, roande exempel ur de litterära förbindelsernas hävder som nu följer.

II

Carl Julius Lénström (1811-1893) är sedan länge så bortglömd att han inte ens fått plats i Svenskt biografiskt lexikon. Han var emellertid på sin tid en långt ifrån okänd författare i estetiska, filosofiska och litterära ämnen, satte samman kompilatoriska handböcker, blev docent i litteraturhistoria – han tecknade bland annat i av-handlingsform ett (av våra förmodligen allra första) skaldeporträtt av Pusjkin – och valde till sist prästbanan; han skrev föga gouterade skönlitterära verk, översatte bland annat Marlowe, Hugo och Silvio Pellico, och gav ut tidskriften *Eos*. Lénström har lite föraktfullt (?) kallats både Almquist-epigon och Atterboms famulus. Svante Nordin ägnar honom två informativa sidor i en bok om Romantikens filosofi från 1987, där vi kan läsa om hans idealrealism och eklektiska hegelianism.⁴ Jag erinrar också om att Lénström spelar en viktig roll i till exempel Kurt Aspelins *Poesi och verklighet 1-2* (1967-77); men där sägs av naturliga skäl inte mycket om Dante, och därmed inte heller något av vikt för de speciella svensk-italienska relationer jag här punkt-illustrerar.

Till trycket befordrades tydligen aldrig de tre små häften som nu bevaras på KB under den såvitt jag förstår unika rubriken: Dantes Divina Comoedia. Fri förklarande översättning på prosa (signum Vf. 134: 100-102). Här ska nu handskriften, som jag ej försökt datera, inte beskrivas: det må räcka med att konstatera att Nils Lovén, som ju 1856 gav ut den första svenska fullständiga tolkningen (på vers) av Dantes Komodie, i Lénström törhända hade en icke negligerbar möjlig konkurrent.

Intressant är icke minst det kongeniala uppslaget att ge en "fri förklarande" översättning: Dante är ju på sätt och vis alltid tydlig och explicit, vill inte låta någonting av vikt ligga i skuggan, utsäger och preciserar allt, tolkar och motiverar, det vill säga leder läsaren genom texten som hans fiktiva alter ego ledsagas av Vergilius med flera – Lénström börjar sin tiosidiga inledning sålunda:

Hvar menniska är både till sitt inre och yttre lif son af sin tid. Hon förklaras bäst af sin tidsålder. Detta är i synnerhet fallet med sådana personer, som föddes under stora utvecklingsperioder, då en ny tid efter slutad kamp begynner. Det gäller Dante och hans mästerverk, Divina Comoedia. Han var hänförd af en väldig tidsströmning, ryckt ur den bana, han valt, från det mål, som han till sin död ansåg för det önskvärdaste. Han gick i yttre afseende under i strömhvirveln, ehuru han med outtömd andlig kraft bekämpade den. Under detta stridstummel har han tilllegnat sig allt, som tiden egde af kunskap, verldsåskådning och handling.⁵

På detta följer i konsekvensens namn först en skildring av Dantes tidsålder, fyra sidor lång, därefter en drygt femsidig redogörelse för hans liv och verk, vilken mynnar ut i ett signalement – och en karakteristik som i sin aggressiva självständighet tämligen illa stämmer överens med de gamla vanliga, och officiella, hyllningskörerna från 1800-talet; att man privatim kunde uttrycka sig lite bistrare om florentinaren är väl känt.

Dante var af medelstor växt, något nedböjd, gången allvarsam och långsam, anletet aflångt och brunt, näsan krökt, ögonen stora, kindknotorna utstående, underläppen framstående, skägg och hår svarta, tjocka och krusiga, anletet mycket svårmodigt och djupsinnigt. Till karakteren var han hän[s]jigtlös sträng och oböjlig. Han skonade icke ens sina vänner. Han var partisinnad, hämndlysten och stolt öfver sitt värde.

Som författare är han originell, sinnrik, djuptänkande, af skapande fantasi och i besittning af all sin tids visdom. Hans Vita Nuova 1295 skildrar hans förhållande till Beatrice, som blott var föremålet för fantasi-kärlek. Verket är fullt af sonetter och canzonor, fulla af öm innerlighet, hvilka sedan sjöngos af folket och så skapade han det italienska skriftspråket. Han har och skrivit: Convito om vetenskapliga ämnen, en ofullbordad skrift De Monarchia i ghibellinisk anda och De Vulgari Eloquio.

Hans Divina Comoedia har ett ämne ur Albericos dröm 1100, men dervid förfar han dock originelt. Här har jag nu på prosa parafraiserat detta verk. Den poetiska formens skönhet kan ej här återgifvas, utan blott innehållet med tankar och skildringar, som här kan förstås utan commentar. Originalen på vers blir i längden tråkigt, liksom hvarje poetiskt verk, som ej kan förstås utan commentar, då all poesi bör omedelbart och objectivt tilltala och gripa oss.

Låtom oss nu göra en karakteristik af detta beprisdade skaldeverk. Det är enligt vår tanke öfver all höfva berömdt. Det har blifvit en häfdvunnen vana, att berömma vissa arbeten. Den, som vågar tänka annorlunda, utpekas derföre snart sagt som en barbar eller idiot, incompetent att döma, en knarrig enstöring, som icke gillar något. Man må döma mig huru man vill. Jag uppställer dock plutonerna af argumenter till anfall. – Det första är, att arbetet är tråkigt, hvilket ett konstverk aldrig minst bör vara. Konsten bör förnöja, hänföra, tjusa. Äro deri djupa och höga tankar, så må de på prosa framställas som ett filosofiskt verk, men dessa tankar icke intvingas i konstfulla versformer, huru mycket de än visa konstnärens magt öfver språket. Födslovåndan synes alltid. – Vidare, en dikt, som ej förstås utan commentar, kan aldrig hafva annat värde, än ett litteratur-

historiskt. Dante alluderar ju på de klassiska myterna, Italiens samtida historia, astronomiska, filosofiska och theologiska speculationer, som icke kunna förstås utan utläggningar, som oupphörligt afbryta läsningen, när man som mest är intresserad. Dantes dikt är ej objectivt åskådlig, trots skildringar och liknelser, som ofta äro öfvervärderade, ofta plumpa, och alls icke nya och snillrika. Stilen lider af tautologi, a[f] få rim. – Anordningen är väl bättre i Inferno, den bästa och objectivaste delen af arbetet. I den öfriga finnes föga ordning. Det synes, som Dante icke visste hvad han skulle skildra i Purgatorio och Paradiso och därför har packat dem fulla med reflexioner af intet värde för vår tid. Hvad angår oss de små italienska republikernas inre strider, hvad skolastikens och den då varande astronomiens resultat och hur är icke allt genomsyrdt af katholicism? Allt är fullt af Marie- och helgondyrkan. Påfvemagten erkännes berättigad, blott vissa påfvar och deras magtmissbruk klandras.

En dårskap är, att Dante låter andar pinas med kroppsliga medel, ofta rätt osmakliga. I Purgatorio och Paradis[o] äro bilderna dimmiga, som saligheten bestode i andarnes cirkeldans och ljusutstrålning. – Dessutom straffas blott vissa yttre laster, ej det inre, ottron, hjertat, lasternas källa. Och vidare, hvarföre skall Beatrix så afgudas och hedningen Virgil ledsaga genom Helvete och Skärseld? – Öfverallt framstår Dantes personlighet som en stolt, hämdlysten själ, som aldrig kan förlåta. Det är ej kristeligt.

Summan är, att arbetet endast har historiskt intresse. Man kallar det en världsbild af hela medeltiden med alla dess riktningar, men den är mycket ofullständig och ytlig. Historien ger oss en vida bättre, sannare och grundligare bild af hela denna tidsålder. Arbetet må därför läsas som en curiositet, men ej som ett hänförande diktverk för alla tider såsom Homerus, de grekiska tragöderna, att ej nämna den Nyeuropeiska skaldekonstens mästerverk.

Här skulle onekligen åtskilligt kunna kommenteras. Jag hänvisar, för visst jämförelsematerial, till ovan anförda uppsatser, och går i stället direkt till ett exempel på Lénströms översättningskonst, som också den kan relateras till där redan gjord granskning av Infernos femte sång i svenska tolkningar. Så här lyder hans version av historien av Paolos och Francescas levnadsöde:

Så kom man till den *andra* kretsen, som hade mindre omkrets, men inneslöt större ve och högljuddare klagan. Gräslig står der Minos, gnisslar tänderna och bringar i dagen skulden, hur väl den än gömmer sig, dömer och skickar hvar och en bort till vederbörlig ort. När den i synd födda själen kommer till honom, biktar han alla sina synder för denna kännare af alla människors alla fel, och, omslingrande honom med sin svans, ser hvilken afgrundsplats passar för densamma. Mycket folk står ständigt på tröskeln, för att efter hand inträda för domen. Minos stannade i sitt kall och sade till Dante: "Du, som kommer in i smärtans boning, se till hvem du tror. Dörren är vid och lätt är, att komma in. Bedrag dig icke[.]" Men Virgil sade: "hvertill dessa skrik? Hindra icke en färd, som Gud har befält. Man vill det der, hvarest förmågan svarar mot viljan. Hindra ej med frågor, vägen är lång.["]

Snart hördes jemmertoner skalla, ty man kom åter till de tjutande olyckligas boning. Allt ljus slocknade i det fasansfulla mörkret, der det brusade som hafvet under storm. Aldrig upphör helvetets hvirvelvind att hvina, men rycker bort andarne till sina plågor och vrider dem omkring ner och opp. Med jammerskri, tjut och klagan smäda och förbanna de Gud, när de komma till en klippig kust full af ruiner. Här lida de, som syndat af köttslusta, lockade af sinnenas villa och lustar, som herskade öfver förmuffet. Helvetets hvirvelvind straffar dem för den obändiga drift, som, under lifvet rastlöst jagande dem

omkring, beröfvade dem all ro. Likasom der begärens röst förde dem viljelöst mot klippor och afgrunder, der deras andliga och lekamliga lif gick under, så här, der de icke anklaga sig sjelfva derfor, att de läto sitt, af Gud förlånade, förnuft och sin fria vilja kufvas af den vilda driften, utan de förbanna ännu alltid blindt och dåraktigt Guds kraft. Likasom om vintern en tätt trängd hop af starar flyger fram, så sågs här i stormen en skara af syndare fara hit och dit, opp och ned, utan hvilat och hopp om lindring i sina qual. Så kråkor i långa rader högt uppe i luften uppstämma sina klagosånger, så framdrefvos här af stormens våld skuggorna under klagan. Virgil sade: "Den, som anför tåget, var kejsarinna öfver många folk. Hon lät välust bedåra sig derhän, att hon stiftade en lag, att moder och son skulle få sammankopplas. Det skedde, att hennes eget lefverne ej skulle bringa på skam. Der är Semiramis, som efterträdde sin son och gemål Ninos, som fordom herskade i hvad, som nu är Sultanens land. – Der är Dido, som, otrogen mot Sichäus skugga, tog lifvet af sig af kärlek till Aeneas. Der bortföres Kleopatra af stormen. Der är Helena, orsak till så mycken nöd; der Akilles, som trotsade allt utom kärleken. Der ser jag Paris, Tristan och tusen andra." Sedan berättade Virgil om dessa forntida riddare och damer, full af önskan och ångest, då D. sporde om två, som drefvos omkring af stormen. De fördes nu närmare till dem och han sade. "Qvalda andar, stannen, om det går an, och förtäljen oss edert ve." Likasom ett dufvopar delar luften, när det med vidt utbredda vingar, fullt aflängtan, ilar ned till det ljufva nästet, så skiljdes de från svärmen, när de hörde det otåliga ropet och sade: "Du, som full af godhet och huldhet besöker oss i den purpursvarta natten, oss, som genom vår skuld fuktat jorden med blod, gerna bedje vi att frid och ro må tillfalla dig, om verldsalltets herre vore oss nådig, eftersom du har medömkan med oss, brottslingar. Om blott stormvinden tystnar, skola vi berätta allt. Jag föddes i Ravenna, der Po faller i hafvet och är Franciska, dotter av Guido af Polenta, Ravennas herre. Jag tvangs att äkta den vanskapliga sonen af Malatesta, Riminis herre. Kärleken, som sänker sig i ett ädelt hjerta, fyllde min gemåls broder med kärlek. Skön och älskvärd, beröfvades han mig. Men jag älskade honom med sådan glöd, att, som du ser, intet lidande än quäft denna kärlek. Min man öfverraskade och dödade oss båda. Han är nu i Kaina, den del af helvetets sista krets, der fränders mördare och förrädare straffas." D. sade då[:] "Dina qual pressa ömkans tårar ur mina ögon. Säg mig, huru och hvarigenom kärleken under de ljufva suckarnes tid lärde er känna er syndiga lidelse." Hon svarade: "Det ges ej större smärta, än att i elände minnas den lyckliga tiden. Din lärare Boethius har erfårit det, men vill du veta det första utbrottet af vår kärlek, så vill jag under smärta berätta det. Vi läste en dag tillsammans för vårt nöje hur kärleken till Artus drottning, Ginevra, grep Lancelot, riddaren af hans tafelrund. Vi voro allena och misstänkte ingenting. Boken väckte hos oss hjertats trängtan, eldade vår blick och kom oss ofta, att blekna. Det var dock ett ställe, som betvang oss. När vi läste om hans trånad, att få en kyss af den älskade, så kysste den, som aldrig sedan skiljts från mig, helt skälvande min mund. Boken och dess författare het Galeotto. Från den dagen läste vi icke mer. Medan den ena klagade, under det den andra sade detta, förlorade D. sans af medlidande, bleknade och föll ned som ett lik.

(*Quel giorno più* har blivit "Från den dagen"... Oberoende av vad man tycker om Lénström som översättare måste hans bild av Dante och dennes komedie kompletteras med några sidor ur ett verk som gör troligt att kolskrivaren Flabbe också är en av våra mest danteska författare.⁶ (Om man sätter tro till de uppsatser jag skrev för snart tio år sedan är konkurrensen emellertid inte särskilt hård.) Ändå tycks det som om Lénströms insatser i stor utsträckning ignorerats av forskningen. Men ett två sidor långt (och tryckt) Register på C.J. Lénströms Otryckta Arbeten. Sept. 1891

visar att han, också utöver den aktningvärda insats som redan omtalats, förtjänar en plats i sammanhanget. Här förtecknas inte bara "Dantes Div. Com. parafrazerad på prosa" utan också bland annat en "Andarnes verld, en divina Comedia 3 D". Även denna text återfinns, tillsammans med en mängd andra episka, lyriska, andliga, etcetera arbeten, på KB under signum VF. 134: 114-116. Det rör sig om ett bastant diktverk i tre delar på sammanlagt, uppskattningsvis, mellan 1400 och 1500 sidor.

Den fullständiga titeln lyder enligt handskriften: *Andarnes Werld. Scener ur Hades, Paradis och Werldsslutet. En protestantisk Divina Comoedia. I förordet, som också det är på vers, påpekas att det är fem sekler sedan Dante skrev ner sin dröm, och framhålls att Carl Julius – om man nu får sätta likhetstecken mellan författaren och det så kallade jag som för ordet i hans prolog (och som mot slutet av denna talar om sig själv i tredje person) – fantiserar annorlunda än italienaren, som ju var "af påfvisk vantro fången". I slik fångenskap sitter givetvis inte den svenske prästen – vi känner igen antikaticismen från ovan –, och hos honom renas därför alla "genom ångrens qual" för att sedan nå sitt Eden: i dödsriket får man nämligen all nödvändig självinsikt. Poeten (?) säger sig vara 70 år gammal när detta opus kommer till i hans herdetjäll – vi kan i så fall datera det till 80-talets början – och understryker att det alls inte skrivs för offentligheten: "Han har ej diktat att få skaldens lager. / Han bifall af blott en – af sig – så tager." Den så kategoriskt suffisante vänder sig följaktligen inte ens till den "tribunal à venir" som så många ordkonstnärer drömt om, oftast i olycklig okunskap om att framtiden, *pace* Tocqueville, alltid kommer för sent.*

Efter en inledning som bland annat gör klart att denna ofantliga julle på världshavet skulle ha kunnat döpas till, bland åtskilligt annat, En döds visioner, kommer den mycket långa första delen, Hades, följd av de betydligt kortare andra och tredje partierna vilka etiketterats Paradis och Werldsslutet (denna gång utan dubbelve). Dödsrike och lustgård består av en rad kronologiskt grupperade och företrädesvis dialogiserade porträtt av historiska såväl individer som kollektiv: i Hades av hedningar som Semiramis, Buddha och Nero, grekiska filosofer, druider och mongoler, av kristna som Boethius, Maria Stuart och Bakunin, Hildebrand, Böhme och Lola Montez, självmördare, conquistadorer och giftblanderskor, merovinger, skolastiker och hetärer; i Paradis träffar vi på Adam, Anna Zwingli och Fénelon, samt patriarker, pilgrimsfäder och svenska kungar (vilka också hade en plats i Hades) med flera; den stora finalen omfattar avsnitten Före, Under och Efter Millennium, samt Uppståndelsen, Domen och Himmelen. Det är följaktligen ett slags grandios världshistoriskt perspektiv som styr framställningen. På vägen dyker två av trecentisterna upp i en växelsång – på den meter som dominerar denna andevärld – vilken här återges i sin helhet:⁷

Dante och Petrarka

Dante. Ho är du ande, som står för mitt öga?
 Här kråla timmarne oändligt tröga,
 af fantasier har jag hugnad föga.
 Det vederquicker, att med andra vara
 och hvad man tänker för hvarann förklara,
 ty social är människans natur.
 Hon efter döden ock är sällskapsdjur.

Petrarka. På bilden utaf dig jag Dante känner,
den största af min närmsta förtids männer.

När som du dog, jag var blott sjutton år:

Jag är Petrarka, som nu för dig står.

Dante. Jag i Italien har omkring sväfvat,
på dessa trakter, der jag verkat, lefvat,
och känner till hvad som der gjordes se'n,
din lefnads gerning ock, min skaldevän.

Du lefva fick uti det tysta, stilla
och slapp, din ålder uti landsflygt spilla.

Du i ditt bibliothek afsomnad var,
när man om morgonen dig funnit har.

Till Laura, som nog du har afgudat,
din kärleksdikt har vida återjudat.

Hon var en annans maka. Du var prest
och borde ej vid henne kärlek fäst.

Det var en följd av en ond lustas sjudning,
och du blef full af människoförgudning.

Petr. På gamla dar jag bittert ångrat det.

Af ungdomslusta jag mig dåras lät.

Dock henne jag allt mer idealiserat
och helga jungfrun uti henne ärat.

D. Nå väl, jag så med Beatrice gjorde
och detta äfvenväl då tadlas borde,
men hon var dock ej gift, som ung hon dog,
och jag en maka sedan osäll tog.

P. Jag frillor haft och födde med dem barn
och föll ett offer så för frestarns garn.

På gamla dar jag derfor sökt att bota
för Herrans straffdom, som mig kändes hota.

Jag fastat, haft relikor och mig späkt,
men samvetssären detta icke läkt.

Maria jag och helgon mera ärat,
än Frälsarens förtjenst jag rätt värderat.

Jag höjde till dem mina böners ljud
och människor så dyrkat mer än Gud.

I Hades får jag likväl annat lära,
att endast Kristus all min hyllning bära[.]

Jag funnit har i den katholska cult,
att det af vantro varit öfverfullt.

D. Jag i det stora verket, som jag diktat,
till helgonen ock mina böner rigtat.

Jag satt i rim vår hela skolastik
och af papismen väntat himmelrik.

Nu ser jag dock, att allt är lögner bara,
som ej med bibelns bruk jag kan försvara.

Jag önskar, att den dikten, som jag skref,
utaf katholska dikter brokig väf,

ej hade efterverlden lemnad blifvit,
fastän mitt namn den mycken ära gifvit.

P. En skaldekonstens seger dock den är,
som om din samtid oss så mycket lär.
Den är ett stort och väldigt panorama,
ett kolossalt, ett underbart drama.
Hvad man af bildning känner icke det
och hvem har sedan gått i dina fjät?
Två saker ständigt det recommendera,
ty man utaf den dikten dock kan lära
hur tiden var och hur papismen är.
Den andra tanken är dock vida mer:
den rika fantasi, den smak, det snille,
hvarmed du sade allting, som du ville.
Du bröt för språket ju den första bana.
Ej har jag kunnat eljest dikter dana
och ej Boccaccio sin Decamerone,
som gör mot sedlighet och kyskhet hån,
fast lätt och ljufligt han med pennan leker
och våra öron med sitt väljud smeker.
Om någon bok dock borde blifva bränd
och ej af efterverldens menskor känd,
det är just denna, som har väckt passionen,
bespottande moralen, religionen.
Vi sådant ej till last oss komma lät,
men många sedan gått i dennes fjät.
Jag ångrar, som jag sagt, att jag beprisat
en jordisk quinna och har henne visat
den dyrkan, som hör Herran endast till,
ty han allenast ju tillbedjas vill.
Hvad är en quinna? Syndig menska bara,
och, om hon ock ett helgon skulle vara,
och själen vara mer än kroppen skön,
man bör till henne dock ej rigta bön.
Hvad är, som oss till dessa quinnor drager,
om ej ett yttre skal, en kropp helt fager,
fast man ej känner huru själen är,
om ond och djefvulsk är dess karakter.
Ej denna Laura jag något kände,
när hennes fågring opp min flamma tände.
Jag skalet älskat och det vissnat snart,
som allting ändligt ju med tidens fart.
Det är som i en målning kär man blifvit,
när oss konstnären ett porträtt har gifvit.
Hvi skaffar man sig ingen sådan bild,
hvarfrån man ej behöfver blifva skild?
Den icke bleknar och sin form behåller;
att ses och kännas den oss tjusning våller.
Men hvarför är man dermed icke nöjd,
hvi gör det oss allena riktig fröjd,
om kött och blod är under detta skalet,
hvi åstadkommer det blott älskogsqualet,

om ej naturen inlagt har en lust,
som vill i verkligheten mättas just?
In summa: det är alltid sinligheten,
som lockar oss till denna quinligheten,
hur saken än man sublimeras må,
det är och blir en fysisk drift ändå,
som följer oss igenom hela lifvet
och först i döden har till ända blifvit.
Jag undrat har så mången, mången gång,
att denna lusta är som lifvet lång,
att efter mannaårens hädanflygt
oss denna lust ej blifvit undanryckt,
när mer man icke önskar, fader blifva,
all verldslig lusta ville öfvergifva.

- D. Du lyckligare var än jag, ty du
blef krönt en gång på Capitolium ju
och frossa fick i studium af klassiker
från Grekelands och Romas republiker,
omstrålad blef utaf all ärans glans,
tills död du bland de lärdas skatter fans.
Jag måste ut i slagtingarne draga,
som statsman vård om republiken taga,
af motpartiet exilerad blef,
kring tjugo år i nöd som biltog dref.
Hvad gört det mig, att, när jag vandrat hädan,
otacksamt fosterland mig ärat sedan?
Det bittert var, att äta landsflygts bröd
och fruktlöst brännas af hemsjukans glöd.
- P. Men då din stora dikt du likväl skrifvit,
som ju din äras minnesstod har blifvit.
Originell var ju din dikts idé,
som ville bild ur andeverlden ge.
- D. Men mången ann haft sådana visioner,
fast de ej sade dem i rimmens toner.
En engelsk munk har slika syner sett,
för riddar Tyndal slikt sig äfven tett,
och Albericus äfven sådant drömde.
Jag deras syner i mitt minne gömde,
och fick idé, men uti denna ram
jag satte in en mensklighetens dram.
Jag bilder tog ifrån förflutna tider,
passioner, äfventyr och andens strider
och äfven väl ifrån min egen tid,
for oförsigtigt kanske fram dervid.
- P. Du visat hvilken skamlig lust förtärde
just den Brunetto, som din ungdom lärde.
Du mången påfve i Gehenna satt.
Det kyrkans fiender har mycket gladt.
Jag nekar ej, de sådant straff förtjena,
men detta postulerar jag allena,

- att folket har på sådant gifvit akt
och hvarje påfve egnat sitt förakt.
Men så du förberedt reformationen,
en nödig rening utaf religionen.
Men hur du gjort, det arbet, du har gjort,
är likväl härligt, underbart stort.
Fastän ju flera sekel än försvinna,
man skall det mer och mera dunkelt finna,
ej läsa det förutan commentar,
men njutningen af dikten det betar,
ty genomskinlig bör hvar diktning vara,
vid första ögonblick sig self förklara.
- D. Du på ditt samvet äfven något har,
som lemnat spåren efter sig ock quar:
du har afgudat den der humanismen,
när som du har upplifvat klassicismen.
Så bildades en gudsförnekarhop
af dem, som kommo forntiden i rop.
De sig ej nöjde med, att af det sköna
i form, som man hos Grekerna kan röna,
sin njutning få, man innehället ock
förgudade, ett genomhedniskt dock.
Man började, vår kristendom förakta
och Grekerna i allt som mönster akta,
i statens form, i seder och i tro;
i stoisk vishet sökte man sin ro.
- P. Jag har nog mycket i den saken felat,
men ej förnekelsen jag likväl delat.
Se'n kom en skara utaf uselt folk,
som gaf sig ut för de klassikers tolk,
en slyngelhop, som samlat sig på hofven,
guldgirigt pack, som gick omkring med håfven,
som smickerfraser sålde bort för guld,
att göra fursten vid hvart hof sig huld.
Odrägligt stolta, öfver menskligheten
de satte sig och om odödligheten
i ryktets mund de sig så vissa gjorde,
att så frassvarfvaren all ära sporde.
- D. Och dock var allt hos detta Satans pack
blott lånta fraser och ett gudlöst snack.
Ej i klassikers anda in de trängde,
med deras uttryck sig de endast svängde.
Ej visste de, att tankens adel skatta
och knappast formens rena skönhet fatta.
Det säkert är, att mycket ondt de gjort.
Du deras gynnare ej vara bordt.
- P. Men deras verk är derfor ärevärdt,
att bibelns språk de nya tiden lärt,
att en kulturverld de dock uppenbar
ha gjort, som gömd i seklers glömska var,

och smak och bildning de oss äfven lärde
och därför äro de ej utan värde.

Vi känner igen en del från det tidigare Danteporättet – konstansargument saknas inte hos vår inhemske deltidshegelien, även om åsikterna förstås i sig är föga originella: åtskilligt hade som vi vet sagts om Dante långt före Lénströms aktiviteter. Däremot torde det vara ytterst ovanligt att i ett svenskt ordkonstverk få läsa om hur Dante och Petrarca nästan blivit protestanter. Kulturtypisk är naturligtvis misogynin och övertygelsen att kvinnlig sexualitet utgör ett förskräckligt hot mot mannens salighet. Det handlar som synes om två människor vilka båda kommit på bättre tankar vad rör såväl sexualmoral som religion, både klassicism och litterär ryktbarhet. Men jag vill också peka på Boccaccio-förekomsten: dels emedan trion så blir komplett, dels eftersom hans särställning i Lénströms version verkar vara en tankeväckande 1800-talsvariant av den position Decameronemannen understundom tilldelas i vår moderna kultur. Dennes liderlighet i Andarnes Werld kan måhända sägas motsvara den syn på honom som i dag lär ut att han, ensam av de tre stora, gjorde sig till den nya tidens man genom att oreserverat bejaka den frihet som det gamla systemets samhälleliga och filosofiska etc. upplösningar gav upphov till. Även om Dante förvisso blev en ny sorts intellektuell – den där icke stod i någon furstes tjänst – levde han fast förankrad i den då gamla världen. Hans båda yngre kollegor fick se betydligt mer av det nya, av det italienska 1300-talet. Boccaccio tog tacksamt emot vad som bjöds i form av dittills okända möjligheter. Petrarca var mera kluven – jämför hans vacklande hållning till humanisterna hos Lénström – och hade en helt annan insikt om det pris människan måste betala för dessa sina nyvunna friheter, inte minst nu när till exempel de ekonomiskt starkare på ett annat sätt än tidigare skulle kräva många offer och orsaka mycket lidande: den krönte poeten var medveten om de nya mänskliga villkorens dubbla aspekt. Lénström noterar en skillnad – men gör den, som det verkar beträffande Boccaccio, uteslutande sexuell och blasfemisk. Det är emellertid klokast att jag stannar här, och i ett förståelsens (inte misstänksamhetens) ljus – mot god akademisk sed, men helt i Lénströms anda – låter författare och text tala för sig själva: på det att vi icke må oss för mycket förvillas av vårt eget omdöme.

III

Det är troligt att också Lénström av några illvilliga kritiker skulle kunna avfärdas som ett "utsläpt Danwikshjon", en "halflyskt skrånande Skribler", vilken, trots att han förmodligen alls icke tolkat Dante mellan "muggarna på källarboden", vid minst två tillfällen "wäldfört" sig på italienarens oeuvre och åt denne lånat "skrälet af Germaniens drifter". Hur mycket Hegel – eller rent Flabbeförstånd – som i själva verket döljer sig i Lénströms egen Komodie vågar jag inte uttala mig om, men en dialektisk tankemodell kan måhända skönjas i det tretal som utgörs av Hades, Paradis och Världsslut – låt oss inte glömma bort att det "the end of history" vi på senare tid hört så mycket om rimligtvis måste ha bland annat ett hegelienskt ursprung. Däremot förefaller väl Lénström, i sitt samlade Dante-verk, på sitt egna sätt ha försökt förverkliga både det önskvärda och det faktiska i Friedrich August Wolfs

berömda dictum: *Tota questio nostra historia et critica est, non de optabili re, sed de re facta...*, vad som bort vara och vad som varit, Dante i Andarnes Werld och Dante i inledningen till hans fria förklarande komedieöversättning.

Nog av. Den fråga jag till sist vill ställa mig är hur många av våra inhemska författare som på Lénströms sätt försökt skriva ett slags motsvarighet till inte bara Dantes Komedi utan också Victor Hugos *La Légende des siècles* (ett verk som kanske inte var honom helt okänt), och därmed mer eller mindre anat att den stora episka dimensionen och inspirationen i vår (efter)romantiska tid står att finna i en mänsklighetens himmelfärd – vars unika och moderna svenska variant fick namnet *Aniara*.

NOTER

1 *Ur den svenska trecentbildens historia.* [...] Acta universitatis stockholmiensis. Romanica stockholmiensa 12, Stockholm 1986.

2 Som ett litet komplement till ovanstående bok noteras här: Dante, Petrarca eller Boccaccio har tagits med i såväl P. Blanchards plutarkiska samling *Store mäns lefverne* (1808-1816) som C.F. Beckers *Handbok för fruntimmer, i äldre och nyare historien* (1804-1807); material om eller av eller "efter" Boccaccio återfinns också i *Linköpingsbladet* 27/5 1809, *Tidning i blandade ämnen* 6/11 1811, *Stockholms Posten* 4/1 1822; dito om eller av Petrarca i *Fahlu Weckoblad* 7/6 1788, *Carlskrona Weckoblad* 14/1 1801 (ett fulländat textmord på Chiare, fresche e dolci aque), *Stockholms Posten* 13/4 1805, *Göteborgs tidningar* 28/5 1805, *Linköpingsbladet* 7/6 1809, *Nyköpings Weckoblad* 23/12 1809, *Linköpingsbladet* 10/6 1820 (jfr. *Åbo tidningar* 20/5 1820), *Stockholms Posten* 29/9 1818 (jfr. *Örebro tidning* 6 och 13/9 1823); dito om eller av Dante i *Åbo tidningar* 28/4 1794 (där Ugolinoepisoden återberättas på knappa 25 prosarader efter en tysk tidskrift) och *Journal för litteraturen och theatern* 27/11 1810 och 24/12 1810 (två anekdoter varav en om Dante som rådgivare i kärleksaffär).

3 *Journal för litteraturen och theatern* 4/9 1811.

4 Nordin, S., *Romantikens filosofi. Svensk idealism från Höjer till hegelianerna*, Lund 1987, ss. 294f.

5 I detta och följande citat har enstaka och enligt min bedömning nödvändiga korrigeringar gjorts, vilka markerats med hakparentes. Lénströms understrykningar har kursiverats. – Ett par tämligen ovanliga (former av) Dantetitlar har behållits, då de i sig är (mer eller mindre) fullt korrekta: *De vulgari eloquentia* föreligger också under titeln *Liber de vulgari eloquio seve idioma*, och ett annat namn för *Convivio* är *L' amoroso Convito di D.* Jag tackar Luminita Beiu-Peladi för värdefulla upplysningar härvidlag.

6 Så heter han Vilhelm Fredrik Palmblads snillrika Almquistsatir *Törnrosens bok. Nemligen den äkta och veritabla*, Uppsala 1840, som härmed anbefalles. Jag citerar några rader ur ett replikskifte (ss. 10f.) mellan Herr Hugo och hans dotter Rudolfina, med anledning av faderns önskan att den tveksamma unga kvinnan måtte hugna den nyanställda med sin vänskap:

Försök dock, mitt barn, att höja dig öfver ditt köns sphaer. Begynn med att abstrahera bort Herr Flabbes namn, som, jag medger det, låter litet fatalt; abstrahera sedermera bort hans kolskrifvarskap; vidare hans yttre habitus, äfvensom hans egenskap som karl jemte dertill hörande verkliga och möjliga förhållanden.

Jag fruktar, att jag då abstraherar bort hela herr Flabbes person; ty hvad blir sedan kvar? invände Rudolfina småleende.

Hvad blir kvar? Då återstår ju den odödliga själen, ipse genius, det rena Flabbe-förståndet; kallar du detta för ingenting, du?

Man noterar särskilt den förhuserlska epokévarianten.

7 I detta citat har blott en (hakparentesmarkerad) punkt lagts till. – Riddar "Tyndal" som nämns i en Dantereplik ovan s. 35 skriver i dag på svenska sitt namn Tundal. Det handlar om en irländsk riddare vars drömda himmel och helvete, Visio Tungdali – andra stavningar av namnet förekommer också – , nedtecknades av en broder Marcus vid 1100-talets mitt. Denna text anses vara, direkt eller indirekt, en av komediens källor. Vem "en engelsk munk" i raden ovanför Tundal är vet jag inte; möjligen rör det sig helt enkelt inte om en engländare utan om Saint Patrick, en av Dantes andra välkända visionära föregångare.

SHOSHANA FELMAN

I en tid av vittnesmål: Claude Lanzmanns *Shoah*¹

I

Historia och vittnesmål, eller Berättelsen om en ed

”Om någon annan kunde ha skrivit mina berättelser,” skriver Elie Wiesel, ”skulle jag inte ha skrivit dem. Jag har skrivit dem för att avlägga vittnesmål. Min roll är rollen av ett vittne... Att inte berätta, eller att berätta en annan berättelse, är... att begå mened.”²

Att bära vittnesmål är att ta ansvar för sanningen: att tala, underförstått, inifrån den rättsliga förpliktelsen och det juridiska imperativet hos vittnets ed.³ Att vittna – inför en domstol eller inför historiens och framtidens dom; att vittna, likaledes, inför en publik av läsare eller åskådare – är mer än att endast rapportera ett faktum eller en händelse, mer än att berätta vad som har upplevts, upptecknats, och blivit ihågkommet. Minnet besvärjs här väsentligen för att *tala till* någon annan, för att göra intryck på en lyssnare, för att *vädja* till ett samfund eller en grupp individer. Att vittna är alltid, i överförd mening, att ta plats i vittnesbåset, eller att ta vittnets plats i den utsträckning som vittnets berättade redogörelse på en gång är engagerad i en vädjan och bunden av en ed. Att vittna är således inte bara att berätta, men att förbinda sig, och att förbinda berättelsen, till andra: att *ta ansvar* – i tal – för historien eller för sanningen hos en tilldragelse, för något som av definition övergår det personliga i det att det har en generell (icke-personlig) giltighet och generella konsekvenser.

Men om det väsentliga hos vittnesmålet är opersonligt (för att möjliggöra ett beslut av en domstol eller jury – metaforisk eller inte – om den sanna naturen hos en tilldragelse; för att möjliggöra en objektiv rekonstruktion av hur historien var, utan att ta hänsyn till vittnet), varför är då vittnets tal så unikt, bokstavligen oersättligt? ”Om någon annan kunde ha skrivit mina berättelser, skulle jag inte ha skrivit dem.” Vad innebär det att vittnesmålet inte kan rapporteras, eller berättas, av någon annan i dess funktion som vittnesmål? Vad betyder det att en berättelse – eller en historia – inte kan berättas av någon annan?

Shoshana Felman, "In an Era of Testimony: Claude Lanzmann's *Shoah*", i *Yale French Studies* 79, *Literature and the Ethical Question*, ed. Claire Nouvet (New Haven, 1991), ss. 39-81.

Det är denna fråga, enligt min mening, som visar vägen för Claude Lanzmanns banbrytande arbete i hans film *Shoah* (1985), och den utgör på en gång filmens djupa ämne och den chockerande styrkan i dess originalitet.

En syn på verkligheten

Shoah är en film uppbyggd enbart av vittnesmål: förstahandsvittnesmål av deltagare i den historiska upplevelsen av Förintelsen, intervjuade och filmade av Lanzmann under de elva år som föregick produktionen av filmen (1974-1985). *Shoah* bringar till liv Förintelsen med en sådan styrka (en styrka som ingen tidigare film om detta ämne kunnat uppnå) att den radikalt förskjuter och skakar om inte bara alla vanliga idéer vi kan ha haft om den, men också vår syn på verkligheten som sådan, vår förståelse av vad världen, kulturen, historien och våra liv i den, består av.

Men filmen är inte enbart, eller i första hand, ett historiskt dokument om Förintelsen. Det är på grund av detta, till skillnad från tidigare filmer om ämnet, som den systematisk vägrar att använda några historiska arkivfilmer. Den utför sina intervjuer, och tar sina bilder, i nutiden. Snarare än att helt enkelt vara en film om det förflutna, erbjuder filmen en desorienterande syn på nutiden, en tvingande djup och förvånande insikt om det komplexa *förhållandet mellan historia och vittnande*.

Det är en film om att bära vittnesmål: om bevittnandet av en katastrof. Det som är bevittnat är gränsupplevelser vars överväldigande styrka ständigt sätter gränserna för vittnena och vittnandet på prov, på samma gång som den ständigt rubbar och ifrågasätter själva gränserna för verkligheten.

Konst som vittne

I andra hand är *Shoah* en film om *relationen mellan konst och vittnande*, om film som ett medium vilket *utvidgar* förmågan att bära vittnesmål. För att förstå *Shoah* måste vi utforska frågan: vad är det som vi som åskådare bevittnar? Denna utvidgning av vad vi i vår tur kan bevittna är, emellertid, inte bara beroende av reproduktionen av händelser, men av styrkan hos filmen som konstverk, av känsligheten hos dess filosofiska och konstnärliga struktur och av komplexiteten hos den kreativa process den sätter igång. "Sanningen dödar möjligheten till fiktion," sa Lanzmann i en tidningsintervju.⁴ Men sanningen dödar inte möjligheten av konst – tvärtom, den behöver den för sin överföring, för sitt förverkligande i vårt medvetande som vittnen.

Slutligen, *Shoah* förkroppsligar möjligheten hos konst inte bara att vittna, men också att *ta vittnets plats*: filmen tar ansvar för sin tid genom att framställa betydelsen av vår tid som en *tid av vittnesmål*, en tid i vilken vittnandet självt har genomgått ett stort trauma. *Shoah* låter oss bevittna en *historisk kris hos vittnandet*, och visar oss hur, genom detta trauma, att bära vittnesmål, i alla betydelser hos ordet, blir en *kritisk* aktivitet.

På alla dessa skilda nivåer ställer Claude Lanzmann envist samma obevkliga fråga: vad betyder det att vara ett vittne? Vad betyder det att vara ett vittne till Förintelsen? Vad innebär det att vara vittne till filmens förlopp? Vad betyder vittnesmålet,

om det inte bara är (som vi vanligen förstår det) observerandet, fasthållandet, ihågkommandet av en händelse, utan även en helt unik och oersättlig topografisk *position* i förhållande till en händelse? Vad innebär vittnesmålet, om det är det unika hos *framförandet av en berättelse* som består av det faktum att, liksom en ed, den inte kan utföras av någon annan?

Den västliga bevislagen

Det unika hos det narrativa framförandet av vittnesmålet springer ur vittnets oersättliga handling av den seende akten – från det unika hos det att vittnet ”ser med sina egna ögon.” ”Herr Vitold,” säger ledaren för Judiska Bund till den polske kuriren Jan Karski, som rapporterar i sitt filmade vittnesmål trettiofem år senare, när han berättar hur den judiske ledaren uppmanade – och övertalade – honom att bli ett viktigt ögonvittne: ”Jag känner den västliga världen: Ni kommer att tala till engelsmännen... Det kommer att stärka er rapport om ni kan säga: *Jag såg det själv*.”⁵

I den rättsliga, filosofiska och kunskapsteoretiska traditionen i väst, baseras vittnande på, och definieras formellt genom, förstahandsseende. ”Ögonvittnesmål” konstituerar det mest avgörande bevismaterialet i rättsalar. ”Advokater har oräkneliga regler rörande hörsägen, karaktären hos den svaranden eller vittnet, åsikter givna av vittnet, och liknande, vilka på det ena eller andra sättet är avsedda att förbättra faktafinnandeprocessen. Men viktigare än något av dessa – och möjligen viktigare än alla tagna tillsammans – är informationen från ögonvittnets vittnesmål.”⁶

Film, å andra sidan, är den konstform *par excellence* som, liksom rättsalen (om än för andra syften), anropar ett vittnande genom *seende*. Hur använder filmen det visuella mediet för att reflektera över ögonvittnets vittnesmål, både som bevislag för sin egen konst och som bevis för historien?

Offer, gärningsmän och åskådare: om seende

Eftersom vittnesmålet är unikt och oersättligt, är filmen ett utforskande av *skillnaderna* mellan heterogena perspektiv, mellan vittnesmålsliga positioner vilka varken kan assimileras av, eller underordnas, varandra. Där finns, först och främst, skillnaderna i perspektiv mellan tre grupper av vittnen, eller tre serier av intervjuade; de verkliga historiska karaktärerna vilka – i respons till Lanzmanns förfrågan, spelar sin egen roll som de sällsamt verkliga skådespelarna i filmen – faller in i tre huvudkategorier:⁷ de som bevitnade katastrofen som dess *offer* (de överlevande judarna); de som bevitnade förödelserna som dess *gärningsmän* (de före detta nazisterna); de som bevitnade förödelserna som *åskådare* (polackerna). Vad som står på spel i denna uppdelning är inte bara en skillnad i perspektiv eller grader av medbrottlighet och känslomässigt deltagande, utan *ojämförbarheten* av skilda topografiska och kognitiva positioner, mellan vilka diskrepanserna inte kan överbryggas. Det som filmens kategorier visar är, mer konkret, *tre skilda modaliteter hos den seende akten*.

I själva verket differentieras offren, åskådarna och gärningsmännen här inte så

mycket genom vad de verkligen ser (vad de alla ser, även om det är ett diskontinuerligt seende, tillåter faktiskt en bekräftande logik), som genom vad och hur de *inte ser*, genom vad och hur de *misslyckas att bevittna*. Judarna ser, men de förstår inte meningen och destinationen av vad de ser, överväldigade av förlust och bedrägeri, de är blinda för betydelsen av vad de bevittnar. Richard Glazar berättar om ett slående ögonblick av seende parad med oförståelse, ett exemplariskt ögonblick i vilket judarna misslyckas att läsa, eller dechiffrera, de visuella tecknen och den synliga betydelsen de trots detta ser med sina egna ögon:

Helt plötsligt, mycket långsamt svängde tåget av från huvudspåret och rullade genom en skog. Och som vi tittade ut – vi hade lyckats öppna fönstret – såg den gamla mannen i kupén någon... "Var är vi?" Och den andre gjorde en konstig gest. Så här! [*drar ett finger över sin strupe*] Över strupen...

Och en av er frågade honom?

Vi frågade inte med ord, men med tecken: "Vad är det som händer här?" Och den andre gjorde den där gesten. Så här. Men vi ägnade honom inte mycket uppmärksamhet, vi kunde inte begripa vad han menade. (s. 45)

Polackerna, till skillnad från judarna, *ser*, men som åskådare, de *tittar* inte riktigt, de undviker att titta direkt, och därigenom *förbiser* de på en gång sitt ansvar och sin medbrottslighet som vittnen:

Man kunde inte titta åt det hållet. Man kunde inte tala till en jude. Även om man gick förbi på vägen här, kunde man inte titta dit.

Tittade de i alla fall?

Ja, skåpbilar kom hit och sedan flyttade man judarna längre bort. Man kunde se dem, men bara i smyg! Med ögonkast från sidan. (ss. 110-111)

Nazisterna, å andra sidan, ser till att både judarna och utrotningen förblir osedda, osynliga; dödslägren är för detta syfte omgivna av en skärm av träd. Franz Suchomel, en före detta vakt vid Treblinka, vittnar:

Invädda i taggtrådsstängslet fanns grenar från barrträd. Det kallades "kamouflage"... Och allt var avskärmat. Allt, allt. De kunde inte se ut, varken till höger eller vänster. Ingenting. Man kunde inte se genom det... Omöjligt. (s. 124)

Det är ingen tillfällighet att, medan detta vittnesmål fortskrider, det är svårt för oss som betraktare av filmen att se vittnet, som filmas i hemlighet: som är fallet med de flesta före detta nazister, gick Franz Suchomel med på att besvara Lanzmanns frågor men inte att bli filmad; med andra ord, han gick med på att ge vittnesmål, men på villkoret att *han*, som vittne, inte skulle bli sedd:

Herr Suchomel, vi pratar inte om er, utan bara om Treblinka. Ty ni är ett mycket viktigt ögonvittne, och ni kan förklara vad Treblinka var.

Men använd inte mitt namn.

Nej, nej, jag har lovat er. (s. 67)

I de suddiga bilderna av ansikten tagna med en hemlig kamera, som måste filmas genom olika väggar och skärmar, låter filmen oss se konkret, genom den kompromiss som oundvikligen inkräktar på *vårt* seende (vilket, med nödvändighet, materiellt blir ett *igenomskådande*), hur Förintelsen var ett historiskt angrepp på seendet och hur, även idag, gärningsmännen i stort är osynliga: "Allt var avskärmat. Allt, allt. De kunde inte se ut, varken till höger eller vänster... Man kunde inte se igenom det."

Figuren

Kärnan i nazisternas plan är att göra sig själva – och judarna – fullständigt osynliga. Att göra judarna osynliga inte bara genom att döda dem, inte bara genom att stänga in dem i "kamouflerade", osynliga dödsläger, men genom att reducera även materialiteten hos de döda kropparna till rök och aska, och vidare, genom att reducera den radikala ogenomträngligheten av *synen* av de döda kropparna – liksom även den lingvistiska referentialiteten och bokstavligheten hos *ordet* "lik" – till genomskinligheten hos en ren form och till den rent retoriska metaforiskheten hos en simpel *figur*: en desinkarnerad verbal ersättning som abstrakt betecknar den lingvistiska lagen om obegränsad utbytbart och substituerbarhet. De döda kropparna är därför verbalt osynliggjorda, och tömda på såväl substans som specificitet, genom att behandlas, i nazijargongen, som *Figuren*: det som på en gång *inte kan ses* och *kan ses igenom*.

Tyskarna hade också sagt att det var förbjudet att använda ordet "lik" eller ordet "offer" eftersom de döda var just träklossar, de var skit... att de absolut inte hade någon betydelse, de var ingenting. Tyskarna fick oss att tala om de döda kropparna som *Figuren*, det vill säga... som marionetter, som dockor, eller som *Schmattes*, vilket betyder "trasor". (ss. 24-25)

Men det är inte bara de döda judarnas kroppar som nazisterna, paradoxalt nog, inte "såg". Det är också, i några slående fall, de levande judarna, transporterade till sin död, som förblir osynliga för chefsarkitekterna av deras slutliga förflyttning. Walter Stier, före detta chef för byrå 33 på *Reichsbahn*, chefstrafikplanerare för dödstågen ("specialtågen", med en nazistisk eufemism), vittnar:

Men ni visste väl om att dessa transporter till Treblinka eller Auschwitz...

Naturligtvis visste vi det. Jag var den högste direktören. Utan mig kunde tågen inte nå sin destination...

Visste ni att Treblinka betydde utrotning?

Naturligtvis inte!... Hur kunde vi veta det? Jag har aldrig satt min fot i Treblinka. (s. 149)

.....
Ni såg aldrig ett tåg?

Nej, aldrig... jag lämnade aldrig mitt skrivbord. Vi arbetade dag och natt. (s. 147)

På samma sätt svarar fru Michelshon, gift med en nazistisk skollärare i Chelmno, på Lanzmanns frågor:

Säg ni gasskåpbilarna?

Nej. Jo, från utsidan! De for fram och tillbaka. Jag tittade inte inuti... judarna inuti!. Jag såg bara saker från utsidan. (s. 96)

Händelsen som obevittnad

Sålunda, olikheten hos de vittnesmåsliga positionerna hos offren, åskådarna och gärningsmännen har, paradoxalt nog, ojämförbarheten i deras skilda och enskilda positioner av att *inte se* gemensamt; den radikala skillnaden mellan deras topografiska, känslomässiga och kunskapsteoretiska positioner inte bara som vittnen, men som vittnen som *inte ser*, som låter Förintelsen hända som en väsentligen obevittnad händelse. Genom vittnesmålen från sina visuella vittnen, låter filmen oss *se* konkret – låter oss *bevittna* – hur Förintelsen äger rum som det exempellösa, ofattbara historiska inträffandet av *en händelse utan ett vittne*, en händelse som historiskt utgörs av planen för den bokstavliga *utplåningen av dess vittnen*. Men det är en händelse som, dessutom, filosofiskt sett består av en förstörelse av perceptionen, av en *splittring av ögonvittnande* som sådant; en händelse, sålunda, utan vittnen, inte empiriskt, men kognitivt och perceptuellt, både därför att den utesluter seende och därför att den utesluter möjligheten av en *seende gemenskap*; en händelse som radikalt utplånar tillflykten (vädjandet) till visuell bekräftelse (av jämförbarheten mellan två olika seenden) och sålunda upplöser möjligheten av någon *bevittnande gemenskap*.

Shoah gör det möjligt för oss att se – och ger oss insikt i – tilldragelsen av Förintelsen som en absolut historisk händelse vars bokstavligen *övervuldigande bevis* gör den, paradoxalt nog, till en *händelse fullständigt utan bevis*; vittnesmålets tid är en tid av icke-bevis, det är en tid för en händelse vars referentiella storleksgrad på en gång är för liten och för stor för att kunna bevisas.

Mångfalden av språk

Ojämförbarheten mellan skilda vittnesmåsliga positioner, och den heterogena mångfalden av specifika kognitiva positioner för seende och icke-seende, förstoras och fördubblas i filmen genom mångfalden av språk på vilka vittnesmålen ges (franska, tyska, sicilianska, engelska, hebreiska, jiddisch, polska); en mångfald som nödvändigtvis inbegriper några främmande språk och vilket nödvändiggör närvaron av en professionell tolk som förmedlare mellan vittnena och Lanzmann som deras intervjuare. Dubbnings teknik används inte, tolkens roll är avsiktligt inte bortredigerade från filmen – tvärtom, hon är mycket ofta närvarande på duken, bredvid Lanzmann, som ytterligare en av de verkliga aktörerna i filmen, eftersom översättningsprocessen i sig är en integrerad del av filmprocessen, deltagande både i dess scenario och i dess eget framförande av *sitt* filmiska vittnesmål. Genom mångfalden av främmande språk och den *fördröjning* som översättningen orsakar, återfinns den splittring av ögonvittnandet som konstituerar den historiska händelsen – oförmågan hos ett seende att spontant och omedelbart översätta sig till något meningsfullt – i seendet hos filmåskådaren själv. Filmens placering av vittnet som *ser* och *hör*, men

som *inte kan förstå* betydelsen av vad som pågår förrän den senare inblandningen, den fördröjda bearbetningen och översättningen av betydelsen hos den visuella och akustiska informationen av tolken, som också på en del sätt förvränger och skärmar informationen eftersom översättningen inte alltid är absolut korrekt (vilket har intygats av de åskådare som är infödda talare av de främmande språk vilka tolken översätter, och som filmen själv påpekar genom några av Lanzmanns egna inblandningar och rättelser).

Den kännbara upplevelsen av att vara främmande för filmens språk är emblematiske för det radikalt främmande i upplevelsen av Förintelsen, inte bara för oss, men också för dess deltagare. På frågan om han bjudit in deltagarna att se filmen, svarade Lanzmann nekande: "på vilket språk skulle deltagarna se filmen?" Originalet är en fransk kopia: "De talar inte franska."⁸ Franska, Lanzmanns modersmål, är den gemensamma nämnaren till vilken vittnesmålen (och den ursprungliga textningen) är översatta. Filmen är uttänkt på detta språk och ger, i sin tur, sitt eget vittnesmål, som råkar vara främmande för alla vittnena (vilket, enligt min mening, inte är av en tillfällighet). Det är en metafor för filmen att dess språk är ett översättningsspråk och, som sådant, dubbelt främmande: att händelsen, å ena sidan, tilldrar sig på ett språk främmande för filmens språk, men också, att betydelsen hos händelsen bara kan uttryckas på ett språk främmande för händelsens språk.

Filmens titel är emellertid inte fransk och förkroppsligar sålunda återigen ett lingvistiskt främlingskap, en alienation vars betydelse är gåtfull och vars mening inte är omedelbart tillgänglig ens för den infödda franska publiken: *Shoah*, det hebreiska ord som med den definitiva artikeln (här frånvarande) betecknar "Förintelsen", men som utan artikeln gåtfullt och obestämt betyder "katastrof", benämner här det sant främmande hos språket, den sanna namnlösheten hos en katastrof som inte kan ägas av något modersmål och som, i översättningsspråket, endast kan benämnas som det *översättbara*: det som språket inte kan bevittna; det som inte kan uttryckas på ett språk; det som språket, i sin tur, inte kan bevittna utan att *splöttra* och själv *splöttras*.

Historikern som vittne

Uppgiften att dechifrera tecknen och att bearbeta informationen – vilket vi kan kalla *översättarens uppgift*⁹ – utförs emellertid i filmen inte bara av den professionella tolken, men också av två verkliga aktörer – historikern (Raul Hilberg) och filmskaparen (Claude Lanzmann) – som, likt vittnena, i sin tur *spelar sig själva* och som, till skillnad från vittnena och likt tolken, utgör *andra-gradens vittnen* (vittnen av vittnen, vittnen av vittnesmål). Liksom den professionella tolken, om än på mycket olika sätt, är filmskaparen i filmen och historikern på duken i sin tur katalysatorer – eller aktörer – av *receptionsprocessen*, aktörer vars reflektiva bevittnande och vars vittnesmålsliga positioner hjälper vår egen reception och stödjer oss både i försöket till förståelse och i den ändlösa kampen med det främmande hos tecknen, i bearbetandet inte bara (som den professionella tolken) av vittnesmålets bokstavliga betydelse, men också av deras filosofiska och historiska betydelse.

Historikern är sålunda i filmen varken kunskapens sista ord eller den högsta auktoriteten om historien, men snarare ytterligare en topografisk och kognitiv posi-

tion hos *ytterligare ett vittne*. Filmskaparens påstående – och filmens vittnesmål – är på inget sätt *underordnat* historikerns påstående (eller vittnesmålets). Även om filmskaparen omfattar Hilbergs historiska insikter, vilka han uppenbarligen i högsta grad respekterar och från vilka han får både inspiration och instruktion, ger filmen också perspektiv på – och ger ett sammanhang till – historieforskning som sådan, genom att snubbla på (och låta oss se) historieskrivningens egentliga gränser. ”*Shoah*”, sa Claude Lanzmann, ”är verkligen inte en historisk film... Syftet med *Shoah* är inte att förmedla kunskap, trots det faktum att det finns kunskap i filmen... Hilbergs bok, *The Destruction of the European Jews*, var verkligen min bibel under många år... Men trots detta är *Shoah* inte en historisk film, den är någonting annat... För att sammanfatta i ett ord vad filmen är för mig, skulle jag säga att filmen är en *inkarnation*, en *återuppståndelse*, och att hela filmprocessen är en filosofisk process.”¹⁰ Hilberg är en talesman för en unik och imponerande kunskap om Förintelsen. Kunskap visas i filmen vara absolut nödvändig i den pågående kampen att motstå den bländande påverkan av händelsen, för att motverka ögonvittnenas splittring. Men kunskap är inte i sig själv en tillräckligt aktiv och effektiv akt av seende. Det nya hos filmens syn består just i den förvånande insikt den förmedlar om den radikala okunnighet i vilken vi alla ovetande är kastade i relation till den verkliga historiska händelsen. Denna okunnighet är inte skingrad av historien – tvärtom, den *omfattar* historien som sådan. Filmens visar hur historia används med syfte på en (pågående) historisk *process av glömmande* som, ironisk nog, inkluderar historieskrivningens gester. Historieskrivning är lika mycket resultatet av en strävan att glömma som den är resultatet av en strävan att minnas.

Walter Stier, före detta administratör på *Reichsbahn* och chefsplanerare för transporter av judar till dödslägren, kan sålunda vittna:

Vad var Treblinka för er? ... En destination?

Ja, ingenting annat.

Men inte döden.

Nej, nej...

Utrotningen kom som en överraskning för er?

Ja, fullständigt.

Ni hade ingen aning?

Inte den minsta. Liksom detta läger, vad kallades det, vänta... som tillhörde Oppelndistriktet... Jag har det: Auschwitz.

Ja, Auschwitz var i Oppeln... Från Auschwitz till Krakow är det sextio kilometer.

Ja, det är verkligen nära! Och vi visste ingenting. Inte en aning!

Men ni visste iallafall att nazisterna, att Hitler inte tyckte om judarna?

Det ja. Det var välkänt... Men om utrotningen av dem, det var nytt för oss! Även idag finns det människor som förnekar det: ”Det kan inte ha funnits så många judar!” Har de rätt? Jag vet inte. Det är vad de säger. (ss. 150-151)

För att materialisera hans egen amnesi (av namnet Auschwitz) och hans eget påstående att *inte ha vetat*, refererar Stier här indirekt till *kunskapens anspråk* – den historiska auktoriteten – av ”revisionistiska historiker”, nya arbeten publicerade i ett antal länder av historiker som föredrar att hävda att *antalet* döda inte kan *bevisas* och, eftersom det inte finns något vetenskapligt, akademiskt hållbart bevis om den *exakta omfattningen* av massmordet, att folkmordet bara är en uppfinning, en överdrift av

judarna och att Förintelsen aldrig existerade.¹¹ ”Men om utrotningen, det var nytt för oss! Även idag finns det människor som förnekar det: ’Det kan inte ha funnits så många judar!’ Har de rätt? Jag vet inte. Det är vad de säger.” ’Jag är inte den som vet, men det finns de som vet och som säger att vad jag inte visste om inte existerade.’ ”Har de rätt? Jag vet inte.”

Dr. Franz Grassler (föredetta nazikommissarie över gettot i Warszawa), å andra sidan, imiterar själv, framför kameran, den sanna gesten hos historieskrivningen som ett alibi för *sitt* glömmande:

Ni har inga minnen från den tiden?

Mycket litet... Det är en regel: människan glömmet lättare – gudskelov! – de dåliga tiderna...

Jag kommer att hjälpa er att minnas. I Warszawa var ni Dr. Auerwalds adjunkt.

Ja...

Dr. Grassler, det här är Czerniakows dagbok. Ni är omnämnd i den.

Ah... den är tryckt... den existerar?

Han förde en dagbok som publicerades helt nyligen. Han skriver, det är den 7:e juli 1941...

Den 7:e juli 1941? Det är första gången som jag igen lär mig ett datum... Kan jag anteckna? Trots allt, detta intresserar mig också. Alltså, i juli var jag redan där! (ss. 196-197)

I linje med förnekandet av ansvar och av minnet, förkroppsligar den sanna gesten hos historieskrivningen ingenting annat än tomheten på det papper på vilka ”anteckningarna” skrivs ner.

Det nästa avsnittet i filmen visar historikern Hilberg hållande, och diskuterande, Czerniakows dagbok. Den filmiska redigeringen som sedan följer skiftar fram och tillbaka, i en sorts skyttelrörelse, mellan Grasslers ansikte (som fortsätter att uttrycka sin egen syn på gettot) och Hilbergs ansikte (som fortsätter att redogöra för innehållet i dagboken och det perspektiv som dagboksförfattaren – Czerniakow – ger på gettot). Nazikommissarien för gettot konfronteras sålunda strukturellt sett, inte så mycket med motstridiga påstående från historikern, men med förstahandsvittnesmålet av (den nu döda) dagboksförfattaren, den judiske ledaren för gettot för vilken oundvikligheten i gettots öde ledde honom till att sätta ett slut för sitt ledarskap – och att signera sin dagbok – genom sitt självmord.

Den främsta rollen för historikern är sålunda mindre att berätta historien än att *upphäva självmordet*, att ta del i den filmiska syn som Lanzmann har definierat som en ”inkarnation” eller en ”återuppståndelse”. ”Jag tog en historiker”, kommenterade Lanzmann gåtfullt, ”så att han kom att inkarnera en död man, även om jag hade en levande som hade varit ledare för gettot.”¹² Historikern är där för att förkroppsliga, för att ge kött och blod åt den döde dagboksförfattaren. Men till skillnad från den kristna återuppståndelsen, är det filmens mening att Czerniakow *kommer till liv som en död människa*. Hans ”återuppståndelse” upphäver inte hans död. Filmens syfte är att få den döde författaren att komma till liv som historiker, och att, i sin tur, få historien och historikern att komma till liv i det unika hos en levande röst av en död man, och i tystnaden av hans självmord.

Filmskaparen som vittne

Tillsammans med historikern inkluderar *Shoah* slutligen i sin rollista (dess lista av vittnen) själva figuren av filmskaparen i det kreativa arbetet med att göra filmen. Resande mellan de levande och de döda och förflyttande sig fram och tillbaka mellan filmens olika platser och röster, är filmskaparen kontinuerligt – men diskret – närvarande i marginalen av duken, kanske som det mest tyst uttrycksfulla och uttrycksfullt tysta vittnet. Filmskaparen talar och vittnar emellertid med sin egen röst i sin tredubbla roll som filmens *berättare* (och undertecknaren – den grammatiska första personen – av manuset), som *intervjuare* av vittnena (utfrågaren och mottagaren av vittnesmålen) och som *undersökaren* (konstnären som subjektet för ett sökande efter vad vittnesmålen vittnar om; rollen av vittnet som utfrågare, och utfrågaren inte bara som den verkliga utforskaren, men som bäraren av filmens filosofiska tilltal och undersökning).

De tre rollerna hos filmskaparen blandas med varandra och existerar bara i sina relationer till varandra. Eftersom berättaren som sådan strängt taget är ett vittne, är hans berättelse begränsad till berättelsen om hans intervjuande: berättelsen består av vad intervjuaren hör. Lanzmanns fasthet som berättare består just i att tala som en intervjuare (och som en undersökare), det vill säga att avstå från att berätta någonting med sin egen röst, utom i filmens början – det enda ögonblick som direkt hänvisar filmen till den grammatiska första personen hos filmskaparen som berättare:

Handlingen börjar i vår tids Chelmno... Chelmno var den plats i Polen där judarna först utrotades med gas... Av de fyrahundratusen män, kvinnor och barn som kom hit, lämnade endast två den levande... Srebnik, överlevande från den sista perioden, var en tretton och ett halvt år gammal pojke... Det var i Israel som jag fann honom. Jag övertalade goss-sångaren att återvända tillsammans med mig till Chelmno. (ss. 16-17)

Filmens Ouvertyr, berättad med filmskaparens egna ord, placerar på en gång berättelsen i nutiden och summerar det förflutna som ännu inte är närvarande som en berättelse, utan snarare som en förhistoria, eller en förberättelse: den egentliga berättelsen är samtida med filmens tal, som börjar först efter berättarens skrivna förord, men den verkliga sången av Srebnik återsjungen (återframställd) i nutiden. Berättaren är det "jag" som "fann" Srebnik och "övertalade" honom att "återvända tillsammans med mig till Chelmno". Berättaren är därför den som *öppnar*, eller öppnar på nytt, berättelsen om det förflutna i berättandets samtid. Men berättarens "jag", det "jag" som signerar filmen, har ingen röst, Ouvertyren projiceras på duken som av ett stumt manuskripts tysta text, som den berättande berättarrösten av en *skrift* utan röst.

Å ena sidan har berättaren därför ingen röst. Å andra sidan tillförsäkras berättelsens kontinuitet av ingenting annat än Lanzmanns röst, vilken går igenom hela filmen och vars ljud är den fortlöpande, sammanhållande tråden mellan de olika rösterna och de olika vittnesmålsepisoderna. Men Lanzmanns röst – den aktiva röst i vilken vi hör filmskaparen tala – är strängt taget, återigen, undersökarens och intervjuarens röst, inte berättarens röst. När Lanzmann talar är det inte som berättare,

utan snarare som en som upprepar andras ord, *lånar sin röst* (vid två tillfällen) till att läsa högt ur två skrivna dokument vars författare inte kan tala med sina egna röster: brevet från rabbinen i Grabow, vilket varnar judarna i Lodz om utrotningen som äger rum i Chelmno, ett brev vars undertecknare sedermera själv gasades i Chelmno tillsammans med sin församling ("Tro inte" – citerar Lanzmann – "att detta är skrivet av en galning. Tyvärr är det den tragiska, hemska sanningen." (s. 97)), och ett nazidokument betitlat "Hemlig Reich affär" som behandlar tekniska förbättringar av gasskåpbilarna ("Förändringar för specialfordon... av användning och erfarenhet visade vara nödvändiga" (ss. 117-188)), ett extraordinärt dokument, vilket kan sägas formalisera nazismen som sådan (det sätt på vilket den mest perversa och mest konkreta utrotningen abstraheras till en ren fråga om teknik och funktion). Vi hör Lanzmann läsa denna text med en jämn röst – utan känsla och utan kommentar – och på detta sätt uttrycka perversiteten hos dokumentet.

Förutom denna uppläsning av de skrivna dokumenten, och förutom hans egen stumma hänvisning till sin egen röst i det skrivna filmiska förordet i den tysta ouden, talar Lanzmann som en intervjuare och undersökare – men som berättare är han tyst. Berättaren låter berättelsen framföras av andra – av de levande rösterna av de olika vittnena han intervjuar, vars berättelser måste kunna *tala för sig själva* om de ska kunna vittna, det vill säga, framföra sina unika och oersättliga förstahandsvittnesmål. Det är endast på detta sätt, genom berättarens avhållsamhet, som filmen verkligen kan vara en berättelse om vittnesmål, en berättelse om det som i strikt mening varken kan rapporteras eller berättas av någon annan. Berättelsen är sålunda väsentligen en berättelse om tystnad, en berättelse om filmskaparens *lyssnande*; berättaren är förtäljaren av filmen endast i den utsträckning han är bärare av filmens tystnad.

I hans andra roller emellertid, som intervjuare och undersökare, är filmskaparen tvärtom per definition en som överträder och som bryter tystnaden. Om sin egen överträdelse av tystnaden, säger intervjuaren till den intervjuade vars röst inte kan avvaras och vars tystnad måste brytas: "Jag vet att det är mycket svårt, jag vet det, förlåt mig." (s. 130)

Som intervjuare ber Lanzmann inte om övergripande förklaringar av Förintelsen, utan om konkreta beskrivningar av små enskilda detaljer och av tillsynes triviala omständigheter.¹³ "Var vädret mycket kallt?" (s. 22) "Från stationen till avlastningsrampen i lägret, hur långt är det? ... Hur lång tid tog resan?" (ss. 43-44) "Det var tystnaden som fick dem att förstå? ... Kan han beskriva denna tystnad?" (s. 81) "Och hur var (gas)skåpbilarna? ... Vilken färg?" (s. 94) Det är inte de stora generaliseringarna utan de konkreta enskildheterna som översätts till bild och sålunda hjälper till både att skingra det bländande intrycket av händelsen och att överskrida den tystnad som splittrandet av ögonvittnandet inskränkte vittnena till. Det är bara genom det triviala, med små steg – inte med långa kliv eller stora hopp – som barriären av tystnad kan skingras och lyftas något. De precisa och specifika frågorna motstår, överallt annat, all möjlig kanonisering av upplevelsen av Förintelsen. I den mån som intervjuaren på en gång utmanar det sakrala (det onämnbare) hos döden och det sakrala hos dödslikheten (hos tystnaden) hos vittnet, är Lanzmanns frågor väsentligen desakraliserande.

När kvinnorna steg in i gaskammaren, var ni redan därinne eller gick ni in efter dem?... Vad kände ni den första gången ni såg dem komma in nakna?...

.....
Men jag frågade er "vad ni kände första gången som ni såg dessa nakna kvinnor med barn, vad kände ni?" Ni svarade inte.

Ni ska veta, att "känna" därborta... Det var mycket svårt att känna någonting: föreställ er, att arbeta dag och natt bland döda människor, lik, ens känslor försvann, man var känslodöd, okänslig för allt. (s. 129)

Shoah är berättelsen om frigörelsen av vittnesmål genom deras desakralisering; berättelsen om dekanoniseringen av Förintelsen för att möjliggöra dess tidigare omöjliga historisering. Det som intervjuaren mer än något annat undviker är ett förbund med tystnaden hos vittnena, det sorts emfatiska och välvilliga förbund genom vilket intervjuaren och den intervjuade ofta underförstått förenas, och arbetar tillsammans, för den ömsesidiga bekvämligheten i att undvika sanningen.

Det är tystnaden hos vittnets död som Lanzmann historiskt måste utmana här för att återuppliva Förintelsen och för att förvandla (skriva om [*rewrite*]) *händelsen-utan-ett-vittne* till ett bevittnande, och till historia. Det är just tystnaden hos vittnets död, och hos vittnets känslodödhet som måste brytas, och överskridas.

Vi måste göra det. Ni vet det.

Jag kommer inte att klara det.

Det är nödvändigt. Jag vet att det är mycket svårt. Jag vet det, förlåt mig.

Förläng inte detta...

Jag ber er. Fortsätt. (s. 130)

Vad betyder det att *fortsätta*? Belägenheten att till varje pris fortsätta bära vittnesmål har en parallell, för Abraham Bomba, i belägenheten upplevd i det förflutna att tvingas fortsätta *leva vidare*, att överleva trots gaskammarna, i upplevelsen av att vara omgiven av död. Men att tvingas *fortsätta* nu, att tvingas fortsätta bära vittnesmål, är mer än att bara konfronteras med imperativet att upprepa det förflutna och sålunda upprepa sin egen *överlevnad*. Lanzmann uppmanar nu paradoxalt Bomba att bryta sig ut ur den känslodödhet som har möjliggjort hans överlevnad. Berättaren manar vittnet att komma tillbaka från den rena formen av överlevande till den av levande – och av levande smärta. Om det sålunda är intervjuarens roll att bryta tystnaden, är det berättarens roll att tillförsäkra att berättelsen (om än en berättelse om tystnad) fortsätter.

Men det är undersökarens filosofiska utfrågning och interpellation som ständigt på nytt öppnar vad som annars kan ses som berättelsens slut [*closure*].

Fru Pietyra, ni lever i Auschwitz?

Ja, sedan min födelse...

Fanns det judar i Auschwitz före kriget?

De utgjorde 80% av befolkningen, och de hade också en synagoga här...

Fanns det en judisk begravningsplats i Auschwitz?

Den existerar fortfarande. Nu är den stängd...

Den är stängd, vad betyder det?

Man jordfäster inte längre där. (s. 29)

Undersökaren undersöker sålunda själva betydelsen av *stängning* [*closure*] och av narrativ, politisk och filosofisk *inneslutning* [*enclosure*]. Till Dr. Grassler, den före detta assistenten till nazi-”kommisariern” för det judiska gettot, ställer Lanzmann frågan:

Min fråga är en filosofisk fråga. Vad betecknar ett getto i er mening? (s. 203)

Skillnader

Grassler undviker naturligtvis frågan. ”Historien är fylld av getton”, svarar han, återigen användande sin beläsenhet, ”kunskap”, och även historieforskning, för att undvika den skarpa eggen hos interpellationen: ”Förföljelsen av judarna var inte en tysk uppfinning, och den började inte med andra världskriget.” (s. 203) Alla vet, med andra ord, vad ett getto är, och betydelsen av gettot tillförsäkrar det inte en specifik filosofisk uppmärksamhet: ”historien är fylld av getton.” Eftersom ”historien” bara alltför väl vet vad ett getto är, må denna kunskap lika gärna överlämnas åt historien, och behöver i sin tur inte undersökas av oss. ”Historien” används sålunda både för att förneka den filosofiska kraften hos frågan och för att glömma det specifika – skillnaden – hos det nazistiska förflutna. I den utsträckning som svaret förnekar undersökarens vägran att *ta meningen för given* – för att inte tala om den förutfattade meningen – hos gettot, *glömm* det stereotypa, redan färdiga svaret den frågande kraften hos frågan. Grassler glömm den väsentliga skillnaden, glömm *meningen* hos gettot som det första steget i nazisternas övergripande plan att framställa – och att innesluta – en skillnad, en skillnad som sedermera följdriktligen kommer att tillskrivas den slutliga inneslutningen i dödslägren och den ”slutliga lösningen” i utplåningen. Grasslers svar *uppfyller inte* frågan, och försöker, dessutom, att *reducera* den distinktion som frågan etablerar. Men frågan om gettot – om försöket till instängningen (inskränkningen) av en skillnad – framhärdar både i talet och i frågaren-undersökarens tystnad. Berättaren är där just för att försäkra att frågan, i sin tur, kommer att *fortsätta* (fortsätter till åskådaren). Undersökaren är, med andra ord, inte bara den instans som ställer frågorna, utan också den kraft som tar isär alla tidigare svar. Genom hela intervjuprocessen är undersökaren-frågaren – placerad som han är vid Grasslers och de andras sida – på en gång frågans vittne och ett vittne till klyftan – eller skillnaden – mellan frågan och svaret.

Ofta bär undersökaren vittne om frågan (och berättaren bär tyst vittne om berättelsen) helt enkelt genom att ord för ord rekapitulera ett fragment av svaret, genom att bokstavligen upprepa – som ett eko – den sista meningen, det sista ordet just uttalat av samtalspartnern. Men ekots funktion – i själva resonansen hos dess förstärkning – är i sig själv frågande, och inte bara upprepande. ”Gasskåpbilarna kom in här...” berättar Srebnik, ”där fanns två enorma ugnar... och efteråt kastades kropparna in i dem, och lågorna nådde till himlen.” (s. 18) ”Till himlen [*zum Himmel*]” mumlar intervjuaren tyst, öppnande på en gång en filosofisk avgrund hos de enkla orden i den berättande beskrivningen och ett svart hål i själva blåheten i bilden av himlen. När senare polackerna runt kyrkan berättar hur de lyssnade till

de gasade judarna skrik, ekar Lanzmann repetitivt den oavsedda ironin i berättelsen:

Hörde man skriken i natten?

Judarna stönade, de var hungriga. De var instängda och var mycket hungriga...

Och vilken sorts skrik hörde man i natten, vilket slags stön?

Judarna kallade på Jesus, Maria och Gud, ibland på tyska...

Judarna kallade på Jesus, Maria och Gud! (ss. 110-111)

Lanzmanns funktion som ett eko är ett annat sätt med vilket berättarens röstlöshet och undersökarens röst producerar en *fråga* i själva svaret, och framställer en *skillnad* genom själva den verbala upprepningen. I berättaren som bärare av filmens tystnad, framhärdar *frågan* om skriken. Och så gör *skillnaden* hos det skriken verkligen kallar på. Här, liksom på andra ställen i filmen, är berättaren, som sådan, frågans väktare och skillnadens väktare.

Utforskarens undersökning avser just (både den filosofiska och den konkreta) enskildheten hos skillnaden. "*Vad är skillnaden mellan ett specialtåg och ett normalt tåg?*" (s. 148), frågar undersökaren nazitrafikplaneraren Walter Stier. Och till naziläkarens fru, som i en freudiansk felsägning blandar ihop judar och polacker (bägge "andra" eller "utlänningar" i relation till tyskarna), riktar Lanzmann följande pedantiska förfrågan:

Efter det första världskriget var slottet i ruiner... Det var dit judarna fördes. Denna slottsruin användes som logement, för avlusning av polackerna, osv...

Judarna!

Ja, judarna.

Varför säger ni "polacker" istället för att säga "judar"?

Åh, ibland blandar jag ihop dem.

Men det finns en skillnad mellan judar och polacker?

Oh ja!

Vilken skillnad?

Polackerna blev inte utrotade. Och judarna blev det. Se där skillnaden. Den yttre skillnaden.

Och den inre skillnaden?

Det kan jag inte bedöma, jag vet inte tillräckligt mycket om psykologi och antropologi... Skillnaden mellan judar och polacker?... De hatade varandra, så mycket är säkert. (ss. 96-97)

Som en filosofisk utforskning om det ogripbara hos skillnader och som en berättelse om den specifika skillnaden mellan olika vittnen, underförstår *Shoah* en fragmentering av vittnesmålet – en fragmentering både av språk och av perspektiv – som aldrig helt kan överkommas. Det är på grund av att filmen går från individ till individ, på grund av att det inte finns någon möjlighet för ett vittne att *representera* ett annat, som Lanzmann har behov av att vi sitter igenom tio timmar film för att börja bevittna – för att börja få en konkret känsla för – både vår egen okunnighet om och ojämförbarheten hos händelsen. Det är just genom denna fragmentering av vittnesmålen händelsen förmedlas, vilka framställer fragmenteringen av vittnandet. Men samlingen av fragment ger inte ens efter filmens tio timmar någon möjlig helhet eller

någon möjlig totalisering; ihopsamlandet av ojämförliga vittnesmål leder varken till ett generaliserbart teoretiskt påstående eller till en narrativ monologisk summering. Tillfrågad om vad som var hans uppfattning om Förintelsen, svarade Lanzmann: "Jag hade ingen uppfattning; jag hade anfåktelser, vilket är annorlunda... Besatthet med kolden... Besattheten med den första tiden. Den första chocken. Den första timmen för judarna i lägren, i Treblinka, de första minuterna. Jag ställer alltid frågan om den första tiden... Besattheten med de sista ögonblicken, väntandet, skräcken. *Shoah* är en film full av fruktan, men också av energi. Man kan inte göra en sådan film teoretiskt. Varje teoretiskt försök som jag prövade var ett misslyckande, men dessa misslyckanden var nödvändiga... Man bygger en sådan film i sitt huvud, i sitt hjärta, i sin mage, i sina tarmar, överallt." (*Interju*, ss. 22-23) Detta "överallt" som paradoxalt nog inte kan totaliseras och som motstår all teori, denna kroppsliga fragmentering och uppräknig som beskriver "byggandet" – eller den skapande processen – av filmen medan den motstår varje försök till konceptualisering, är i sig ett emblem för det specifika – och det unika – hos modaliteten hos vittnesmålen i filmen. Filmens vittnar inte endast genom att samla och föra samman fragment av vittnesmål, utan också genom att aktivt spränga sönder varje möjlig inneslutning – varje begreppslig ram – som kan påstå sig *rymma* fragmenten och passa in dem i en sammanhängande helhet. *Shoah* bär vittne om fragmenteringen av vittnesmålen som den radikala ogiltigförklaringen av alla definitioner, av alla referentiella parametrar, av alla kända svar, mitt i dess obönhörliga bekräftande – av dess materiellt kreativa giltiggörande – av den absoluta nödvändigheten att tala. Filmens sätter i rörelse sitt förvånande vittnesmål genom att utföra den historiska och själv motsägande dubbla uppgiften att bryta tystnaden och att samtidigt ramponera varje given diskurs, att bryta upp – eller spränga sönder – alla ramar.

II

En ankomstpunkt

Filmens börjar med filmskaparens egen stumma röst, vilken riktar sig till åskådaren innifrån själva texten på duken, en text som utgör filmens tysta ouvertyr.

Av de fyrahundratusen män, kvinnor och barn som kom hit, lämnade endast två den levande: Mordechai Podchlebnik och Simon Srebnik. Srebnik, överlevande från den sista perioden, var en tretton och ett halvt år gammal pojke när han kom till Chelmno...

Det var i Israel som jag fann honom. Jag övertalade goss-sångaren att återvända tillsammans med mig till Chelmno. (ss. 16-17)

Någonting blev funnet, här, i Israel, som i själva verket förkroppsligar en ankomstpunkt för Lanzmanns resa, liksom även begynnelsen – startpunkten – för filmens resa. "Det var i Israel som jag fann honom." (Min kursiv.) Enligt min mening utgår den konstnärliga kraften i filmen just ifrån detta *finnande*: den *händelse* som *Shoah* utgör är en händelse av finnande.

Vad exakt är det som Lanzmann *finner* i begynnelsen av filmen? Den öppnande händelsen att finna är i sig redan uppbyggd av ett antal indirekta – och ojämförbara – upptäckter, vilka filmen sätter igång att utforska på olika nivåer.

1. *Finnandet*, först och främst, är finnandet av Simon Srebnik, den häpnadsväckande vinnande överlevaren, "goss-sångaren" som bokstavligen blev avrättad (skjuten i huvudet) och ändå mirakulöst, mer än en gång, låtsades vara död och överlevde:

Med sina anklar i kedjor, liksom alla hans medfångar, gick barnet genom byn varje dag. Att han höll sig vid liv längre än de andra berodde på hans extrema vighet, som gjorde honom till segraren i hopptävlingar och kapplöpningar som SS organiserade för sina kedjade fångar. Och också på hans melodiosa röst; många gånger i veckan... rodde den unge Srebnik upp Narew, under bevakning, i en flatbottnad båt... Han sjöng polska folkvisor, och i retur lärde vakten honom preussiska militärsånger...

Under natten den 18 januari 1945, två dagar innan sovjettrupper anlände, dödade nazisterna alla återstående judar i "arbetsdetaljen" med en kula i huvudet. Simon Srebnik avrättades även han. Kulan träffade inte vitala centra i hjärnan. Återkommen till medvetande, kröp han in i en svinstia. En polsk bonde fann honom där. En läkare från röda armén behandlade pojken, och räddade honom. Några månader senare avreste Simon till Tel-Aviv tillsammans med andra överlevande från dödslägren.

Det var i Israel som jag fann honom. Jag övertalade goss-sångaren att återvända tillsammans med mig till Chełmno. (ss. 16-17)

2. *Finnandet* är sålunda på samma gång också finnandet av en *inträdesplats*: upptäckten av Israel är finnandet av en plats som möjliggör för Lanzmann att för första gången *bebo* sin egen inblandning i berättelsen om den Andre (Srebniks berättelse).

3. Finnandet är *finnandet av vittnesmålet* – av dess individuella betydelse och funktion som berättelsen om ett *oersättbart historiskt framförande*, ett narrativt framförande vilket inget påstående (ingen rapport och ingen beskrivning) kan ersätta och vars unika framställning av det levande vittnet i sig är en del av en *process av förverkligande* av historisk sanning. I den utsträckning som detta förverkligande, per definition, är vad som inte kan rapporteras, eller berättas, av någon annan, finner Lanzmann i Israel just det som inte kan rapporteras; både den generella betydelsen och de materiella, individuella konkretiseringarna av vittnesmålet (Srebniks vittnesmål, liksom de andras).

4. Slutligen, finnandet är *finnandet av filmen själv*: *Shoah* omprövar meningen och implikationerna av tilldragelsen (av händelsen) av sitt eget finnande. Att finna filmen är att finna en ny möjlighet till seende, en möjlighet inte endast till seende – men till återseende och revidering. Lanzmann finner i filmen den materiella möjligheten och den enskilda potentialen att *återse* någon som, liksom Srebnik, efter ha blivit skjuten, ingen sannolikt skulle – eller antog att – någonsin se igen. Mer häpnadsväckande är dock att finnandet av filmen förser oss, i historien, generellt med en möjlighet att *se igen* vad som faktiskt aldrig sågs den första gången, vad som förblev *ursprungligen osett* på grund av tilldragelsens inneboende bländande natur.

Återvändandet

Filmen stannar emellertid inte vid platsen för sitt eget finnande (eller vid sina egna fynd), den slår sig inte ner vid sin första ankomstpunkt, utan använder snarare ankomsten som en startpunkt för en annan *sorts* resa, en *returre*sa som, genom att gå tillbaka till den ursprungligen osedda historiska scenen, tar form av en resa till en annan referensram, och inträder i vad Freud kallar *eine andere Lokalität* – in i en annan dimension av tid och rum: ”Det var i Israel som jag fann honom. Jag övertalade goss-sångaren att *återvända tillsammans med mig till Chelmno*.”

Varför är det nödvändigt att återvända till Chelmno? Vad handlar återvändandet om? Vem, eller vad, återvänder?

Vi är, jag är, du är
genom feighet eller mod
de som finner vår väg
tillbaka till denna plats¹⁴
bärande en kniv, en kamera
en bok med myter
i vilken våra namn inte finns.
[We are, I am, you are
by cowardice or courage
the ones who find our way
back to this scene
carrying a knife, a camera
a book of myths
in which our names do not appear.]¹⁵

Återvändandet i *Shoah*, från Israel till Europa (Polen, *Chelmno*), från platsen för regeneration och för samlandet av de överlevande från Förintelsen, tillbaka till förhistorien av deras förtryck och underkastelse, tillbaka till urscenen för deras förintande, är på en gång en rumslig och tidlig återkomst, en rörelse tillbaka i tid och rum som, i försöket att återbesöka och att åter tillägna sig det förflutna också samtidigt är en rörelse framåt mot framtiden.

Återvändandet till Chelmno konkretiserar samtidigt för goss-sångaren, för vilken tiden i Chelmno ändade med en kula i huvudet, allegoriskt, en historisk återkomst av de döda. På ett sätt är den återvändande, fyrtiosju år gamle Srebnik (”han var fyrtiosju år gammal” (s. 17)) – återuppträdande på filmduken på platsen för utplåningen, den osannolike överlevaren som återvänder från Israel till den europeiska platsen för brottet mot honom – snarare ett spöke av sitt eget ungdomliga framträdande, ett återvändande, återuppträdande spöke av den som en gång i tiden var segraren av kedjade kapplöpningar och av goss-sångaren som berörde polackerna och charmerade SS, och som, liksom Scheherazade, lyckades uppskjuta sin egen död på obestämd tid genom att berätta (sjunga) sånger. Sålunda, om Srebnik på filmduken vid fyrtiosju års ålder, på platsen av dagens Chelmno, förkroppsligar en återkomst av de döda, konkretiserar hans osannolika överlevnad och hans ännu mer osannolika återvändande (hans spöklika återuppträdande), i historien ett allegoriskt

återvändande av (det saknade, döda) vittnet på platsen för händelsen-utan-ett-vittne.

Srebnik hade själv, under Förintelsen, i själva verket bevittnat, i Chelmno, en återkomst av de döda – ett återvändande till livet av de halvkvävda kropparna som tumlade ut ur gasskåpbilarna. Men han upplevde detta återupplivande, denna återkomst av de döda, bara för att bli ett vittne till deras andra mördande, till ett ännu mer helvetiskt dödande (eller återdödande) av de levande-döda, genom brännandet av deras kroppar medan de fortfarande var vid liv och medvetna om sitt eget brännande, medvetna om sitt eget möte med lågorna av vilka de uppslukas, förtärs:

När [gasskåpbilarna] anlände, sa SS-männen: ”Öppna dörrarna!” ... Och kropparna tumlade ut... Vi arbetade tills hela lasten var bränd.

Jag kommer ihåg att en gång var de fortfarande vid liv, ugnarna var redan fulla, och de låg på marken. De rörde alla på sig, de kom tillbaka till livet... och när de kastades in i ugnarna, var de alla vid medvetande: de brändes levande. (ss. 114-115)

Srebniks vittnesmål dramatiserar både en brännande medvetenhet om död, och ett korsande (återkorsande) av den gränslinje som skiljer de levande från de döda, och döden från livet. Men när Srebnik såg allt detta var han inte ett riktigt (levande) vittne eftersom han, liksom Bomba¹⁶, liksom Podchlebnik¹⁶, också redan var *som en död*.

När jag såg allt detta, berörde det mig inte... Jag var bara tretton år gammal, och allt jag sett dittills var döda, lik. Kanske jag inte förstod. Om jag hade varit äldre, kanske... Hursomhelst, jag förstod inte. Jag hade aldrig sett någonting annat. I gettot såg jag... i Lodz, att så snart någon tog ett steg, föll han ner död, död. Jag tänkte: det är så det bör vara, det är normalt, det är på det sättet. Jag gick på gatorna i Lodz, jag gick, såg, hundra meter, och där var tvåhundra döda... De gick och de föll, de föll...

Så när jag kom hit, till Chelmno, var jag redan... allt var mig likgiltigt... (ss. 115-116)

Därför är det först nu, idag, som Srebnik kan bli ett vittne till *intrycket* av de fallande (och de brinnande) kropparna¹⁸, det är först idag som han kan placera sitt vittnande i en referensram som inte är nedsänkt i död och bestämd enbart av *Figuren*, av döda kroppar. Det är därför först nu, när han återvänder tillsammans med Lanzmann till Chelmno, som Srebnik i själva verket återvänder från de döda (från sin egen dödslikhet) och kan för första gången bli ett vittne till sig själv, liksom även ett värtaligt och för första gången fullt *medvetet* vittne av vad han hade bevittnat under kriget.

Vittnets återkomst

Srebniks återkomst från de döda – på uppmaning av Lanzmann – personifierar på detta sätt historiskt *vittnandets återkomst* – en aktiv och retroaktiv återkomst – till den vittneslösa historiska urscenen.

Srebnik känner igen Chelmno.

Det är svårt att känna igen, men det var här. De brände människor här... Ja, det här är platsen. Ingen lämnade den igen... Det var fruktansvärt. Ingen kan beskriva det...

Ingen kan förstå det. Och även jag, idag... Jag kan inte tro att jag är här. Nej, jag kan bara inte tro det. Det var alltid lika fridfullt här. Alltid. När man varje dag brände tvåtusen människor, judar. Det var lika fridfullt. Ingen skrek. Alla skötte sitt arbete. Det var tyst. Fridfullt. Precis som nu. (s. 18)

Chelmno känner igen Srebnik. De polska byborna kommer väl ihåg goss-sångaren som "var tvungen... [att sjunga när] hans hjärta grät" (s. 19), och de identifierar och känner igen rörelsen och resonansen, refrängen och melodin hos hans upprepade sång:

Han var tretton och ett halvt år gammal. Han hade en vacker röst, han sjöng mycket vackert, och man hörde honom.

Ett litet vitt hus
stannar i mitt minne.
Om detta lilla vita hus
drömmer jag varje natt. (s. 17)

"När jag hörde honom igen", kommenterar en av de polska byborna, "slog mitt hjärta fortare, på grund av vad som hände här, det var ett mord. Jag återupplevde verkligen det som hände." (s. 17)

Lanzmann placerar Srebnik i mitten av en grupp av bybor framför kyrkan i Chelmno, en kyrka som på den tiden fungerade som fänghus för de deporterade judarna och som var den sista mellanstationen på deras resa – med gasskåpbilarna – till skogen, där (de döda eller levande) kropparna brändes upp i så kallade ugnar. Byborna verkar först verkligen glada åt att se Srebnik, som de varmt och glatt välkomnar.

Är de glada att se Srebnik igen?

Mycket. Det är en stor glädje för dem. Ja, de är mycket glada att se honom igen och därför att de vet vad han har gått igenom. Nu, när de ser honom som han är idag, är de mycket, mycket tillfreds. (s. 109)

Varför kommer de ihåg så väl, varför har minnet stannat, vill undersökaren veta. Vad motiverar denna livlighet hos ihågkommelsen?

Varför kommer hela byn ihåg honom?

De kommer ihåg honom därför att han gick med kedjor kring anklarna, och han sjöng på floden. Han var mycket ung. Han var mycket mager. Man hade intrycket av att han var redo för en likkista... Även [den polska] damen, när hon såg pojken, sa till tysken: "Hör på, låt denna pojke fara iväg!" Och tysken frågade henne: "Men vart?" "Till sin far och mor!" Då tittade tysken upp på himlen och sa till henne: "Ja, snart kommer han att fara dit upp, till sin far och mor!" (Ibid.)

När Lanzmann kommer till det specifika ämnet om kyrkans roll i den dåtida massakern på judarna blir de polska vittnesmålen emellertid något förvirrade. Återkallandet av minnena färgas självt och ovetande av fantasier.

Kommer de ihåg när judarna blev instängda i kyrkan?

Ja, de kommer ihåg det.

Gasskäpbilarna kom ända fram till kyrkporten! och alla visste att det var skäpbilar där man gasade judarna?

Ja, man kunde inte vara ovetande om det!

Hörde man skriken i natten?

Judarna stönade, de var hungriga. De var instängda och var mycket hungriga...

Och vilken sorts skrik hörde man, vilka stön, i natten?

Judarna kallade på Jesus, Maria och Gud, ibland på tyska...

Judarna kallade på Jesus, Maria och Gud!

Och där, i prästgården fanns det ett förvaringsrum där det var fullt med resväskor.

Det var judarnas väskor?

Ja, där fanns guld.

Och hur vet hon, damen, att det fanns guld? Ah, det är processionen. Då slutar vi. (ss. 110-111)

Liksom nazilärarens fru (som bara "ser saker från utsidan" (s. 96)), förkroppsligar polackerna externa vittnen – de för fram en syn från utsidan av judarnas öde, men en syn från utsidan som ändå tror sig kunna göra reda för insidan: i försöket att göra reda för den inre meningen hos judarnas skrik innifrån kyrkan, och i redogörelsen för det inre, osedda innehållet i judarnas stulna ägodelar inne i de konfiskerade resväskorna, bär polackerna i själva verket *falskt vittnesbörd*. I det första fallet på grund av empati, med anledning av de inbillade stönandena från de judiska fångarna i kyrkan, i det andra fallet på grund av en fientlig avundsjuka och en rivaliserande aggression, med anledning av de inbillade gömda skatterna och eftertraktade ägodelarna, förvränger polackerna fakta och *drömmer sina minnen*, genom att exemplifiera både sitt fullständiga misslyckande att föreställa sig olikhet [*Otherness*] och sin förenklaade negation av insida och utsida, genom att helt enkelt projicera deras insida på utsidan. Det är om sina egna fantasier, om sin egen (själv-)mystifiering som polackerna bär vittne i försöket att göra reda för den historiska verkligheten. Deras falska vittnesbörd är emellertid i sig en objektiv illustration och konkretisering av händelsens radikala vilseledande beskaffenheten.

Scenen avbryts av tystnaden – och ljudet av klockor – som omgärdar processionen, en kyrkoritual utförd av unga flickor klädda i vitt, som högtidlighåller jungfru Marias födelse.

Detta rituella högtidlighållande av bilder av ungdom och den dominerande vita färgen i den religiösa ceremonin konnoterar barndomens oskuldsfullhet, den rena integriteten och intaktheten hos oskulden, vilka ritualen framkallar som attributen för den heliga jungfrun. Och ändå, Srebniks närvaro på scenen påminner oss om en annan sorts barndom, och den omedelbara närheten av denna inte särskilt oskuldfulla, denna våldtagna barndom (av det barn som måste sjunga när hans hjärta grät) med den här framställda obefläckade jungfrun, skapar av sig själv en nästan vanhelgande och deskraliserande resonans i en häpnadsväckande och svindlande filmisk förtätning och bredvidställande av skilda dimensioner, av skilda register av rum och tid, av skilda nivåer av existens och erfarenhet. Den plötsliga, oväntade överlagringen av Förintelsen i vilken kyrkan fungerade som dödsinneslutning (som förrummet till gasskäpbilarna) och det pågående kristna högtidlighållandet av jungfru Marias födelse, lyfter fram en fruktansvärd och tyst ironi: hos en kyrka som i själva

verket förkroppsligar en massgrav på samma gång som den högtidlighåller en födelse; hos en plats vars historia är befläckad med blod på samma gång som den är scenen för ett glömskt högtidlighållande av en moralisk oskuld och av en intakt, obefläckad vithet. Mycket likt vitheten hos snön som täcker skogarna i Sobibor, Auschwitz och Treblinka, förvandlas vitheten hos ritualen själv till en bild som, mycket bokstavigt, döljer historien, som förkroppsligandet (och som kroppslösheten) av en *vit tystnad*.

När man betraktar processionen påminns man om Benjamins diskussion av samtida konst och särskilt av fotografi och film som medier, och mer specifikt, av de-sakralisering, som accelererande aktörer i den moderna kulturella processen av "splittrandet" – och av "likvideringen" – av traditionens *kultvärden*:

De tidigaste konstverken står, som vi vet, i tjänst hos en ritual, först den magiska, sedan den religiösa sorten... [D]en tekniska reproducerbarheten hos konstverket [fotografi och film] frigör [nu] detta för första gången i världshistorien från dess parasitiska beroende av ritual... [D]en samlade sociala funktionen hos konst är förvandlad. Istället för att vara grundad i ritual börjar konsten att grunda sig i en annan praxis: nämligen i politik.¹⁹

I en oväntad översättning i kyrkscenen förvandlar Lanzmanns kamera det religiösa och konstnärliga till det politiska. Kyrkscenen blir sålunda den oväntade, plötsliga filmiska uppvisningen av otäck djup av politisk betydelse inuti processionens ritual.

Historiens återkomst

Efter processionen återvänder Lanzmann – som inte glömmet – till det avbrutna ämnet om insidan av de judiska resväkorna.

Damen sa nyss att i huset mittemot ställde man in judarnas resväskor. Vad fanns det i detta bagage? Det fanns kastruller med dubbla bottnar. Vad fanns det i kastrullerna med dubbla bottnar? I den dubbla bottnen i kastrullerna? Det fanns dyrbara föremål, värdesaker. Ja, det fanns också guld i... i kläderna... Enligt dem, varför hände allt detta judarna? Därför att de var de rikaste!... Det var många polacker som blev utrotade, det är sant! Också präster." (ss. 111-112)

Lanzmanns *tour de force* som intervjuare är att ur vittnet dra fram som i detta fall, ett vittnesmål som på grund av ouppmärksamhet inte längre är under kontroll av eller tillhör talaren. Som utfrågare och sammanställare av vittnesmålen, i sin funktion av utfrågare, men huvudsakligen, i sin roll som lyssnare (som bäraren av en berättelsen om lyssnande), är Lanzmanns uppgift att dra fram vittnesmål som går utöver vittnets egen medvetenhet, att föra fram en komplexitet hos sanningen som, paradoxalt nog, *inte är tillgänglig som sådan* för den talare som uttalar den. Som en lyssnare förlämnar Lanzmann samtalspartnern med tal. Det är på detta sätt som han hjälper både de överlevande och gärningsmännen att besegra deras (mycket olika slags) tystnad. I mötet med Lanzmann visar de polska byborna, i sin tur, känslor som normalt skulle vara dolda, men den tysta intervjuaren och den tysta kameran

uppmanar oss inte bara att se vittnesmålet, men att se *genom* det: att se – genom hela vittnesmålet – det bedrägeri och självbedrägeri som det omedvetet visar fram, och om vilket det oavsiktligt vittnar.

Enligt dem, varför hände allt detta juderna?

Därför att de var de rikaste!... Det var många polacker som blev utrotade, det är sant!
Också präster.

I respons till Lanzmanns fråga tar sig Herr Kantorowski, organist och sångare i kyrkan, ut ur klungan som omringar Srebnik och, poserande framför kameran, ställer sig framför Srebnik och skymmer honom:

Herr Kantorowski kommer att berätta vad en av hans vänner har sagt till honom. Det hände i Mindjewyce, nära Warszawa.

Judarna var församlade på torget och rabbinen ville tala till dem. Han frågade en SS-man: "kan jag tala med dem?" Och SS-mannen svarade "Ja". Så rabbinen sa att för mycket, mycket länge sedan, nästan tvåtusen år sedan, dömde judarna Jesus, som var helt oskyldig, till döden. Och när de gjort detta, när de dömt honom till döden, skrek de: "Låt hans blod falla på våra huvuden och på våra söners huvuden!" Sedan sa rabbinen till dem: "Kanske är detta ögonblick kommet, då detta blod ska falla på era huvuden. Så gör ingenting, låt oss gå, gör det som man säger till oss, låt oss gå!"

Han tror alltså att judarna sonade för Jesus död?

Han tror det inte, och inte heller att Jesus ville hämnas. Nej, han har inte denna åsikt. Det är rabbinen som sa det! Det var Guds vilja, det är allt.²⁰ (ss. 112-113)

Genom kyrkosångarens röst, som tycks ta på sig rätten att tala för hela gruppen, och genom den mytiska betraktelse både över arketypiska stereotyper av antisemitism och över den kristna berättelsen om korsfästelsen, förlänar polackerna Förintelsen med en märklig begriplighet och en simpel och uttömmande överensstämmelse med kunskapen: "Det var Guds vilja, det är allt...; Det är slutet, *nu vet ni allt!*" (s. 113) Det är genom att avhistorisera händelserna från närliggande historia, och genom att inkludera dem i den heliga skrifts profetiska kunskap, som polackerna bokstavligen tvättar sina händer rena från den historiska utrotningen av judarna:

Så Pilatus tvättade sina händer och sa: "Denne man är oskyldig, jag vill inte ha att göra med denna affär" Och han skickade Barabbas." Men judarna ropade: "Låt hans blod falla över våra huvuden!" Det är slutet, nu vet ni allt! (s. 113)

Sålunda misrepresenterar polackerna, ytterligare en gång, judarna från insidan och den objektiva naturen hos judarnas öde, och glider, igen, över gränslinjen mellan verklighet och fantasi; de börjar omedvetet att drömma verklighet och hallucinera i sitt minne. Genom att vittna om ett mord som de går så långt som att kalla självmord, bär polackerna återigen falskt vittnesbörd både om nazismens historia och om judarnas historia.

Men denna misrepresentation (denna falska vittnesbörd) är i sig själv återigen tillskriven judarna och framställd som *deras* insidesberättelse. Liksom nazisterna, som låter judarna *betala* för sin egen dödsresa och delta – genom "arbetsdetaljen" – i

förvaltningen av sin egen slakt, låtsas polackerna låta judarna förse dem med en egen tolkning av sin egen historia och sin egen förklaring av brottet. Kantorowski hävdar sålunda att hans egen mytiska redogörelse faktiskt är judarnas egen version av Förintelsen.

Han tror alltså att judarna sonade för Jesus död?

Han tror det inte, och inte heller att Jesus ville hämnas. Nej, han har inte denna åsikt. Det är rabbinen som sa det! Det var Guds vilja, det är allt. (ss. 112-113)

Genom att förfalska, så att säga, rabbinens signatur för att markera sitt eget falska vittnesbörd och för att auktorisera sitt falska vittnesmål, fransäger sig Kantorowski ansvaret för sitt eget tal. I motsats till en undertecknande handling och till att säga "jag" genom vilket de autentiska vittnena tar på sig både sitt tal, sin språkakt och sitt ansvar mot historien ("Det var i Israel som jag fann honom. Jag övertalade goss-sångaren att återvända tillsammans med mig..." säger Lanzmann; "jag förstår er roll, jag är här", säger Karski; "jag kan inte tro att jag är här", säger Srebnik), är Kantorowskis vittnesmål förutbestämt att förbli osignerat.

Herr Kantorowski förblir, trots allt, på flera sätt tyst. Inte bara därför att, som han säger, det är den döde rabbinens ord som *talkar för honom*. Men därför att det som *talkar genom honom* (på ett sådant sätt att det förklarar hans roll under Förintelsen) är, å ena sidan, kyrkans (historiska) tystnad och, å andra sidan, tystnaden hos alla färdiga förklaringsramar, det icke-tal hos alla färdiga tolkningsmodeller som gör sig av med händelsen – och med kropparna – genom att hänvisa dem till någon annan ram. Kollapsen av materialiteten hos historien och förförelsen hos berättelsen, reduktionen av en hotande och obegriplig händelse till en tröstande mytisk och totaliserande förklaringsenhet, är i själva verket vad alla tolkningsmodeller tenderar att göra. Herr Kantorowskis tillfredsställda och tomma tolkning står, emellertid, för misslyckandet hos alla färdiggjorda kulturella diskurser både att göra reda för – och att bära vittnebörd om – Förintelsen.

Filmens strategi är inte att ifrågasätta det falska vittnet, men att *göra tystnaden talande* inifrån och från omkring det falska vittnet: tystnaden inuti var och en av vittnesmålen; tystnaden *mellan* olika tystnader och olika vittnesmål; den obotliga tystnaden hos de döda, den obotliga tystnaden hos naturlandskapet; tystnaden hos kyrkprocessionen; tystnaden hos de färdiggjorda kulturella diskurserna som låtsas göra reda för Förintelsen; och, mer än något annat, i filmens mitt, Srebniks tystnad framför kyrkan, i mitten av den pratsamma, fantiserande, självbelättna polska folkmassan. Kyrkscenen är ett enastående emblem för mångfalden och komplexiteten av lager som vecklas ut mellan denna centrala tystnad och de olika tal som framgår ur den och inkräktar på den. Likt en spegelsal är kyrkscenen en sal av tystnader som oändligt återljuder med varandra. "Det finns många harmonier", säger Lanzmann, "många konsonanser i filmen. Jag visste mycket tidigt att filmen skulle konstrueras på ett cirkelformat sätt, med en absolut stillhet i mitten, som i stormens öga."²¹

Tystnaden upprepar och återiscensätter tystnadens händelse, händelsen av tystnad. "Det var alltid lika fridfullt här", sa Srebnik, "alltid. När man varje dag brände tvåusen personer, judar. Det var lika fridfullt. Ingen skrek. Alla skötte sitt arbete. Det var tyst. Fridfullt. Precis som nu." (s. 18)

Kyrkscenen är inte bara en sal (ett speglande) av tystnader, utan själva scenen för verkställandet – av avrättningen och upprepningen – av en *tystande handling*. Även om Srebnik här personifierar vittnets återkomst – vittnandets återkomst till själva scenen för händelsen-utan-ett-vittne – vad kyrkscenen sätter igång och visar fram, inte i minnet men i verkligheten (och i handling), är hur det verkliga vittnet, när han återvänder till historien och livet, återigen *reduceras till tystnad*, blir slagen till döds av folkmassan. Scenen är ännu mer sammansatt eftersom det som folkmassan pekar ut som judarnas brott och som skälet till Förintelsen är korsfästelsen, eller judarnas mord av Jesus. Men de polska byborna är inte medvetna om att de själva i sin tur iscensätter precis en sådan *rituell mordberättelse*;²¹ de är omedvetna om det exakta sätt på vilket de själva verkligen *framställer* både korsfästelsen och Förintelsen genom att *tillintetgöra Srebnik*, genom att *en gång till döda det vittne* som de helt och hållet gör sig av med, och *glömmer*.

Det som Kantorowskis vittnesmål väljer att förneka – *hans underskrift, hans röst, polackernas ansvar* – verkställer det, återframställer det framför våra ögon. Det som inte är tillgängligt i ord, det som förnekas, det som inte kan och inte kommer att komma ihåg eller uttryckas, kommer ändå fram. Det som sker i filmen, det som materiellt och oväntat *utspelas* och det som återkommer som ett spöke är *referensen själv*, det egentliga föremålet för – och det egentliga innehållet hos – den historiska utplåningen.

Enligt min mening är det som filmen visar oss här, konkret och i handling, processen av *åter-glömmandet av Förintelsen*; i det upprepade mordet av vittnet och i den förnyade reduktionen av vittnande till tystnad. Filmens vittnesmål att *hända* – att hända ouppmärksammat som en andra Förintelse. Den tyste Srebnik i mitten av denna bild – med hans vackert upphöjda och tragiskt stumma leende, och med hans stumt talande ansikte (ett ansikte signerat med hans tystnad) är i själva verket ett spöke: ett spöke vilket, som sådant, väsentligen *inte är samtida*: samtida, i verkligheten, varken med rösterna hos folkhopan som omger honom eller ens med sig själv – med sin egen stumma röst. Det som kyrkscenen dramatiserar är det enda möjliga mötet med Förintelsen, i den enda möjliga formen av ett *missat möte*.²³

Enligt min mening handlar filmen just om den underliggande verkligheten hos denna *missade samtidighet* mellan Srebnik och den halvcirkel av människor som omger honom, mellan Srebniks röst och hans egen tystnad, och, i grunden, mellan upplevelsen av Förintelsen och vittnet av upplevelsen av Förintelsen.

Shoah riktar en utmaning till åskådaren. När vi fås att bevittna detta återframställande av mordet på vittnet, denna andra Förintelse som spontant äger rum framför kameran och på filmduken, kan vi då i vår tur bli *samtida* med meningen och med betydelsen hos denna framställning? Kan vi bli samtida med chocken, med förskjutningen, med den desorienterande process som igångsätts av ett sådant vittnesmålsligt återframställande? Kan vi, med andra ord, ta på oss, inte den begränsade uppgiften att göra Förintelsen begriplig, men den oändliga uppgiften att möta *Shoah*?

III

Sångens återkomst

Om kyrkscenen sålunda är märkt av och undertecknad med Srebniks tystnad, var står då Srebniks här förlorade vittnesmål att finna? Filmen innehåller ett element genom vilket själva tystandet av Srebniks röst på något sätt kan omkastas, genom vilket själva förlusten av Srebniks vittnesmål på något sätt kan återfinnas, eller iallafall göra motstånd mot sitt eget glömmande och själv åter påträffas, i upprepningen av melodin och i återkomsten av Srebniks ”melodiösa röst”, i hans upprepade framförande av sången. I frånvaron – och misslyckandet – av sam-tidigheten mellan Förintelsen och dess eget vittne, skapar sången inte desto mindre en annan sorts samtidighet mellan *rösten* och den återbesökta (historiska) *platsen* för rösten, mellan sången och den plats där sång hörs (och hördes), mellan *rösten* och *platsen* som, i början av filmen, sången verkligen *ger röst*.

Ja... det här är platsen (s. 18)

Sången skapar en oväntad samtidighet mellan dess upprepade resonans och själva tystnaden hos platsen.

Det var alltid lika fridfullt, här. Alltid... Det var tyst. Fridfullt. Precis som nu. (Ibid.)

På samma gång förblir denna samtidighet mellan nutid och dåtid, mellan den sjungande rösten och den tysta platsen, fullständigt obegriplig för, och därför inte samtidig med, vittnet.

Och ingen kan förstå detta. Och jag själv, idag... Jag kan inte tro att jag är här. Nej, jag kan inte tro det. (Ibid.)

Det är i svävandet mellan de sätt på vilka den på en gång är samtidig med platsen och inte är samtidig med vittnet (med sångaren), som sången återkommer till den ofattbara historiska platsen för sitt eget sjungande, och harmonierna och disharmonierna hos denna återkomst förser filmen med en ingång, eller en tröskel. Det är sången som är den första att vittna, den första som talar efter berättarens röstlösa Ouvertyr. Sången inkräktar på – och bryter – på en gång landskapets tystnad och stumheten hos texten på bildduken. Genom Srebniks röst introducerar filmen oss till de lugnande tonerna och den nostalgiska raderna hos en polsk folksång som emellertid själv drömmer om och längtar efter en annan plats.

Ett litet vitt hus
stannar i mitt minne.
Om detta lilla vita hus
varje natt jag drömmer.

Det vita huset

Srebniks röst bebor hans egen sång. Men bor det någon i det "vita huset" om vilket han sjunger? Vem kan träda in i det vita huset? Bebor Srebniks "jag" (det "jag" som "inte kan tro att han är här") det som hans röst så drömmande och trängande framkallar? Vad finns det egentligen inuti det "lilla vita huset"? Vad finns det på andra sidan tröskeln, bakom husets vithet?

Längtan efter det vita huset återkallar i minnet den vita oskulden hos processionen. Det vita huset tycks lika säkert, hälsosamt, lika obefläckat i sin inbjudan och sitt löfte, som den vita processionen av ungdomliga jungfrur. Och ändå, vi vet att det inte bara är oskuld, utan ett abnormt våldförande på liv och på barndomens oskuld som ironiskt och tyst underförstås i bredviställandet i kyrkscenen och i vitheten hos den rituella processionen.

Oskuld är det på vilket ingenting är skrivet. Det vita är, å ena sidan, färgen hos det obefläckade papperet före skriften – det vita huset sjunget för skrivandet av filmen – men också, å andra sidan, själva färgen hos utplåningen.²⁴ För åskådaren som har sett filmen, och som helt och hållet har fullbordat sitt kretslopp – liksom filmen själv, och sången – för att börja om från början igen, får det "vita huset" en att tänka inte bara på den snö som – täckande med en vit kappa de fridfulla fälten – täcker över de tömda gravarna från vilka de döda kropparna är upptagna för att reduceras till aska, bortbrända, utan också på ett liknande sätt och i en annan betydelse, på de senare bilderna av de vita husen i den polska byn Wladowa, en by en gång bebodd av judar, men vars judiska hus därefter har blivit utrymda (likt gravarna under snön) av och på sina ursprungliga invånare (utplånade i utrotningsläger) och som nu innehas, ägs och bebos av polacker. Det lilla vita huset som längtades efter visar sig själv vara, ironiskt nog, ett spökhuis; ett spökhuis som på en gång tillhör drömmen ("Om detta lilla vita hus / varje natt jag drömmer") och minnet ("Ett litet vitt hus / stannar i mitt minne").

Kallande oss in i en dröm, kommer det vita huset, paradoxalt nog, också tvinga oss att vakna upp. Kastade in i den drömkäftiga skönheten hos landskapet och in i den drömkäftiga trängtan hos melodin om det vita huset, måste åskådaren som ett vittne – likt vittnet av historien – bokstavligen *wakna upp* till en verklighet som man inte kunnat drömma om: vakna upp, det vill säga, till den otänkbara insikten att det som han bevittnar inte bara är en dröm. Vi kommer att kallas till att se filmen – och att se varseblivningen – kritiskt, att urskilja verkligheten från drömmen, trots den förvirrande blandningen av minne och dröm, trots den bedrägliga beskaffenheten hos det som ges till omedelbar varseblivning. På gränsen mellan dröm och minne är sången – som en konkret, materiell historisk rest – detta "lilla element av verklighet som bevisar för oss att vi inte drömmer".²⁵ Sången – den rest av ett indirekt våld (den okvantifierbara lösen med vilken Srebnik måste fortsätta köpa sitt liv) som på samma gång är lockande smekfullt – inkorporerar verkligheten både i dess bokstavligen, men också i dess bedrägligen beskaffenhet. Som en anskaffare av verkligheten, inbjuder sången oss, på tröskeln av filmen, att ta oss över från landskapet och det vita huset till ett möte (en kollision) med historiens verklighet. Melodiöst inbjuder den oss till att ta oss över avståndet mellan konst och historisk

referens. Och ingen kan ana att denna melodiösa inbjudan var i historien, och nu är i filmen, en inbjudan till chocken hos ett uppvaknande; till ett uppvaknande till en verklighet vars analys kräver en grad av vaksamhet, av vakenhet och uppmärksamhet som kanske överskrider mänsklig förmåga. Ingen kan ana att det som väntar oss bakom det vita huset inte bara är en mardröm, utan den tvingande nödvändigheten att vakna upp till en historia och en verklighet i relation till vilken vi inte är – och kanske inte kan vara – fullt och tillräckligt vakna.

Den plats från vilken sången – på tröskeln till filmen och mot vilken den pekar – anropar oss, och som platsen för det verkliga och som ursprunget för sjungandet, betecknar enligt min mening platsen för konsten i filmen: sången blir själv en metafor för hela filmen, som invigs med dess melodi och som registrerar effekten och resonansen av dess återkomster. Invid av sången, visar sig inte bara filmen för oss, den kallar oss. Den kallar oss genom det sjungande den utför. Den ber oss att lyssna till, och höra, inte bara meningen hos orden men den sammansatta betydelsen av deras återkomst, och de kolliderande ekona av deras melodi och deras innehåll. Filmen kallar oss att höra både denna kollision och sin egen tystnad. Den kallar oss till vad den inte kan visa, men som den inte desto mindre kan peka på. Sången inviger denna kallande och pekande handling.

Ja, det här är platsen...

Shoah börjar med den skenbara oskyldigheten hos sången, bara för att kasta oss djupare och mer överraskande in i diskrepanserna mellan texten och dess sammanhang, bara för att rikta oss mer våldsamt på tvetydigheten som finns bakom denna oskyldighet.

Ett litet vitt hus
stannar i mitt minne...

upprepar sången angenämt. Men en annan röst bryter fram efter den sista strofen, som tycks dö bort i fjärran:

När jag idag hörde honom sjunga igen, slog mitt hjärta hårdare, på grund av vad som hände här, det var ett mord. (s. 17)

Sålunda vittnar en av de första polska rösterna, utan att vara i bild – och vars ursprung inte är omedelbart identifierbart, lokaliserbart – med en av åskådarnas ord, en av de polska historievittnena.

I en närbild vänds sedan Srebniks ansikte – det ansikte som bär både lättheten, den charmerande mildheten hos sången, och tyngden, våldsamheten och grymheten hos historien – från tystnaden hos smärtan till ett leende och blickar frånvarande, misstroget genom överlevande, död och tid, genom högar av försvunna, brända kroppar in bland de gröna träden, den bruna jorden och den blå himlen vid horisonten:

Ja, det här är platsen. Ingen lämnade den igen.

Darum, warum

Motsägelseerna som genomborrar skönheten hos den första sången blir tyngre, understryks och skärps av nästa sång, som narrativt är en sjungen replik – eller den melodlösa kontrapunkten – till den första sången, men som, retoriskt och musikaliskt, upprättar en dissonans och en skarp kontrast med harmonierna och med oskyldigheten hos den första sjungna invitationen.

Han sjöng polska folksånger, och i utbyte lärde vaktens honom preussiska militärsånger. (s. 16)

Du, unga flicka, gråt inte,
 var inte ledsen,
 ty den kära sommaren närmar sig...
 och med den återkommer jag.
 En mugg rött vin, en skiva stek,
 det är vad de unga flickorna
 ger till sina soldater.
Därför – Varför? Därför – Varför?
 [*Darum – Warum? Darum – Warum?*]
 När soldaterna defilerar,
 öppnar de unga flickorna...
 sina dörrar och sina fönster.
Därför Varför? Därför Varför?
 För detta enbart [ljud]
Tschindarrassa, Bom! [cymbaler, tamburin] (ss. 18-19)²⁵

De två sångerna framförda av Srebnik kontrasteras och sätts mot varandra på flera sätt. Även om bägge är folksånger och handlar om återvändanden, är dialogen mellan den polska folksången och dess tyska motpart mer än en dialog mellan främmande språk. Medan sången om det vita huset konkretiserar en dröm om att komma fram – en indirekt dröm om att nå fram – är den preussiska militärsången märkt av avfärd och genomresa, och är därmed en ritual, inte om att komma fram eller att bosätta sig, men om avfärd. Den senare handlingen är samtidigt förklädd, förnekad och maskerad genom en diskursiv retorik om att komma tillbaka och genom ett löfte om att återvända. Den preussiska sången är synbarligen lika behaglig i sin trängtan och lika harmlös som den polska sången. Och ändå blir de lockande elementen å ena sidan, och de underordnande krafterna å andra sidan, (nästan) tydliga. Genom sin funktion av militärmarsch, och genom de kraftfulla slagen av slaginstrumenten ("Tschindarrassa, Bom!"; "*Darum Warum?*"), inkorporerar den preussiska sången den dolda rytmen av artilleri och granater.²⁷ Suggesterande både bedrägeriets ondska och våldet som nalkas, innehåller sången indirekt militära konnotationer – och den metaforiska, taktila beröringen – av krig, av blodsutgjutelse ("en mugg rött vin"), av brutalitet ("en skiva stek"), och av fysisk invasion ("de unga flickorna öppnar sina dörrar och sina fönster"). Hela sången, med de upprepade rytmslagen mellan dess frågor och svar ("*Darum, Warum?*"), och med dess metaforiska kvinnliga gåvor av dryck, mat och av öppning ("de unga flickorna öppnar sina dörrar

och sina fönster”), är en figur för sexuell lek; men leken är en lek om erövring och av övergående militär och sexuell ockupation. Det är som om gåtfullheten hos det vita huset – gåtfullheten hos en rymd som är okränkt och intim, sjungen i den första sången – blir, så att säga, invaderad, neutraliserad, forcerad av den andra sången. Det är inte förvånande att, bakom det lockande hos dess förföriska yta, charmen hos den tyska sången (som framförallt ackompanjerar en sexuell flirt) visar sig vara ett sadistiskt redskap genom vilket det sjungande barnet blir en gisslan hos tyskarna, ett instrument för tortyr och misshandel genom vilket den unge Srebnik, reducerad av sina vuxna åskådare till en kedjad, dansande marionett, förvandlas – lekfullt och grymt – till en sjungande leksak.

Vår kommandants ord

Det är på detta sätt som växlingen mellan den polska sången och dess tyska replik (”och i utbyte lärde vaktens honom preussiska militärsånger”) åstadkoms på tröskeln av filmen, som en diskret – men ändå förebådande – underhandling, ett osynligt – men hörbart – utbyte mellan offrets och den perversa förtryckarens musik (och från den senares perspektiv).

En annan sång som, senare i filmen, kommer att beteckna nazistisk perversitet och nazistiskt våld mycket mer explicit och i vilken offret, på samma sätt, måste sjunga utifrån förtryckarens perspektiv, är den sång vars sångare idag är helt utplånade och om vilka endast den före detta nazisten Suchomel kan vittna genom att sjunga den för Lanzmann. Mycket på samma sätt som sångarna sjöng den med en röst som inte var deras – förtryckarens röst – reproducerar nu Suchomel, omvänt, offrens påtvingade sjungande i den främmande och ogenerade rösten av den före detta nazisten. Det är på detta sätt som Suchomel uppbered för Lanzmann treblinkahymnen som lägerfångarna var tvingade att sjunga, för vaktens nöje:

Titta på världen, rakt och långt,
alltid modigt och glatt,
marscherar avdelningarna till arbetet.
För oss finns det idag inget annat än Treblinka,
vilket är vårt öde.
I ett ögonblick
har vi blivit ett med Treblinka.
Vi känner inget annat ord än kommandantens,
och endast lydnad och plikt,
vi vill tjäna och fortsätta tjäna,
tills det att den lilla lyckan, en dag,
ger oss tecknet. Hurra!

”*En gång till, men högre!*” begär Lanzmann, när Suchomel har slutat sjunga. Suchomel gör som Lanzmann säger. ”Vi skrattade”, säger han med en blandning av förbindlighet och nedlåtenhet, ”men det är så ledsamt.”

Ingen skrattar!

Var inte arg på mig, ni vill ha historia, jag ger er historia. Det är Franz som har skrivit texten. Melodin kom från Buchenwald, koncentrationslägret där Franz var vakt. När de nya judarna kom på morgonen, "nya arbetsjudar", fick de genast lära sig den, och, samma kväll, sjunga den.

Bra, men börja om.

Ja...

Det är viktigt, men starkare!

Titta på världen, rakt och långt,
alltid modigt och glatt,
marscherar avdelningarna till arbetet.
För oss finns det idag inget annat än Treblinka,
vilket är vårt öde.
I ett ögonblick
har vi blivit ett med Treblinka
Vi känner inget annat ord än kommendantens,
och endast lydnad och plikt,
vi vill tjäna och fortsätta tjäna,
tills det att den lilla lyckan, en dag,
ger oss tecknet. Hurra! (ss. 119-120)

Efter att sålunda ha sjungit sången en gång till, konkluderar Suchomel, stolt och road av sitt eget minne:

Är ni nöjd? Det är ett "original". Ingen jude kan den längre! (s. 120)

Suchomels självgodhet, hans villighet att vara Lanzmann till lags, visar att Suchomel också i själva verket uppskattar och finner en indirekt sadistisk njutning i sin egen sång, i sitt eget imiterade musikaliska framförande och i den ofattbara diskrepansen hos hans egen representation av offren. "Ni vill ha historia, jag ger er historia." Kan historia *ges*? Hur *ger* Suchomel historia, och vad betyder här den "givande" handlingen – gåvan av verklighet? Ironiskt nog är sången bokstavlig historia i den grad den förmedlar denna historiska diskrepans och denna sadistiska njutning, på samma gång som den talar genom den historiska *utrotningen* av meddelandet och *objektifieringen* av rösten. Som en bokstavlig rest av verkligheten, är sången historia i den utsträckning den skriver in i sig själv denna historiska diskrepans, denna ojämförbarhet mellan rösten hos dess sadistiska författare och rösten hos dess plågade sångare. Det som gör sången till ett historiskt "original" är det faktum att den är en naziförfattad judisk sång som "ingen jude längre kan." "Ni vill ha historia, jag ger er historia." I själva anstötligheten hos sångens dubblerande, vid två skilda ögonblick (i lägret och i filmen, av offren och av Suchomel), med en röst som inte är dess egen, och inte kan vara det, är sången, så att säga, motsatsen till ett signerat vittnesmål, ett *anti-vittnesmål* som återigen består av frånvaron och av förfalskandet av dess judiska underskrift. Liksom Herr Kantorowskis mytiska redogörelse för Förintelsen, är den nazistiska berättelsen om hur judarnas gjordes till offer (både i lägersången och i Suchomels återsjungande av den) en språkakt som varken kan äga sin betydelse eller tillhöra sig själv som ett vittnesmål. "Ni vill ha historia, jag ger er historia." Genom

utrotningen av undertecknarens subjekt, och genom objektifieringen av offrets röst, presenterar sig "historien" som ett anti-vittnesmål. Men filmen återupprättar historiens – och sångens – vittnesmålsliga funktion. Paradoxalt nog är det genom tydligheten hos sitt framförande som ett anti-vittnesmål som sången härleder den vittnesmålsliga styrkan hos sin upprepning, och den historiska vältaligheten hos sin oväntade och spöklika återkomst: "*En gång till... Det är viktigt, men starkare!*"

Sökandet efter refrängen, eller Imperativet att sjunga

Enligt min mening är uppmaningen "sjung den igen!" det performativa imperativ som konstnärligt skapar filmen och som bestämmer både dess struktur och dess etiska och epistemologiska strävan: att få sanningen att framträda som ett vittnesmål genom den hemsökande upprepningen av en illa förstådd melodi; att få referensen att komma tillbaka, paradoxalt nog, som något dittills osett av historien; att avslöja verkligheten som chocken av en bokstavlighet som historien inte kan assimilera eller integrera som kunskap, men som den ständigt möter i sångens återvändande.

"Vårt minne", skriver Paul Valéry, "upprepar för oss de ord som vi inte har förstått. Upprepningen svarar på oförståelsen."²⁸ Vi "sjunger igen" det som vi inte kan veta, det som vi inte kan integrera och det som, följaktligen, vi varken kan fullt bemästra eller helt förstå. I *Shoah* står sången för aktiveringen av minnet av hela filmen, ett minne som ingen kan äga, och vars process av samlande och återsamlade ständigt rivs itu av kraften, trycket och viljan hos orden, och av den självständiga, oberoende kraften i melodin, som har sin egen rörelsekraft och sitt eget upprepningstvång, men som inte vet vad den upprepar.

Hela filmen, som slutar bara för att börja om igen med återkomsten av sången, vittnar för och om historien som en hemsökande och ändlös refräng.²⁹ Funktionen hos refrängen – som förr kallades "sångens börda", liksom bördan hos det vokala eko vilket, som om det vore mekaniskt, återkommer i intervjuarens upprepning av de sista orden av sin samtalspartners ord – är att skapa en skillnad genom upprepningen, att ge tillbaka en fråga från något som synes vara ett svar: *Darum, warum?* ("Därför. – Varför?"). Ekot reproducerar inte på ett simpelt sätt det som synes vara dess motivation, utan sätter det snarare ifråga. Där det tycktes finnas ett förnuft, en avslutning eller en gräns, öppnar den refränglika upprepningen ett tomrum, en spricka och, genom den, den odefinierade rymden hos en öppen fråga.

Och lågorna nådde upp till himlen.

Upp till himlen?

Sångarens röst

Vad är det som ger denna refränglika struktur hos filmen – upprepningen av sången och av dess börda, återkomsten av resonanserna hos refrängen – kraften att inte bara beröra oss, men att drabba och förvåna oss, kraften att varje gång göra oss häpnade och ha en effekt på oss som om det var för första gången? När Srebrenik sjunger de

två sångerna i ouvertüren, och när ekot av den andra sången ifrågasätter den skenbara harmonin och oskyldigheten hos den första melodin, är det som konstituerar kraften hos sången och styrkan – uttrycksfullheten – hos Srebniks vittnesmål genom den, varken texten eller ens musiken (någon annans musik), utan det unika hos den sjungande rösten. Det unika hos rösten återställer signaturen till den upprepade melodin och till den citerade texten, och förvandlar dem från ett anti-vittnesmål till ett tvingande och ojämförbart vittnesmål. Det som skapar kraften hos vittnesmålet i filmen och det som bygger upp den övergripande effekten hos filmen är inte orden, utan den tvetydiga, förvirrande relationen mellan ord och röst, samspillet mellan ord, röst, rytm, melodi, bilder, skrift och tystnad. Varje vittnesmål talar till oss bortom sina ord, bortom sin melodi, liksom det unika framförandet av en sång, och varje sång, i dess upprepning, deltar i den genomträngande refrängen och rekapitulerar det musikaliska sökandet hos hela filmen. Liksom Lanzmann är Srebnik, stående inför en onämnbar händelse vid tretton och ett halvt års ålder, och igen i filmens början – som en sångare som förblev vid liv tack vare sin ”melodiösa röst” – en artist: en artist som har förlorat sina ord men som inte har förlorat det unika hos den sjungande rösten och dess förmåga att underteckna. Det som annars är oattesterbart förmedlas sålunda genom röstens signatur. Filmen som ett visuellt medium vilar, paradoxalt nog, inte så mycket på det självklara hos detta sedda, som på den synlighet den ger åt rösten, och på osynligheten, som den gör påtaglig, hos tystnaden. Filmen talar med en mångfald av röster som, liksom Srebniks, alla förmedlar mer än och utöver vad de kan säga i ord. På mycket samma sätt som sjungandet i krematoriet, omvittnat och återkallat av Philip Müller, återljuder filmen likt en hel kör av vittnesmål och av röster som, inom filmens ram, sjunger tillsammans:

Våldet kulminerade när de försökte tvinga dem att klä av sig. Några få lydde, bara en handfull. Merparten vägrade utföra denna order. Och plötsligt, det var som en kör. En kör... De började alla att sjunga. Sången fyllde hela omklädningsrummet, den tjeckiska nationalsången, sedan genljöd *Hatikvan*. Detta berörde mig hemskt...

Det var mina landsmän som detta hände, och jag insåg att mitt liv inte längre hade något värde. Varför fortsätta leva? För vad? Så jag gick in till dem i gaskammaren, och jag hade beslutat mig för att dö. Tillsammans med dem. Plötsligt kom några fram till mig som hade känt igen mig... En liten grupp kvinnor närmade sig. De tittade på mig och sa till mig: ”Redan i gaskammaren?... Du vill alltså dö. Men det är meningslöst. Din död ger oss inte tillbaka livet. Det är inte en handling. Du bör gå ut härifrån, du bör vittna om vårt lidande, och om den orättvisa som vi har utsatts för.” (ss. 179-180)

Sjungandet av nationalsången i krematoriet betecknar en gemensam insikt, hos sångarna, om perversiteten hos det bedrägeri de hade blivit utsatta för från början, en insikt om, och ett möte med, sanningen om deras snara död. Sjungandet förmedlar på detta sätt ett återtagande av deras förlorade sanning, ett sista förkastande av det självbedrägeri nazisterna underblåst och ett överlagt val att göra sig till medvetna vittnen till sin egen död. Det är värt att märka att det är det enda ögonblick i filmen i vilken en samfällighet av vittnande mot alla odds skapas fysiskt och mentalt. Utplånande sitt eget vittnande och förbjudande sitt eget ögonvittnande, omöjliggjorde den historiska tilldragelsen av Förintelsen genom själva sin struktur, som vi har sett, varje form av en sådan gemenskap av vittnande.³⁰ Men detta är precis vad

filmen försöker skapa genom att återljuda med den sjungande kören av de döende i krematoriet, vars många signaturer och många stämmor idag är utplånade och reducerade till tystnad. Filmen, som en kör av framföranden och vittnesmål, skapar, inom ramen för dess egen struktur, en gemenskap av ojämförbara vittnesmål, vilka sammanhållna har en överväldigande vittnesmålslik effekt.

Körens försvinnande

Müller önskar dö för att få tillhöra, för att få vara en del av denna gemenskap, att gå med i sjungandet. Men de döende sångarna har som sista vilja att utesluta honom från deras gemensamma död, så att han kan vara, inte ett utplånat vittne som dem, men ett levande vittne till deras döende och deras sjungande. Sjungandet utmanar och trotsar nazisterna. Den sjungande handlingen och bärandet av vittnesmål förkroppsligar ett motstånd. Men för Müller kan motståndet inte betyda att ge upp livet; det måste betyda att ge upp döden. Motståndet betyder att avsäga sig en död genom självmord och uthärdanda ett överlevande som i sig är en form av motstånd och vittnesmål. Motstånd betecknar priset för det historiska uthärdandet – i en själv – av en verklig återkomst av vittnet. Som en återvändande delegat för de döda vittnena, kan Müllers vittnesmålsliga handling och hans vittnesmålsliga framtid emellertid inte längre vara en del av en levande gemenskap. Inför sina sjungande landsmän i krematoriet förstår Müller att den gåva av vittnesmål de begär av honom och hans samtycke, hans stumma förpliktelse att bära vittnebörd, inte ger honom något annat val än att stå ensam, att kliva utanför gemenskapen,³¹ liksom också utanför de delade kulturella referensramarna, att stå utanför stödet från någon delad perception. Hållningen och den inre styrkan hos den gemensamma sången be- myndigar Müller och gör det möjligt för honom att fly och överleva. Men hans överlevnad kan inté bara omges av en gemensam sång och hans bärande vittnesmål i livet efter döden kan inte längre förlora sig i en körsång. Om hans levande röst ska tala för de döda, måste den överföra och förmedla upphörandet av den gemensamma sången, uthärdandets signatur, det märkvärdiga och det unika hos en röst dömd att förbli ensam, en röst som har återvänt – och som talar – från den andra sidan av krematoriets tröskel.

Müller, Srebnik, och de andra, talesmän för de döda, levande röster av återvändande vittnen som har sett sin egen död – och sitt eget folks död – ansikte mot ansikte, talar till oss i filmen både från den här sidan livet och från andra sidan graven och fortsätter, med den vittnande röstens ensamhet, uppgiften att sjunga innifrån lågorna.

Plötsligt, i den delen av lägret som kallades dödslägret, sköt lågor upp. Mycket högt. Och i ett ögonblick tycktes hela landskapet, hela lägret, stå i lågor... Och plötsligt reste sig en av oss... vi visste att han hade varit en operasångare i Warszawa. Hans namn var Salve, och framför denna ridå av lågor började han sjunga en sång som var okänd för mig:

Min Gud, min Gud,
varför har du försakat oss?

Man har kastat oss i elden tidigare,
men vi har aldrig förnekat Din Heliga Lag.

Han sjöng på jiddisch, medan bakom honom brann bälén på vilka man då, i november 1942, i Treblinka, hade börjat bränna kropparna. Vi visste denna natt att i fortsättningen skulle de döda inte längre begravas, de skulle brännas. (s. 26)

En segrande sång

Filmen i sin helhet är en sång sjungen innifrån branden hos en kunskap: "Vi visste denna natt..." Kunskapen om lågorna är kunskapen – och branden – om sången. I början av filmen inkorporerar Srebniks sång de brända kropparna med den död och med det förtärande i lågorna som den fortfarande återljuder. Sjungande, å ena sidan, som han har blivit undervisad, om flickorna "som öppnar sina dörrar" för soldaterna som passerar, på samma sätt som han själv, på ett kusligt sätt, och på beordran av SS, "öppnar dörrarna" på de anländande gasskåpbilarna för att ta emot – och lasta ur – kropparna som ska brännas; sjungande också, å andra sidan, om sin ursprungliga melodiösa längtan efter mildheten hos det vita huset, är Srebniks sång och hans märkvärdiga, tvingande stämma, bäraren av en kunskap – och av en syn – inte bara om aska, men om de levande brända, om brännandet av de levande – en syn av de halvdöda kropparna som kommer tillbaka till livet bara för att känna elden och att bevittna, vid medvetande, deras möte med, och deras förtärande av, lågorna:

När [gasskåpbilarna] anlände, sa SS-männen: "Öppna dörrarna!" Vi gjorde det. Och kropparna tumlade ut. Och vi arbetade tills hela lasten var bränd...

Jag kommer ihåg att en gång levde de fortfarande. Ugnarna var redan fulla, och de låg på marken. De rörde på sig, de kom tillbaka till livet... och när de kastade in dem i ugnarna, var de alla vid medvetande: de brändes levande.

När jag såg detta berörde det mig inte. Jag var bara tretton år, och allt jag ditills sett var döda kroppar. (ss. 114-115)

Känslodödheten hos det levande vittnet, tystnadens brand hos det trettonåriga barnet som "inte berörs", fortsätter in i hans sång. Det unika uttrycket hos rösten och hos sången både uttrycker och täcker över tystnaden, mycket på samma sätt som det unika uttrycket hos ansiktet – hos Srebniks ansikte i början av filmen – både döljer och uttrycker den medvetna och slående frånvaron av döda kroppar i *Shoah*. Det är den levande kroppen och det levande ansiktet hos det återvändande vittnet som, i *Shoah*, blir den talande figuren för stillheten och stumheten hos kropparna, en *figur* för, precis, *Figuren*. Det som filmen gör med *Figuren* är att återställa deras stumhet till barnartistens sång, att revitalisera dem genom att utforska döden i livet, och genom att förläna osynligheten hos deras abstraktion med unikheten hos ett ansikte, en röst, en melodi, en sång. Sången är en sång som vann liv för Srebnik, en livvinnande sång som, inramad av filmen och deltagande i den genomträngande upprepningen av dess refräng, ger oss en höjd medvetenhet och en ökad vaksamhet genom att ge oss måttet på en förståelse som inte är överförbar utan den. Som ett

fragment av verkligheten och som en mötesplats mellan konst och historia, omsluter sången – liksom hela filmen – det i historien som är omöjligt att bära vittnesmål om, och förkroppsligar, på samma gång, det i konsten som fångar verkligheten och möjliggör ett vittnande. På samma sätt som vittnesmålet exemplifierar sången filmens kraft att tilltala, och den begär oupphörligt att bli hörd, den kräver, liksom i en domstol, att förhöras. Liksom Müllers återkomst för att vittna och tala – för att begära ett auditorium – från andra sidan krematoriets tröskel, träder Srebnik åter, genomborrad av en kula som av en ren slump missade vitala hjärncentra, över tröskeln till det vita huset för att åter sjunga sin vinnande sång: en sång som, återigen, vinner liv och, liksom filmen, lärnar oss – genom det sätt den vinner oss – både bemyndigade och dömda till *att höra*.

När jag hörde honom igen, slog mitt hjärta hårdare, på grund av vad som hände här, det var mord. (s. 17)

Han var tretton och ett halvt år gammal. Han hade en vacker röst, han sjöng mycket vackert, och man hörde honom.

Ett litet vitt hus
stannar i mitt minne.
Om detta lilla vita hus
drömmer jag varje natt. (s. 17)

Översättning Leif Dahlberg

NOTER

1 Denna essä är en del av en längre studie som utgör ett kapitel om *Shoah* i min bok *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History* (New York: Routledge, 1992); en volym författad tillsammans med Dori Laub, M.D. [En fransk översättning av den längre versionen finns i *Au sujet du Shoah* (Paris: Blin 1990); "A l'age du témoignage: *Shoah* de Claude Lanzmann" (övers. C. Lanzmann i samarbete med J. Ertel), ss. 55-145. Ö.a.]

2 ["If someone else could have written my stories, I would not have written them. I have written them in order to testify. My role is the role of the witness... Not to tell, or to tell another story, is... to commit perjury."] "Guds ensamhet", publicerad i tidskriften *Dvar Hashanu'a* (en bilaga till tidningen *Davar*) (Tel Aviv 1984). Min översättning från hebreiskan.

3 "Att säga sanningen, hela sanningen, och inget annat än sanningen;" det är en ed, emellertid, som alltid, på grund av sin natur, är öppen för mened.

4 ["The truth kills the possibility of fiction."] Intervju med Deborah Jerome ("Resurrecting Horror: The Man behind Shoah"), *The Record*, 25/10 1985.

5 Claude Lanzmann, *Shoah* (Paris: Fayard 1985), s. 190. Citat från filmen avser denna upplaga, och kommer i fortsättningen att indikeras endast genom sidnummer (i parentesen som följer citatet).

6 ["Lawyers have innumerable rules involving hearsay, the character of the defendant or of the witness, opinions given by the witness, and the like, which are in one way or another meant to improve the fact-finding process. But more crucial than any of these — and possibly more crucial than all put together — is the evidence of eyewitness testimony."] John Kaplan, förord till Elizabeth R. Loftus, *Eyewitness Testimony* (Cambridge, Mass.: Harvard U.P. 1979), s. vii.

7 Det är kategorier som Lanzmann lånar från Hilbergs historiska analys, men vilka filmen slående förkroppsligar och omprövar. Jfr. Raul Hilberg, *The Destruction of the European Jews* (New York: Holmsee and Meier 1985).

8 ["in what language would the participants have seen the film?"; "They don't speak French."] Intervju given av Lanzmann under hans besök vid Yale University, och filmad vid Video Archive for Holocaust Testimonies at Yale (intervjuare: Dr. Dori Laub och Laurel Vloch), 5 maj 1986. Avskrift, ss. 24-25. Härefter kommer citat från denna videofilm att anges med förkortningen "Intervju", följd av en sidhänvisning till (den opublicerade) avskriften.

9 Jfr. Walter Benjamin, "Die Aufgabe des Übersetzers" (i *Illuminationen* (Frankfurt am M.: Suhrkamp 1977), ss. 50-62)

10 ["*Shoah* is certainly not a historical film... The purpose of *Shoah* is not to transmit knowledge, in spite of the fact that there is knowledge in the film... Hilberg's book, *The Destruction of the European Jews*, was really my Bible for many years... But in spite of this, *Shoah* is not a historical film, it is something else... To condense in one word what the film is for me, I would say that the film is an *incarnation*, a *resurrection*, and that the whole process of the film is a philosophical one."] "En kväll med Claude Lanzmann" ["An Evening with Claude Lanzmann"], 4/5 1986, första delen av Lanzmanns besök vid Yale, videoinspelad och © Yale University. Avskrift av den första videokassetten (härefter hänvisad till som "Kväll"), s. 2.

11 Jfr, till exempel, Robert Raurisson: "Jag har analyserat tusentals dokument. Jag har oförtröttligt förföljt specialister och historiker med mina frågor. Jag har fåfängt försökt finna en enda före detta deporterad som är förmögen att bevisa att han verkligen hade sett, med sina egna ögon, en gaskammare." ["J'ai analysé des milliers de documents. J'ai sans relâche poursuivi de mes questions les spécialistes et les historiens. J'ai tenté vainement de trouver un seul ancien déporté capable de me prouver qu'il avait vu, de ses propre yeux, une chambre à gaz."] (*Le Monde*, 16/1 1979) Vi har "en selektiv syn på historien", kommenterar Bill Moyers. "Vi lever i en mytologisk värld av goda och välvilliga upplevelser... Det är svårt att tro att det finns omkring hundra böcker alla ägnade åt att försöka sprida idén att Förintelsen var

en fiktion, att den inte ägde rum, att den har uppfunnits av judar av en mängd olika skäl...” [’a selective view of history’]; ”We live within a mythology of benign and benevolent experience... It is hard to believe that there exists about a hundred books all devoted to teaching the idea that the Holocaust was a fiction, that it did not happen, that it has been made up by Jews for a lot of diverse reasons...”] Intervju med Margot Strom, i *Facing History and Ourselves* (Fall 1986), ss. 6 och 7.

12 Kommentar gjord vid ett privat samtal i Paris, 18/1 1987: ”J’ai pris un historien pour qu’il incarne un mort, alors que j’avais un vivant qui était directeur du ghetto.”

13 På denna punkt följer filmskaparen historikern Hilbergs angreppsätt: ”Jag har inte börjat, säger Hilberg, med de stora frågorna, ty jag var rädd att få magra svar. Jag valde istället att fästa mig vid enskildheter och vid detaljer, för att organisera dem i en ’form’, en struktur som tillåter, om inte att förklara, så åtminstone beskriva mer fullständigt vad som hände.” (s. 84)

14 ”Filmen”, säger Lanzmann, ”är i stunder en kriminalfilm..., [i form av] en kriminalundersökning... Men den är också en vilda-västern. När jag återvände till den lilla byn Grabow, men också i Chelmno... Ok. Jag anländer dit med en kamera, med en besättning, men fyrtio år efteråt... Detta skapar en otrolig... händelse, ni vet? Nå... jag är den förste mannen som kommer tillbaka till platsen för brottet, där brottet begicks...” [’The film is at moments a crime film..., [in the mode of] a criminal investigation... But it is a Western too. When I returned to the small village of Grabow, or even in Chelmno... Okay. I arrive here with a camera, with a crew, but forty years after... This creates an incredible... event, you know? Well... I am the first man to come back to see the scene of the crime, where the crime has been committed...’] (Paneldiskussion av *Shoah* vid Yale University, 5/5 1986. Avskrift (härefter hänvisad till som ”Paneldiskussion”), s. 53)

15 Adrienne Rich, *Diving into the Wreck* (New York: W.W. Norton, 1973), s. 22

16 Bomba: ”Ni vet, att ’känna’ något därborta... det var mycket svårt, att känna vad det vara månne: föreställ er, att arbeta dag och natt bland de döda, liken, ens känslor försvann, man var död för känslor, död för allt.” (s. 129)

17 Podchlebnik: ”Vad dog i honom i Chelmno? Allting dog” (s. 19)

18 Om intrycket och effekten av den fallande kroppen, tillsammans med en innovativ teori om referens, jfr. Cathy Caruth, ”The Claims of Reference” (i *Yale Journal of Criticism* (Fall 1990), vol. 4, Nr. 1. Jfr. också, av samma författare, *Empirical Truths and Critical Fictions: Locke, Wordsworth, Kant, Freud* (Baltimore: The Johns Hopkins U.P. 1991)

19 [Die ältesten Kunstwerk sind, wie wir wissen, im Dienst eines Rituals entstanden, zuerst eines magischen, dann eines religiösen... [D]ie technische Reproduzierbarkeit des Kunstwerks emanzipiert dieses zum ersten Mal in der Weltgeschichte von seinem parasitären Dasein am Ritual... [Die gesamte soziale Funktion der Kunst umgewälzt. An die Stelle ihrer Fundierung aufs Ritual tritt ihre Fundierung auf eine anderer Praxis: nämlich ihre Fundierung auf Politik.] Walter Benjamin, ”Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit” (op. cit. ss. 136-169), ss. 143, 144 och 145.

20 För den generaliserbara historiska betydelsen av denna passage, jfr. Peter Cannings anmärkningsvärda analys i ”Jesus Christ, Holocaust: Fabulation of the Jews in Christian and Nazi History”: ”Den tvångsmässiga ritualen att anklaga judarna för mord (eller svek, eller förgiftning av brunnar, eller vanvördnad av värden) och att attackera dem är inskrivet med kroppar i historien; det är inte föreskrivet men bara indirekt antytt i Nya Testamentet, som predikar kärlek och förlåtelse. I evangeliet är det ’judarna’ som åkallade Guds vrede över sig själva: ’Låt hans blod komma uppå oss och på våra egna barn!’ (Matt. 27:25) Reciterande denna text, ursäktar de polska bönderna som Claude Lanzmann intervjuade... sig själva, tyskarna och Gud – alla är frikända från ansvar för Förintelsen. Återigen, ’har judarna sig själva att skylla’. Korsfästelsen var deras brott. Förintelsen var straffet som de fordrade för sig själva, och för sina barn.

Den bibliska myten fungerar som en attraktionspol, inte bara av andra berättelser men av pågående händelser som den assimilerar. Det som jag måste ta risken att kalla kristendomens holo-myt [en alliteration på den engelska benämningen för Förintelsen, 'the Holocaust' (fr. gr. *holokauston*, 'helt, fullständigt bränd') Ö.a.] – gudomlig inkarnation, korsfästelse, återuppståndelse – är inte den enda källan eller orsaken till Förintelsen, den 'attraherade' andra kausala faktorer till sig (kriget, inflation, politisk-ideologisk kris, socioekonomiska konvulsioner), absorberade dem och överdeterminerade dess lösning... Dessa andra kritiska faktorer, och deras förlösningar i en fascistisk synkretism, var inte i sig själva förmögna att förvandla antisemitism till ett systematiskt massmord. Nazismen återupplivade den kliché som den hade ärvt från den kristna holo-mytten och dess åter-framställande i händelsen av ritualmord, men omvandlar det till en normal, mekaniserad destruktionsprocess." ["The compulsive ritual of accusing the Jews of murder (or betrayal, or well-poisoning, or desecration of the Host) and attacking them is inscribed with bodies in history; it is not prescribed but only implicitly suggested in the New Testament, which preaches love and forgiveness. In the Gospel it is 'the Jews' who call down the wrath of God on themselves: 'Let his blood be on us and on our children!' (Mt. 27:25) Reciting this text, the Polish villagers whom Lanzmann interviewed... excused themselves, the Germans and God – all are absolved of responsibility for the Holocaust. Once again, 'the Jews brought it on themselves'. The Crucifixion was their crime. The Holocaust was the punishment which they called down on their own heads, and on their children. The biblical myth functions as an attractor, not only of other narratives but of ongoing events which it assimilates. What I must risk calling the Holo-myth of Christianity – divine incarnation, crucifixion, resurrection – is not the one source or cause of the Holocaust, it 'attracted' other causal factors to it (the war, inflation, political-ideological crisis, socioeconomic convulsions), absorbed them and overdetermined their resolution.... Those other critical factors, and their resolution in a fascist syncretism, were not alone capable of turning antisemitism into systematic mass murder. Nazism reactivated the cliché it had inherited from the Christian Holomyth and its reenactment in the event of ritual murder, but transformed it into a regular, mechanized destruction process."] (I Copyright 1, *Fin de siècle 2000*, (Fall 1987), ss. 171-72)

21 ["There are many harmonies, many concordances in the film. I knew very quickly that the film would be built in a circular way, with a stillness at the center, like the eye of a hurricane."] Citerat i "A Monument Against Forgetting", *The Boston Globe*, 3/11 1985. Jfr. Lanzmanns kommentar i en intervju med Roger Rosenblatt, för *channel 13* (Public Television WNET, USA 1987): "När man behandlar förintelsen av judarna, måste man tala och vara tyst på en gång... Jag tror att det finns mer tystnad i *Shoah* än ord." ["When one deals with the destruction of the Jews, one has to talk and to be silent at the same moment.... I think there is more silence in *Shoah* than words."]

22 För en skarpsinnig beskrivning av funktionen hos den "rituella mordberättelsen" i historien, jfr, igen, Peter Canning, "Jesus Christ, Holocaust: Fabulation of the Jews in Christian and Nazi History" (op.cit. ss. 170-73)

23 Jfr. Lacans föreställning om "verkligheten" ("*le Réel*") som ett "missat möte" ("*rencontre manquée*") och som "det som återvänder till samma ställe" ("*ce qui revient au même lieu*"). *Le Séminaire, Livre XI, Les Quatre Concepts Fondamentaux de la psychanalyse* (Paris: Seuil 1973), kap. III-IV.

24 Det vita är, till exempel, färgen hos den tomma sida av glömskhet på vilket den före detta nazikommissarien över Warzawa gettot, Dr. Grassler, påstår sig "anteckna" för att "friska upp" den fullständiga tomheten hos sitt minne om sitt nazistiska förflutna.

25 Som Lacan uttrycker det i ett helt annat sammanhang. Jfr. "Touché et Automaton" i *Les Quatre Concepts Fondamentaux de la psychanalyse*, kap. V.2: "[ce] petit élément de réalité qui nous prouve que nous ne rêvons pas".

26 Översättning modifierad och utökad, nedtecknande hela den tyska texten som är tydligt hörbar i filmen.

27 För min analys av den preussiska sången, är jag skyldig både tacksamhet och inspiration till Dr. Ernst Prelinger, som har försett mig med en sofistikerad förklaring av den ursprungliga tyska sångtexten, en förklaring på vilken min diskussion baserar sig.

28 ["Notre mémoire nous répète le discours que nous n'avons pas compris. La répétition répond à l'incompréhension."] Paul Valéry, "Commentaire de *Charmes*", i *Oeuvres Complètes* (Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade 1957), vol. 1, s. 1510.

29 "*Shoah*", säger Lanzmann, "kunde bara konstrueras som ett musikstycke, där ett tema uppträder på en lägre nivå, försvinner, kommer tillbaka på en högre nivå eller i full styrka, försvinner, och så vidare. Det var det enda sättet att hålla de många parametrarna samman." ["*Shoah* had to be built like a musical piece, where a theme appears at a lower level, disappears, comes back at a higher level or in full force, disappears and so on. It was the only way to keep several parameters together."] (*Paneldiskussion*, s. 44)

30 Jfr. ovan, i del I, avsnittet betitlat "Händelsen som obevittnad".

31 Jfr. Rudolph Vrbas beslut att fly, efter Freddy Hirschs självmord som aborterade idén, omfattad av motståndsrörelsen i Auschwitz, om ett uppror i det tjeckiska familjelägre: "Det stod rätt klart för mig redan då, att motståndsrörelsen i lägret inte hade som mål ett uppror, men att överleva. Överlevnaden av motståndsrörelsens medlemmar. Jag fattade då ett beslut... att lämna den gemenskap för vilken jag vid denna tid var medansvarig. Detta beslut, trots motståndsrörelsens linje, fattades omedelbart... i min mening, tänkte jag att om jag lyckades att fly och att förmedla sanningen till högre ort och i tid, kunde detta vara till hjälp... Med andra ord, att inte förlora ett ögonblick, att fly så snart som möjligt för att meddela världen." (ss. 180, 181 och 182)

RECENSIONARTIKEL

LEIF DAHLBERG

Stil och obegriplighet

HELENA DAHL, EVA LILJA (red.):

Metriken som tolkningshjälp.

Metrisk diktanalys

(Göteborg, Skrifter utgivna av Centrum för
Metrisk Studier, nr. 3 1993)

HORACE ENGDAHL,

MAGNUS FLORIN, STIG LARSSON,

ANDERS OLSSON:

Obegripligheten – Kykeon 4

(Lund, Propexus 1992)

I den moderna stilistiken föreligger en polarisering mellan å ena sidan ett analytiskt studium av materiella tecken på språkliga idiosynkrasier och å andra sidan ett syntetiskt studium av immateriella attityder bakom det konkreta språkliga uttrycket. Medan den förra inriktning oftast betraktar stil som ett medel över vilket författaren äger en viss kontroll, betraktar den senare stil som ett direkt uttryck eller en prosopopoeia för människan bakom verket. Om denna polarisering i mycket har överskuggat, men också till en del överlagrat, den motsättning som Coleridge vill finna mellan stil som något mekanisk påhäftat och stil som en oskiljaktlig och organisk del av en sinnesrörelse, så är det ändå i romantikens omfunktionering av stilbegreppet man finner det avgörande brottet mot det klassiska, retoriska stilstudiet.

De två arbeten som här är föremål för diskussion utgör på många sätt typexempel för dessa två riktningar inom den moderna stilistiken, och detta fastän ingen av dem vare sig uttryckligen eller direkt är studier av stil. Kanske är det delvis på grund av deras indirekta förhållande till stilistiken som dessa arbeten också manifesterar försök att göra reda för relationen mellan stilens materiella och immateriella aspekter, mellan enskilda stilelement och stilarter och deras helhets-effekt. För att sätta diskussionen i ett vidare stilhistoriskt sammanhang kommer jag inleda med en digression.

Hermogenes från Tarsus, antagligen född omkring 161 efter Kristus, ska enligt vad det berättas ha varit ett underbarn vars oratoriska färdighet var så berömd att han femton år gammal besöktes av Marcus Aurelius, som kom för att höra honom tala under en färd genom de östra provinserna. Hermogenes' oratoriska förmåga lär emellertid ha avtagit strax efter kejsarens besök, och Hermogenes tycks ha övergått till att skriva handböcker i retorik. Av de fem böcker som har överlevt under hans namn, och enligt antika auktoriteter alla skulle ha skrivits innan han var 23, är det bara två som med säkerhet är autentiska. Till de senare hör *Peri ideon* (*Om stilarter*), som är den längsta, mest intressanta och mest inflytelserika av hans böcker. Det

är ett verk som betecknar höjdpunkten för en strävan inom det grekiska retorikstudiet att utveckla och förfina stilbegreppet som hade tagit sin början med Theophrastus.

I detta arbete beskriver Hermogenes i detalj och mycket systematiskt sju grundläggande eller ideala stilarter: klarhet, storslaggenhet, skönhet, snabbhet, karaktär, innerlighet och kraft (*sapheusia, megethos, kallos, gorgotes, ethos, aletheia* och *deinotes*). Eftersom några av dessa stilarter kan delas upp i underarter, skulle det vara mer korrekt att säga att Hermogenes beskriver tjugo grundläggande stilarter. Han bygger upp sin diskussion genom att undersöka varje stilart med avseende på de olika element utifrån vilka tal är skapade. Dessa element är enligt honom tanke eller innehåll (*ennoia*), tillvägagångssätt (*methodos*) och stil (*lexis*). Det sistnämnda berör ordval, retoriska figurer, meningsbyggnad, ordföljd, rytm och meter.

Det är värt att framhäva att Hermogenes i sina anvisningar specificerar rytm och meter, något som idag vanligen inte anses höra till stilistiken. Sålunda menar till exempel Gérard Genette, i en essä där han söker formulera en semiotisk definition av stilbegreppet, att "les formes métriques [...] ne relèvent pas pour moi du style, du moins *stricto sensu*." (*Fiction et diction* 1991, s. 143n.) Jag kan se åtminstone tre skäl till varför rytm och meter numera inte räknas till de textuella egenskaper som betraktas som stilpregnanta. Det första skälet är att i den moderna stilistiken, som ofta beskrivs som studiet av en texts expressiva aspekter, anses inte rytm och meter som uttrycksfulla, utan istället som på en gång konstgjorda och konstfulla begränsningar. Ett annat skäl är att det moderna studiet av rytm och meter, både inom lingvistik och inom litteraturvetenskapen, framför allt ägnar sig åt dessas formella och historiska sidor. Det är lätt att se att dessa två skäl avspeglar en likartad uppfattning, nämligen att rytm och meter utgör en sorts ofrånkomlig barlast. Ett tredje och kanske bakomliggande skäl är att det inte finns någon konsensus om, och inte heller någon stabil teoribyggnad för, hur man kan beskriva uttrycksvärdena hos rytm och meter.

Det är utifrån detta bakgrundsperspektiv intressant att ta del av de uppsatser som Elena Dahl och Eva Lilja, inom ramen för Centrum för Metrisk Studier, sammanställt under titeln *Metriken som tolkningshjälp. Metrisk diktanalyser*. Volymen är uppdelad i två avdelningar. I den första skriver Åse Hiorth Lervik om "farvel-strofen" i Henrik Ibsens skådespel *Gildet paa Solhaug*; Elena Dahl diskuterar betydelsen av meter i Gerard Manley Hopkins' "The Lantern out of Doors"; Jörgen Larsson gör en strukturalistisk analys av rytm och meter i Diktonius' "Kattpriccio"; Gerrit Otterloo undersöker metrisk variationer i två dikter av Gerrit Achterberg; och Eva Lilja gör en analys av de rytmiska mönstren i Majken Johanssons "Från Magdala". Volymens andra del består av en längre uppsats av Kristian Wåhlin om Gunnar Ekelöfs diktsamling *sent på jorden*. Uppsatserna erbjuder överlag en stimulerande läsning, både som tolkningar av enskilda dikter och diktsviter och som exempel på vad som står att finna om man ger akt på rytm och meter. Dessvärre är uppsatsernas egen stilistiska kvalitet en smula ojämn, och en del av dem är svårforcerade. Måhända kunde uppsatsförfattarna varit mer generösa med att ge sammanfattningar, vilket rimligen hade tydliggjort slutsatserna bättre.

Vad gäller angreppssätt representerar de olika uppsatserna skilda infallsvinklar till frågan om förhållandet mellan rytm och mening. I sin inledning till volymen menar sig Eva Lilja kunna särskilja sex skilda antaganden om denna relation. Jag måste dock erkänna att jag inte riktigt lyckats göra klart för mig vilka dessa sex antaganden är och i synnerhet hur de förhåller sig till varandra. Enligt Lilja fördelar sig antagandena på två grupper: å ena sidan "ett tyst antagande om att ljuden i något avseende liknar det som dikten handlar om" och å andra sidan att "utifrån vissa antaganden tillskriva ljuden betydelse." (s. 11) Medan den förra gruppen tydligt utgår från antagandet om kausala eller analoga relationer mellan tecken och betydelse (alltså det Peirce kallade 'motive-rade' tecken), så synes det i den senare gruppen vara fråga om rent konventionella tecken

(vad Peirce kallade 'symboler'). Men om denna distinktion är tydlig nog, så blir gränsen alltmör diffus när de olika antagandena beskrivs mer i detalj.

Under rubriken "Konvention och tradition" beskriver Lilja hur vissa rytmer traditionellt har tillmätts bestämda uttrycksvärden. Det är en tradition som har sitt ursprung i retorikens affektlära, vilken stammar från en vilja att finna överensstämmelse mellan rytm och affekt. Men då traditionen allteftersom kom att spela en allt viktigare roll, menar Lilja att relationen blir konventionell, baserad på en överenskommelse mellan diktare och läsare. Även om denna iakttagelse på det hela säkert är korrekt, ja närmast självklar, så skjuter den ändå över målet. Ty den omständigheten att ett ikoniskt tecken konventionaliseras, innebär inte nödvändigtvis att det upphör att vara en ikon. (Vågen som tecken för rättvisa upphör inte att vara en ikon bara för att den institutionaliseras.) En liknande kritik kan riktas mot Liljas diskussion av onomatopoeia. När vi säger att grisen säger "nöff, nöff" är det visserligen uttryck för ett ljudhärmande, något som dock inte hindrar att samma gris på franska säger "groin, groin" och på engelska "oink, oink". Det är alltså tydligt att även onomatopoeiska uttryck styrs av konventioner.

Om det i dessa exempel är tydligt vart Lilja vill hänföra en viss relation, är det annars ibland svårt att placera den annat än med uteslutningsmetoden. Så beskriver hon under rubriken "Pauser och betoningar" hur ord som står i betonad ställning och intill pauser framhävs, medan uttryck med många obetonade stavelser mitt inne i en långvers istället tenderar att undertryckas. Är detta ett exempel på en motiverad eller konventionell relation mellan tecken och betydelse? Omedelbart därefter diskuterar Lilja Roman Jakobsons ekvivalensprincip, det vill säga att ljudlighet syntagmatiskt betecknar en semantisk likhet. Enligt denna princip uppstår i texten ett nät av betydelser som organiseras efter ljudlighet, inte enligt diskursens efter-vartannat. Är detta ett exempel på en motiverad eller konventionell relation? Tvärt emot hennes uttalade föresats

tycks det mig att beskrivningen av antagandena bakom kopplingarna mellan rytm och semantiskt uttryck är osystematisk och att antagandena är långtifrån så distinkta som de borde vara för att utgöra en stabil grund för en teori.

Denna avsaknad av en fast grund är mindre besvärande i de enskilda diktanalyserna, om inte annat eftersom den metrisk analysen här har stöd i en konkret text. På skilda sätt visar de olika uppsatserna att rytm och meter är viktiga betydelsebärande element i de analyserade dikterna. Av de många intressanta uppsatserna i *Metriken som tolkningshjälp* är Kristian Wählinns läsning av *sent på jorden* den mest ambitiösa. Wählin utgår från hypotesen att en diktsamling utgör en strukturell enhet och att dikterna får sin fulla mening först i en sådan läsning. Den omständigheten att Ekelöf i en undertitel har placerat in sina dikter i ett bestämt tidskede (1927-31), liksom att han fullföljer tidspreciseringen inne i diktsamlingen, ger Wählin anledning att söka en temporalt organiserad struktur, dvs ett skeende eller en berättelse. Genom att ta fasta på såväl de enskilda dikternas temata som de signaler som ges bland annat av typografi och växling mellan prosa och vers och mellan olika stilmått, finner han i *sent på jorden* en berättelse med början, konflikt och utveckling.

Inspirerad av Jurij Lotman menar han vidare att det är "lämpligt" att dela upp diktsamlingen i fyra delar där de två första delarna upprättar en strukturell förväntan, den tredje bryter den, och den fjärde återupprättar utgångskonstruktionen. Wählin sammanfattar berättelsen på följande sätt:

Diktsamlingen börjar i fullständig apati, men ur denna arbetar sig känslor fram till ytan. Vi får minnesfragment av hopp om mänsklig gemenskap som förbytts i ensamhet och förtvivlan. Förtvivlan stegras till dödslängtan och självmordstankar. En kris bryter ut, då alla högre värden skändas i diktsamlingens svarta hål, den tredje fjärdedelen. Men efter krisen vaknar jaget åter till insikt, en viss aktivitet börjar förmärkas, en viss strävan att

kämpa vidare med livet, och samlingen mynnar ut i en finalsång som besjunger den slutliga harmonin vid uppgåendet i allt och intet. (s. 109)

Mot denna narrativisering skulle man kunna invända att *sent på jorden* enligt Ekelöfs egen utsago är ett urval ur en betydligt voluminösare manuskriptanhopning, ett urval som dessutom gjordes med flera personer som smakråd. Wählin bemöter denna invändning genom att hävda att en kollektiv redigering, likaväl som en individuell, bör befrämja en ordning i diktmaterialet. Wählins läsning stöds vidare av att Ekelöf har uppgivit att han brukade komponera sin diktsamlingar som helheter, liksom av att den fyrdelade narrativa strukturen återkommer eller upprepas både i isolerade diktsviter (som de inledande "fönsterdikterna") och i enskilda dikter (som "mot triangeln").

En annan möjlig invändning är att den narrativa formen fungerar som en tvångs- tröja för tolkningen av enskilda dikter, att den låser läsningen av dem genom deras plats i berättelsen. Wählin hävdar visserligen i inledningen att det inte finns något som hindrar att dikter kan brytas loss från sitt sammanhang, att de ofta med fördel kan läggas samman med andra dikter ur andra samlingar till motivkretsar. Men i sin egen läsning av *sent på jorden* gör han sällan mer än noterar andra möjliga läsarter, läsarter som inte direkt stöder hans narrativiserande läsning. Därigenom öppnar han sig för kritiken att hans läsning de facto är en reduktiv läsart, där den omedelbara kontexten – vilket inte bara betecknar diktsamlingen, utan också den sociala och politiska kontexten, liksom biografiska omständigheter – sanktionerar diktparafrafer där tvetydigheter, ironier och annat som inte passar in i berättelsen tenderar att sättas ur spel. Denna parafra-serande läsart söker Wählin i sin tur legitimeras genom att påstå att Ekelöf i *sent på jorden* "har arbetat sig på distans från de privata känslorna så att de färdiga dikterna blir goda exempel på 'objektiva korrelerat.'" (s. 116) Men även om Ekelöf verkligen skrev sig fri från de självmordstankar han kan ha burit

på under dessa år, så bestämmer denna omständighet lika litet tolkningen av texten som att Goethes *Werther* befriade honom från hans lidanden. (Och det är på sitt sätt ironiskt att Wählin använder Eliots term 'objektivt korrelerat' som om den avsåg att beteckna en romantisk centrallyrik, när Eliot i sin essä "Hamlet" (1919) uttryckligen avsåg hur man i ett konstverk ska uttrycka ett bestämt känslotillstånd eller en sinnesstämmning (som t. ex. Lady Macbeths sinnesstillstånd när hon går i sömnen) och inte en personlig erfarenhet.)

Ett exempel på hur narrativisering styr tolkning är Wählins läsning av "sonatform denaturerad prosa" och "översvämning i storslaget landskap". Dessa två dikter, tillsammans med "mot triangeln", faller utanför det fyraktsdrama Wählin har konstruerat, och han betecknar dem därför som dramatiska mellanspel. Wählin menar vidare att dessa två dikter utgör metadikter, dikter om den skapande processen. Han noterar i förbigående alternativa tolkningar, men menar att i "läsningen av *sent på jorden* som ett sammanhängande ordkonstverk skapas det bästa sammanhanget av att lyfta fram metafunktionen som det centrala temat för de två dikterna." (s. 152) Den hermeneutiska cirkelrörelsen mellan tolkning och text slår här knut på sig själv och leder till en så uppenbar semiotisk kortslutning att författaren inte borde kunna undgå att känna av den.

Det är på många sätt synd att Wählin känt sig tvungen att läsa sig vid en så pass stram övergripande struktur i sin läsning av diktsamlingen. Detta framförallt därför att hans ambition att läsa den som en helhet, liksom att uppmärksamma typografiska och metrisk växlingar, faktiskt lyfter fram nya aspekter hos de enskilda dikterna och visar på möjliga sätt att avläsa deras inbördes kommunikation. Om Wählins läsning med andra ord hade kunnat bli mer spännande om han gett den lösare tyglar, så hade den också kunnat berikas av djärvare försök att fänga skiften i stilarter. De stunder när han vågar detta (som i läsningen av "från morgon till kväll", "klimakterium", "fanfar", "KATA-

KOMBMÅLNING” och ”kosmisk sömn-gångare”), snuddar han vid något som kanske är mer avgörande för helhetsintrycket än en övergripande narrativ struktur. För är det inte, som Hermogenes påstår, i den sammansatta upplevelsen av dikternas enkelhet, innerlighet och kvickhet, av deras storslagenhet och skönhet, liksom av det inskrivna jagets karaktär – med andra ord i kombinationen av skilda stilarter – som nyckeln till deras effekt, deras kraft, står att finna?

Men vem vågar idag tala om stilarter? Vem vågar idag på allvar göra en stilistisk studie av ett verk eller författare? Det fåtal litteraturvetare som ägnar sig åt något så misstänkt gör det antingen under ett paraply av ursäkter eller under trotsets tecken. De undantag som jag kan föra mig till minnes – som exempelvis arbeten av Leo Spitzer, Karl Vossler, Charles Bally, Stephen Ullman, Michael Riffaterre – kan inte annat än förstärka intrycket att själva termen ’stil’ idag har kommit att stå för något undflyende och ogripbart. Söker man en lingvistisk definition av termen och slår upp den i Greimas’ och Courtès’ *Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* (1979), finner man följande: ”Le terme *style* relève de la critique littéraire, et il est difficile, sinon impossible, d’en donner une définition sémiotique.” Om man då vänder sig till litteraturvetare, finner man i Mazaleyrats och Moliniés *Dictionnaire de stylistique* (1989) denna definition: ”*Style*: objet de la stylistique.” Och försöker man bli klokare genom att gå vidare till uppslagsordet ’stilistik’ finner man att detta saknas.

Denna tystnad utgör kanske ett extremt uttryck för den rådande osäkerheten och oenigheten om vad stil är och hur den låter sig avläsas eller beskrivas. Man finner till exempel i Spitzers tidiga arbeten den uppfattningen att stilistiska studier syftar till att beskriva författarens psyke. Omkring 1925 övergav Spitzer denna psykologism för att liksom Vossler istället se som stulforskningens mål att upptäcka estetiska tendenser i ett skönlitterärt verk. Vad gäller tillvägagångssätt har Spitzer genomgående vidhållit att stilistikens viktigaste instrument är forskarens intuition, och att sedan med exempel

illustrera dess upptäckter. Denna uppfattning har givit anledning till från kritik från mer lingvistiskt inriktade forskare. Till de senare hör till exempel Ullman och Riffaterre, vilka enligt klassiskt mönster (som man också finner hos Hermogenes) ser stil mer som manér än som idiom. De anser också att stilistiska analyser ska vara verifierbara och använda vanliga filologiska verktyg som är tillgängliga för vem som helst. (För den som önskar orientera sig i ämnet rekommenderas Hans Ulrich Gumbrecht och K. Ludwig Pfeiffer (red.), *Stil: Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*, 1986.)

På svenskt språkområde har den begränsade stulforskningen framför allt företrätt av en positivistisk-lingvistisk stilistik, en hegemoni som på senare tid dock har börjat ifrågasättas. I en uppsats från 1984, ”Stilen och lyckan” (*Kris* 29-30; omtryckt i *Stilen och lyckan*, 1992; sidhänvisningar är till den senare), argumenterar exempelvis Horace Engdahl för en intuitiv eller ”ovetenskaplig” stilistik, en stilistik som inte nöjer sig med att utgå från språkliga fenomen. Engdahl ger som exempel å ena sidan mer övergripande och intertextuella fenomen (motivkretsar, strukturella grepp, världsåskådning), och å andra sidan förhållandet mellan text och verklighet. Särskilt viktigt för det senare är vad Engdahl kallar ”ton” och som ”markerar det utsägende subjektets attityd till utsagan och grad av inblandning i dess materia.” (s. 30) Engdahl frågar sig genast om det är möjligt att ”metodiskt påvisa en ton” och svarar (sufflerad av Derrida) att tonen är som ”gesten i ordet, en gest som inte låter sig fångas [ne se laisse pas reprendre] av den lingvistiska, semantiska eller retoriska analysen av yttrandet.” (ibid.) Men om tonen inte låter sig beskrivas är den i allmänhet ”lätt att uppfatta intuitivt och att exemplifiera.” (ibid.) Vad Engdahl menar med ton, och i förlängningen också stil, tycks alltså vara något som låter sig uppfattas och även tas upp till granskning, men som inte låter sig hållas fast eller gripas av en beskrivning.

Om jag förstår Engdahl rätt så ligger skälet till tonens eller stilens ogripbarhet – eller obegriplighet – i det som han ser som

det egentliga syftet med den stilistiska analysen, nämligen att etablera en omedelbar kontakt med den eller det som utsäger texten. Men stil betecknar här inte, som hos Spitzer, ett oförfalskat avtryck av det skapande subjektet, den skrivandes dolda väsen eller det autentiska jaget. Stil bestäms istället som en spänning eller ett spänningsfält mellan alternativa läsarter i en text (motstridiga sätt på vilka texten anger hur den skall förstås), varigenom uppstår "ett slags icke-centrerat subjekt, vars enda tänkbara element är just en text." (s. 42) Engdahl fortsätter:

Det som kan tänkas *bakom* och *före* detta subjekt kan bara tänkas i sin frånvaro och konstitueras först i det ögonblick stilen existerar, men då som något redan försvunnet eller ofullständigt. Syftet för vår analys avgör med vilket namn vi ropar efter det: energin, identiteten, projektet, skriften... Det är inget *objekt* och ingen stilanlys kan *uppvisa* det, bara peka på de spår genom vilka det i efterhand fick en preexistens för texten. (Ibid.)

I och med att den instans som utsäger texten bara blir synlig i det ögonblick som den skiljs från eller förlorar sig själv – i det ögonblick som den på en gång förlorar och vinner en identitet – så skulle det kunna tyckas att Engdahls stilanlys vore dömd att beskriva en sentimental längtan efter en förhistoria som aldrig har ägt rum. Men Engdahl för sin analys ett steg längre (eller rättare sagt, han stannar inte upp, han stiger inte av): genom vad han kallar "läsandets privilegium" kan stilen åter bli "den ickeplats [...] där textens motsatser aktualiseras samtidigt" (s. 43) och där, följaktligen, kontakt etableras mellan läsare och författare.

Det är åtminstone för mig en något oväntad avslutning på en stilstudie av Stendhal, men samtidigt är det lätt att förstå frestelsen att bakom de rörliga kulisserna vilja urskilja författarens röst – och det tycks mig som detta ligger i linje med Richard Ellmanns påstående att bakom alla mångdubbla förklädnader i Joyces *Ulysses*, "can be felt the

pervasive presence of an author who never in the book acknowledges his existence." ("Preface" till H.W. Gablers utgåva av *Ulysses* (1986), s. ix) Även om det kan vara svårt att hänga med den sista biten av Engdahls lyckoresa, så tror jag att hans diskussion av stil kan ses som en av infartsvägarna till den fjärde volymen i *Kykeonserien*, *Obegripligheten*. Volymen innehåller texter av Friedrich Schlegel, Hugo von Hofmannsthal och Roger Laporte, stilsäkert översatta av Engdahl som också försett dem med efterskrifter; essäer av Magnus Florin och Stig Larsson; en dikt av Anders Olsson; samt bildsviter av Håkan Rehnberg ("Hérodiade") och Jan Häfström ("Journal").

I ett förord till *Obegripligheten* skriver Engdahl om det gestiska i språket, alltså om ton och stil, som en form av otydbarhet, en obegriplighet som inte är i språket utan snarare "utanför språket", "utanför meningen". Engdahl kontrasterar det obegripliga med vad Adorno kallade "das Rätselhafte", en gåtfullhet hos konstverket som likt en pärla ska upplösas i den teoretiska reflexionens vinäger. Det obegripliga, däremot, är något okänt, gränslöst, som undandrar sig förståelsens makt. Att ge sig på det obegripliga låter onekligen oförväget, och det påminner osökt om Marinettis uppmaning: "Donnons-nous à manger à l'inconnu, non par désespoir, mais simplement pour enrichir les insondables réservoirs de l'absurde!" (*Le Figaro*, den 20/2 1909.)

Volymens höjdpunkter utgörs utan tvekan av de översatta texterna: Friedrich Schlegels "Om oförståeligheten" ("Über die Unverständlichkeit", 1800), Hugo von Hofmannsthals "Lord Chandos brev" ("Ein Brief", 1902) och ett utdrag ur Roger Laportes *Varför? En röst av fin tystnad II (Pourquoi? Une voix de fin silence II*, 1967) – liksom också av Engdahls kommenterande efterskrifter till dessa texter. För Engdahl synes dessa texter utgöra skeden – eller snarare kapitel, eftersom obegripligheten endast sägs framträda i skriften – i obegriplighetens historia. Det är texter som söker framställa det obegripliga, som söker uppfånga det okända, men bara för att finna, eller registrera, att *det* har

undkommit, att de har förlorat kontakten med *det*. Och i Hofmannstahls och Laportes fall kommer det en dag när *det* tvingar dem till tystnad. Det är således texter som också handlar om misslyckande, om alienering och om inbrytande tystnad, och det är mycket denna tragiska aspekt som gör dessa texter så gripande.

Laporte, föga känd i Sverige och en exklusiv författare även i sitt hemland Frankrike (men det bör noteras att hans verk har rönt erkännande och uppskattning från män som Barthes, Blanchot, Derrida, Foucault, Lacoue-Labarthe, Nancy), ägnade över 20 år för att skriva det verk i nio böcker som 1986 samlades i en volym under titeln *Une vie*. Verket bär undertitel *Biographie*, en benämning som inte ska uppfattas i sin gängse betydelse. Skriften [l'écriture] är hos Laporte inte underordnad livet. Det är istället genom den som broarna till den här världen sprängs och den stora eller rena upplevelsen börjar. Om Laportes mål, med Lacoue-Labarthes ord, är "écrire le fait d'écrire", så betecknar *skrivandet* här till-egnandet eller uppfinnandet av ett eget språk, något som kan sägas vara lika omvälvande inom skönlitteraturen som abstraktionen i måleriet. Det obegripliga är således inte något som föregår skrivandet, utan något som uppstår i utforskandet av den rena erfarenheten. Enligt Engdahl är obegripligheten för Laporte varken något som ska övervinnas eller som man obekymrat får underkasta sig: den ska istället ges "en boning i texten." (s. 89) I vilken mån Laporte lyckas är svårt för mig att säga, men det är fascinerande att följa det ihärdiga och kompromisslösa genomkorsandet av skriften.

Medan *Pourquoi? Une voix de fin silence II* stammar från en tid ännu långt borta från den dag – den 24 februari 1982 – då Laporte beslutar sig för att sluta skriva, så utgör "Lord Chandos brev" den text med vilken Hofmannsthal tillkännager och förklarar sin oförmåga att skriva något mer. För Hofmannsthal, liksom för Laporte, innebar detta inte något fullständigt produktionsstopp: Hofmannsthal lämnade poesin för att istället skriva dramer, libretton och essäer, liksom Laporte slutade skriva ("au sens majeur de ce

terme") och idag skriver dagbok och kritiska essäer.

Chandosbrevet är onekligen, som Engdahl mycket träffande skriver, en text så vacker att man tvekar att använda den till att bevisa något. (Och man kan skjuta in: låter sig skönhet bevisas, eller det obegripliga? Står vi inte här inför något – detta je-ne-sais-quoi – som obönhörligt tvingar sig på eller drabbar som en blix (som kärleken); något som visar sig snarare än låter sig bevisas?) Men vad är det då som ska bevisas? I korthet detta: att Chandosbrevet är något mer än ett uttryck för en personlig kris och för hans samtids misstro mot språkets möjlighet att ge uttryck för verkligheten; att det är något mer än ett symptom på en formkris som drabbar konsterna under 1900-talets första decennium. Istället vill Engdahl här se uttryck för en civilisationskris: "Vad vi ser i brevet är hur språket, just då det gradvis blir omöjligt att tala, tydligt framträder som en social pakt, en överenskommelse att betrakta verkligheten på ett visst sätt. [...] Det är detta språkets kamaraderi som brister för Chandos. Han genomlider omdömenas grundlöshet. I den nya värld som öppnar sig för hans sinnen är han ensam." (s. 60) Man noterar något undrande att Engdahl inte närmare försöker beskriva vari denna kris består (men den torde inte kunna vara av samma art som den mer begränsade kulturkris Adorno tecknar i *Ästhetische Theorie* (1970) eller Peter Bürger i *Theorie der Avantgarde* (1974)), och att han istället genast återför krisen till det personliga: brevet sägs beteckna en "reträtt från mänskligheten", en reträtt som i sin tur beskrivs som en befrielse från kulturen till naturen.

Vad gäller det obegripliga menar Engdahl att det för Lord Chandos inte är något undflyende som för Laporte, utan istället "något som tränger sig på med en smärtsam klarhet." (s. 61) Och därigenom skiljer sig hans inbrytande stumhet radikalt från Laportes. Medan den senare säger sig inte längre kunna skriva utan att det "dégénère en triste bavardage autobiographique", så drabbas Lord Chandos av en oönskad nåd – att i tingen se deras sanna natur – en nåd som han lika litet som Cassandra kan göra bruk

av då dess insikter inte låter sig kommuniceras. Om det obegripliga hos Hofmannsthal således lika mycket betecknar en obrukbarhet hos språket – och det är viktigt att notera att den, till skillnad från den partiella obrukbarhet Engdahl funnit för att beskriva stil och ton, är en närmast fullständig destruktion som bara lämnar elementära, praktiska språkspel orörda – och en semantisk tömning av språket, så lokaliserar Engdahl det obegripliga hos Schlegel i en vilja att beskriva en utopisk kommunikation där inga semantiska valörer går förlorade.

Modellen för denna ideala kommunikation är för Schlegel samtal mellan nära vänner eller i ett intimt sällskap där försummelser, inkonsekvenser, överdrifter, avsiktliga naiviteter och torrhet omedelbart ges sina rätta betydelser. När Schlegel (tillsammans med sina vänner i Jena) försöker överföra denna modell till den offentliga litterära scenen finner han – kanske inte oväntat – att hans retoriska och stilistiska överslag inte alltid uppfattas av hans läsare, och enkanterligen hans ironier. Men i den apologia Schlegel författar för att reda ut några av dessa missförstånd, "Über die Unverständlichkeit", nöjer han sig inte med att kontrastera det intima och offentliga samtals förutsättningar och tillstå att oförståeligheten ofta består i att läsaren inte märker när författaren är ironisk. Schlegel menar vidare att det ibland händer att författaren förlorar kontrollen över ironin och själv blir föremål för ironins spel. Det är möjligt att Schlegel här söker gäcka läsaren, men den avgörande frågan är inte om han är ironisk eller inte, utan vad det spelar för roll om han är det.

Engdahl, som inte synes tveka att ta Schlegel på orden, tar detta som ett exempel på betydelsen av den oformulerbara gest eller ton som ledsagar varje yttrande. Men till skillnad från sin tidigare analys av stilen hos Stendhal, riktar han här intresset inte på en osynlig hand bakom verket utan på den textuella händelse som Schlegel kallar ironi. Engdahl framhåller att ironi hos Schlegel inte betecknar den tankefigur med vilken vi menar det motsatta mot det vi säger – som exempelvis hos Hermogenes – utan snarare

"en hållning, en röst vid sidan om, som ändrar det sagdas viktförhållanden, en röst som aldrig kan transkriberas" (s. 35). Den ironiska texten låter sig således inte översättas till en icke-ironisk text, utan bör istället förstås i termer av "verkets bristande överensstämmelse med sig självt" (ibid). Men gentemot den som skulle få för sig att detta börjar likna det som i det antika dramat kallas parabasis och i modern tid romantisk ironi, *mise en abyme* eller *metalepse* (Genette), genmäler Engdahl – med hänvisning till Raymond Immerwahr's essä "Die Subjektivität oder Objektivität von Friedrich Schlegels poetischer Ironie" (i H. Schanze (red.), *Friedrich Schlegel und die Kunsttheorie seiner Zeit*, 1985, ss. 112-42) – att ironi hos Schlegel inte har "att göra med illusionsbrytande grepp." (*Obegripligheten*, s. 35)

Detta något kategoriska avfärdande timar en kommentar. Om man börjar med Immerwahr's essä – som för övrigt först publicerades på engelska under titeln "The Subjectivity or Objectivity of Friedrich Schlegel's Poetic Irony" (i *The Germanic Review*, vol. 26, no. 3 (1951), ss. 173-91) – så ställer den, som redan titeln antyder, mot varandra en subjektiv och en objektiv förståelse av Schlegels ironi. Enligt Immerwahr menar de som kallar Schlegels ironi subjektiv att dess främsta, om inte enda, manifestation består i den sorts "illusionsbrytande" man finner i Ludwig Tiecks komedi *Der gestiefelte Kater*. Den 'objektiva' skolan, däremot, gör en skarp distinktion mellan Schlegels förståelse av ironi och Tiecks användning av den. De menar istället att Schlegels ironi enbart består i den indirekta, ogripbara reflektionen av konstnären i sitt verk. Men även om Immerwahr anser att Tiecks komiska syften inte har något gemensamt med Schlegels ironi, så menar han att inte heller den objektiva tolkningen har något egentligt stöd i Schlegels arbeten. Man kan visserligen finna partiellt stöd för dessa motstridiga tolkningar, men ingen av dem gör reda för den inkongruenta jämförelsen, i det 42:a *Lyceum*-fragmentet, mellan den urbana sokratiske ironin och "die mimische Manier eines gewöhnlichen guten italienischen Buffo." Det finns dock ingen-

ting, skriver Immerwahr, som säger att "die mimische Manier" avser sönderbrytandet av den teatrala illusionen snarare än buffons drift med sin egen skådespelarkonst. Immerwahr menar därför att det är berättigat att tolka termerna 'Buffo' och 'Buffonerie' figurativt och i analogi med hur den ironiske poeten alltid ler åt sin egen skapelse. Om enligt *Lyceum*-fragmentet ironins egentliga hemvist är i filosofin, och den enda andra mänskliga uttrycksform som kan återfånga urbaniteten hos den sokratiske musan är poesin, så består en sådan ironi innerst av den stämning i vilken poeten, alltid medveten om den överbryggbara klyftan mellan den ändligen verkligheten och det ideala, lyfter sig över allting begränsat, inkluderande sin egen konst, värde, eller geni. Denna ironiska stämning manifesterar sig i texten i poetens förstulna "buffonerie" av sitt eget verk genom fina överdrifter och tautologier, medvetna motsägelser eller avsiktligt vårdslöshet med stilistiska detaljer. Immerwahr menar vidare att de mer försiktiga och elastiska definitionerna av objektiv och subjektiv ironi väsentligen har varit korrekta, men att den motsägelse som dessa beteckningar implicerar är illusorisk. Det är berättigat att kalla Schlegels ironi 'objektiv' i den utsträckning den uttrycks i beskrivningen av en ironisk värld, och man kan kalla den 'subjektiv' när poeten, om aldrig så diskret, förmedlar en ironisk attityd till sin egen konstnärliga skapelse. Men denna distinktion uttömmar inte variationerna hos den poetiska ironin: mellan de två urskiljer Immerwahr en naiv ironi, och den subjektiva ironin leder över till en transcendental ironi.

Av detta korta referat av Immerwahrs essä torde det framgå att det som Immerwahr avfärdar är ett likställande av Schlegels ironi med det uppbrytande av illusion som traditionellt kallas 'romantisk ironi' (ett uttryck som Immerwahr inte säger sig finna hos Schlegel). Det är på det hela taget varken ett särskilt radikalt påstående eller ett hållbart argument för att Schlegels och den romantiska ironin skulle vara så avlägset besläktade som Immerwahr ibland verkar vilja göra gällande. Det är därför något missvisande av

Engdahl att hävda att Immerwahr i sin essä "tagit död på uppfattningen att ironi hos Friedrich Schlegel skulle ha att göra med illusionsbrytande grepp." Och det bör också genast sägas att Immerwahrs påstående knappast har fått förbli oemotsagda. Ingrid Strohschneider-Kohrs hävdar i sin studie *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung* (1960), att "Schlegel hat im 42. Lyceums-Fragment die 'Manier des Buffo' wohl im vollen und konkreten Sinne gemeint und bewusst als Zeichen für die Erscheinung der Ironie genannt." (s. 20) Strohschneider-Kohrs hänvisar här vidare till Schlegels beskrivning av ironi som en permanent parabasis ("Die Ironie ist eine permanente Parabase." *Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe*, Bd. XVIII, del II, § 668), vilken just bestämmer ironi i termer av ett upphävande av den teatrala illusionen. (Det kan också noteras att Strohschneider-Kohrs motbevisar Immerwahrs påstående (som Engdahl (s. 37n.) upprepar) att uttrycket "romantische Ironie" inte skulle förekomma hos Schlegel. I en av sina anteckningsböcker skriver Schlegel 1797: "Auch Petrarcha hat romantische Ironie"; "Romantische Ironie ist wohl als [...] notwendig?"; "...durch Trennung und Gegensatz zu R/o oder zur romant. Ironie." (*Margburger Handschriften*, Heft I, s. 48 (i *Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe*, Bd. XVI, del V, §§ 713, 716). Citerade i Strohschneider-Kohrs, s. 7n.))

Det är vidare svårt att se hur Immerwahr (eller någon annan) kan förhindra att buffons drift med sig själv inte påverkar den teatrala illusionen. Så menar till exempel Paul de Man att buffon i sig "is the disruption of narrative illusion, the *aparté*, the aside to the audience, by means of which the illusion of the fiction is broken (what we call in German *aus der Rolle fallen* [...])." ("The Concept of Irony" (1977), opublicerat manuskript, s. 30) Och vad gäller förhållandet mellan Schlegel och Tieck, hävdar Peter Szondi i sin essä "Friedrich Schlegel und die romantische Ironie: Mit einer Beilage über Tiecks Komödie" (*Euphorion* 48, 1954, ss. 397-411; en ny version publicerades i *Satz und Gegensatz: Sechs Essays*, 1964, ss. 71-78 (och som även

återfinns i Schanzes ovan nämnda volym, ss. 143-161)) att väsentliga element i Schlegels ironi spelar en viktig roll för den ironiska strukturen i Tiecks komedier. Så menar Szondi till exempel att när hos Tieck en skådespelare "stiger ut ur sin roll" inskränker det sig inte till en reduktion av rollen till den skådespelare som framför den. Istället talar rollen om sig själv som roll. Den är medveten om att dess existens är underordnad dramaturgens krav. Men rollen är på inget sätt reducerad genom detta; tvärtom så förstärks den. Genom dess självmedvetande blir rollen lika verklig som det splittrade *früromantische* jag som den är ett estetiskt uttryck för.

Om Schlegels ironi – eller snarare, ironier, eftersom Schlegel tycks mena att ironi kommer i många olika sorter och kvalitéer – således är svåra att entydigt bestämma, synes det oförståeliga i jämförelse lättare att beskriva: oförståeligheten, skriver Engdahl, är ett resultat av att läsaren inte märker när författaren blir ironisk. Men därmed framstår det oförståeliga som något ganska vardagligt och trivialt. För är det inte så att ironin (oavsett om den är av vanligt märke eller någon av Schlegels sorter), om den ska fungera, inte bara kräver ett visst mått av oförståelighet (en ironiker och ett offer för ironin; *iron* och *alazon*), utan i sig är en tropologisering av oförståeligheten. Ironin är en figur där både förståeligheten och oförståelighet står på spel, där begripligheten hos en utsaga inbegriper ett ögonblick av oförstånd eller obegriplighet (eller tvärtom) och där vändningen från det ena till det andra inte behöver vara slutgiltig. Detta innebär, i sin tur, att den som använder sig av ironi alltid utsätter sig för risken att rollerna kastas om, att det oförhappandes är ironikern som inte förstår och därmed blir ironins offer. Det är därför riktigt, som Engdahl gör gällande mot slutet av sin efterskrift, att ironi på en gång betecknar "ett subjektets uppror mot kommunikationen" och att "ironin inte helt och hållet står till jagets förfogande." (s. 38) Men enligt Engdahl ligger skälet till detta inte i omöjligheten att

kontrollera eller totalisera ironin, utan i att den konstituerar ett slags nåd – eller möjligen en förbannelse – som gör författaren till ett medium för den ironiska texten: "Ironin är verklighetens visitkort i språket." (s. 39) Engdahl anför som stöd för sin läsning det 108:e *Lyceum*-fragmentet ("Wer sie nicht hat [ironi], dem bleibt sie auch nach dem offensten Geständnis ein Rätsel." (*Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe*, Bd. II, s. 160)), vilket han tolkar som att man "antingen förstår eller inte alls förstår." (s. 38) Men kan man inte också förstå det som att Schlegel menar att det finns något i ironin – nämligen oförståelighet – som inte låter sig bekännas, och att "ha" ironi därför inte behöver beteckna en nåd, utan att ironin är en gåta utan (för-)lösning.

Men vad har allt detta att göra med frågan om stil och stilarter? Det närmast liggande svaret är att de problem som ironin och obegripligheten ställer oss inför i mycket förkroppsligar det dilemma som gäller stilforskningen. Så länge man betraktar stil som något som författaren medvetet använder och kan bestämma mottagandet av, är det i princip möjligt att följa Hermogenes i dennes systematiska utläggning av stilarter. Men så snart man ifrågasätter önskvärdheten eller möjligheten att behärska eller bestämma stilen i sin egen text, skapas förutsättningarna för betraktelsesätt där stil identifieras med sinnesrörelse eller estetisk tendens, eller där texten sägs veta mer än sin författare, och där alltså stil betecknar något vars betydelse ligger utanför, ovanför eller bakom texten. Om det därmed skulle synas att de problem vi har att göra med har uppkommit som en följd av att kommunikation i modern tid har kommit att bli problematisk, att språket har förlorat en tidigare genomskinlighet, så bygger denna bild, liksom den implicerade historieskrivningen, på antagandet att både den klassiska retoriken och kritiska texter av romantiker som Schlegel och Coleridge beskriver faktiska förhållanden snarare än normerande ideal.

Det som ett begründande av ironi tvingar

oss att inse är alltså att inget av dessa rivaliserande betraktelsesätt var för sig kan göra reda för det komplicerade kommunikativa

fält i vilket varje enskilt yttrande aktivt deltar och som bestämmer yttrandets karaktär eller stil.

RECENSIONER

HANS LINDSTRÖM:
Skrattet åt världen i litteraturen
(Carlssons, Göteborg 1993)

Det lär väl knappast ha undgått någon litteraturvetare att den ryske teoretikern Michail Bachtin numera är högsta mode vid alla Västvärldens universitet, inte minst inom vårt eget ämne.

Bachtins teorier har förekommit här och var i svenska litteraturvetenskapliga avhandlingar, men ingen har väl som Hans Lindström i *Skrattet åt världen i litteraturen* helt och hållet förlitat sig på dem.

Lindströms bok är ingen liten tunn avhandling, tvärtom omfattar den 370 sidor. Förutom sina talanger som litteraturvetare, är Lindström också en skicklig tecknare. Följaktligen har han även illustrerat sin avhandling med en rad upplyftande och roande teckningar som anknyter till ämnet.

Ämnet för avhandlingen är Bachtins teorier om det folkliga, karnevaleska, skrattet. Men innan Lindström redovisar Bachtins utläggningar kring detta, får läsaren följa med på en odysse bland ett antal skälmar, narrar och dårar i litteraturhistorien.

Starten sker, som sig bör i en avhandling från Lund, hos Piratens Bombi Bitt, Nils Gallilé och Calle Portugal. Nästa anhalt blir den i dag bortglömde Per Hallström och romanen *En skälroman*. Därefter återgår analysen med Jacques Werups Casanovaroman till det skånska.

Inte oväntat finner vi också Jersilds *Cabri-nols resa genom världen* som ett gott exempel på det folkliga skrattet. Mindre väntat återfinns riddaren av den sorgliga skepnaden, Don Quijote, i ett och samma kapitel som Harry

Martinsons luffare Bolle. I ett sista kapitel innan det teoretiska tar vid, bjuds vi på ett helt smörgåsbord av skälmar och narrar, från skollärare Chronschough till den tappra soldaten Svejck.

Denna svindlande färd genom litteraturhistorien, med överdådiga referenser och hänvisningar i sex kapitel, utgör avhandlingens första del. Denna första del är försedd med rubriken Praktik. Den andra delen ägnas åt en omfattande teoretisk genomgång av Bachtins teorier och har försetts med rubriken Teori. Lindström har alltså kastat om i den vanliga turordningen inom avhandlingsgenren.

I sitt förord skriver Lindström att skrattet inte kan göras begripligt genom att dissekeras och klassificeras på vanligt sätt. I stället måste det ske, som Lindström uttrycker det, på skrattets "egna villkor". Skrattet, till skillnad från den borgerliga humorn, är nämligen antiauktoritärt, antisystematiskt och i högsta grad subversivt. Det vänder sig, med författarens uttryck, "mot alla former av makt och maktutövande." Dit räknas också litteraturvetenskapens maktutövning.

Lindströms ambition är inte bara att skriva en avhandling i största allmänhet, utan också att försvara skrattet som ett särskilt sätt att betrakta världen, ett ej utbytbart sätt att i litteraturen förhålla sig till och behandla världen.

Avhandlingens första del, med alla dess analyser av kända och mindre kända romaner och berättelser, är mycket stimulerande. Det finns dock två brister i denna del, vilka redan påpekats av Tommy Olofsson i en recension (*SeD* 29/12 1993). Den ena är analysen av Per Hallströms *En skälroman*,

vars huvudperson, ingenjör Tuve Blomdahl, erbjuder vissa svårigheter att inordnas i skälmfacket. Den andra är Martinsons Bolle, som buntas ihop med Don Quijote bland många andra. Skälmen Bolle påstås vara närvarande i kraft av sin frånvaro, vilket väl ändå får anses vara en alltför generös användning av skälmbegreppet.

I övrigt är Lindströms analyser i den första delen fyllda (i positiv bemärkelse) av fina iakttagelser, roande kommentarer och tankeväckande referenser till när och fjärran.

Avhandlingens andra del, Teori, argumenterar passionerat för Bachtins syn på det folkliga skrattet i motsats till humorn, med dess borgerliga ursprung. Utgångspunkten är naturligtvis Bachtins bok *Rabelais och skrattets historia* (sv. övers. Lars Fyhr, 1986).

En central tanke i Bachtins bok, som färdigställdes 1940, är att den folkliga skrattkultur som blomstrade fram till 1700-talet omformas, eller degraderas, av borgarklassens förvandling av världen till sin egen avbild. Särskilt den engelska borgerligheten får stå fadder till ett förkrympt, privatiserat och individualiserat skratt, därefter kallat humor.

Det lockande i Bachtins teorier för humanister kan nog främst sägas ligga i det förhållandet, som också Lindström påpekar, att det bachtinska företaget, eller projektet, som termen ofta lyder idag, är något mycket mer än litteraturteori.

Lindström berör inte Bachtins förhållande till Marx eller marxismen (de enda med namnet Marx som förekommer i avhandlingen är bröderna Marx) annat än med en lätt avvisande attityd. Frågan blir dock desto angelägnare genom sin frånvaro.

Enligt min uppfattning skulle Bachtins karnevalsbegrepp kunna göras mer användbart genom en korsbefruktning med centrala marxistiska tankegångar.

Utifrån en marxistisk utgångspunkt måste det framstå som en angelägen uppgift att närmare kartlägga och reda ut förhållandet mellan denne ryske teoretiker, som så starkt betonar det folkliga och det subversiva, och marxismens teoretiska utgångspunkter. Frå-

gan har ofta tangerats, t. ex. i Katerina Clarks och Michael Holquists grundläggande biografi (*Mikhail Bakhtin*, 1984). Huvudintrycket i Clarke och Holquists studie är att Bachtin, under olika namn, använde sig av marxistisk terminologi för att kunna överleva i det kulturella klimatet under andra hälften av 20-talet och det följande årtiondet. Någon djupare släktskap mellan de två idéformationerna diskuteras inte. Däremot framgår det att Bachtins bror, Nikolaj, i sin västeuropeiska exil utvecklades till marxist, samt att Bachtin själv alltid höll sig inom någon form av kollektivistisk världsåskådning och under 20-talet umgicks mycket med intellektuella som eftersträvade synteser mellan kristendom och socialism.

Ann Shukman anger några av besvärligheterna med att överhuvudtaget ta sig an frågan om Bachtin och marxismen i sin introduktion till den av henne redigerade *Bakhtin School Papers* (1983): "None of Bakhtin's 'own name' writings, with the exception of the Tolstoy prefaces, nor any of those known to us by Kagan and Pumpyansky adopt a Marxist approach, though Marxism provides the conceptual framework of all Medvedev's and Medvedev/Bakhtin's writings, and all of Voloshinov's and Voloshinov/Bakhtin's with the possible exception of the early works on music." (s. 3)

Den engelske marxisten Alex Callinicos har i sin uppsats "Post-modernism, Post-Structuralism, Post-Marxism?" (*Theory, Culture & Society* vol. 2 (1985), nr 3, ss. 85-101) diskuterat gränserna för parallellerna mellan Bachtins idéer och marxismen. Han slår inledningsvis fast: "Not only can Marxism provide a serious theory of language, but many elements of such a theory exist in the writings of Mikhail Bakhtin." (s. 88)

Callinicos hävdar att det finns romantiska kvarlevor i Bachtins tänkande, exempelvis tendensen att uppfatta diskursen som ett ändlöst, skapande flöde. Callinicos förknippar detta med att Bachtin inte företar någon seriös analys av de utomdiskursiva krafter som refrakteras i diskursen. Bachtin ställer bara upp den "hög" och den folkliga kultu-

ren som två motsatspar utan att undersöka frågan huruvida de två bildar en antagonistisk enhet. (s. 94)

Den uppenbara faran med en sådan ståndpunkt kan, enligt Callinicos, undvikas genom en modifiering och inte ett avvisande helt och hållet av Bachtins teorier. Hans insikter kan utvecklas endast om de åtföljs av en analys av heteroglossias objektiva determinanter, dvs. det konkreta undersökandet av de sociala och politiska krafter som konstituerar den sociala formation i vilka diskurserna i fråga produceras. (s. 95)

Raymond Williams försökte redan i sin *Marxism and Literature* (1977), utan att själv veta det, införliva Bachtins bok *Marxismen och språkfilosofin* (eng. övers. *Marxism and the Philosophy of Language*, 1973), som publicerades under Volosjinovs namn, med ett marxistiskt betraktelsesätt. Williams nämner att Volosjinov ingick i kretsen kring Bachtin, men det var då ännu inte klarlagt i vilken utsträckning Bachtin även hade skrivit under andra namn.

Williams behandlar Volosjinov/Bachtins bok mycket utförligt (ss. 35-42) och betraktar den som ett avgörande bidrag till den marxistiska teorin. Williams skriver att "Volosjinov" inte applicerade några specifika marxistiska idéer på språket, utan "reconsidered the whole problem of language within a general Marxist orientation." (s. 35)

Meningsfullheten i dessa undersökningar från marxistiskt håll av Bachtins idéer och deras eventuella relevans för marxismen, poängteras av Michael Holquist i inledningen till *Art and Answerability* (1990). Uti från dessa tidiga filosofiska essäer hävdar Holquist, som anser sig ha förenklat frågan tidigare, att problemet med förhållandet mellan Bachtins idéer och marxismen komplicerats ytterligare. Samtidigt finns, enligt Holquist, i dessa essäer det material som behövs för att "korsbefrukta" de två tankevärldarna och han anger i vilken riktning det bör ske: "it would now seem to have to assume the form of inscribing a Marxist emphasis on politics, economics, and social theory into dialogism's obsession with the

personhood of individuals and the meta-linguistics in which utterance is a deed." (s. xlv)

Hela frågan får en än mer intressant belysning i ljuset av alla de nya texter av Bachtin, främst tidiga texter, som på senare år gjorts tillgängliga i översättning. Exempelvis följande ur författarens inledning till ett ofullbordat verk från 1919-21, med titeln *Mot en handlingens filosofi*:

Such a first philosophy does not exist, and even the paths leading to its creation seem to be forgotten. Hence the profound dissatisfaction with modern philosophy on the part of those who think participatively, a dissatisfaction that compels some of them to have recourse to such a conception as historical materialism which, in spite of all its defects and defaults, is attractive to participative consciousness because of its effort to build its world in such a way as to provide a place in it for the performance of determinate, concrete historical, actual deeds; a striving and action-performing consciousness can actually orient itself in the world of historical materialism." (*Toward a Philosophy of the Act*, 1993, s. 19)

Beträffande den specifika frågan om karnevals-kulturen och det folkliga skrattet finns det ytterligare studier att anföra, ofta med marxistiska förtecken.

Michael Gardiner (*The Dialogics of Critique*, 1992, ss. 230f) har anfört en del kritik från olika forskare mot Bachtins lättvindiga användning av historiska fakta för att styrka teorin om karnevals-kulturen. Bland annat har Carlo Ginzburg i sin berömda bok *Osten och maskarna* ifrågasatt Bachtins bedömning av denna kultur på grundval av lärda, huvudsakligen litterära texter. Vidare har R. Berrong, enligt Gardiner, i flera studier förhållit sig kritisk till Bachtins utopiska vision, som enligt Berrongs åsikt inte riktigt har någon verklig motsvarighet i sinnevärlden.

Gardiner hänvisar till ännu fler exempel, bl. a. en studie av P. Burke från 1978 om

folkelig kultur i europeisk historia samt Le Roy Laduries studie av karnevalen i Romans 1580, för att visa på hur karnevalskulturen också innehöll annat (främlingsfientlighet, sekteristiska blodbad) än det som återfinns i Bachtins utopi. Även C. Byrd har i en studie över Freuds inflytande på Bachtin påpekat att skrottet, som både Freud och Bachtin ansåg vara något hälsosamt och subversivt, också innehåller möjligheten att förstärka sociala stereotyper (beträffande kvinnor, etniska minoriteter, etc.)

Gardiners slutsats är att skrottet inte kan betraktas som "as *ipso facto* liberating or emancipatory" och därför är Bachtins påstående om skrottets, med Lindströms ord, "motsatsställning till allt bestämt, enhetligt, auktoritärt till, om man så vill, alla former av *makt*" (s. 313), helt enkelt felaktigt. "Laughter, like any other cultural practice, is not intrinsically liberatory, and its significance and effects depend on the concrete social and cultural practices within which it is embedded."

Den engelske marxisten Terry Eagleton, som intagit en mycket välvillig hållning till Bachtin, har i sin bok *Walter Benjamin* (1981) dock ställt sig mycket kritisk till just karnevalsteorin. Han hävdar att karnevalen har en reintegrerande funktion: "Carnival, after all, is a licensed affair in every sense, a permissible rupture of hegemony, a contained popular blow-off as disturbing and relatively ineffectual as a work of art."

Även P. Stallybrass och A. White har i en

bok från 1986, *The Politics and Poetics of Transgression*, berört karnevalsfrågan. Deras slutsats pekar också, liksom många av de forskare som Gardiner hänvisar till, på en mer kritisk syn på Bachtins begrepp. De hävdar att karnevaler varken är radikala eller konservativa i sig. De kan vara en stabil eller cyklisk ritual utan några märkbara politiska effekter, men kan också fungera som katalysator och plats för verkliga och symboliska strider med politiska förtecken.

Detta är bara några smakprov på den ganska omfattande diskussion som förts kring karnevalsbegreppet. Det är synd att Lindström inte berör detta.

Visserligen är litteraturen om Bachtin i det närmaste oöverskådlig, med en stor portion okritiska studier (se t. ex. Gary Saul Morson & Caryl Emersons *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics*, 1990), men det finns ingen orsak till att förvandla Bachtin till en halvgud med heltäckande teorier utan luckor. Bachtin är tillräckligt stor och sympatisk som litteraturteoretiker och humanistisk teoretiker för att utstå kritiska synpunkter.

Med dessa avslutande kritiska synpunkter vill jag dock inte alls påskina att Hans Lindströms avhandling skulle vara apologetisk eller dålig. Tvärtom är den mycket stimulerande och, inte minst, vilket är ovanligt för avhandlingar, förbålt underhållande. Den skulle dock ha vunnit på en lite mindre okritisk inställning till Bachtins karnevalsbegrepp.

Per-Olof Mattsson

ANDERS OHLSSON:

Behovet att bli sedd. Existentiell tematik och narrativa strategier i Per Gunnar Evanders författarskap

(Brutus Östlings bokförlag Symposion AB, Stockholm/Stehag 1993)

Per Gunnar Evanders författarskap har med Anders Ohlssons doktorsavhandling blivit föremål för en tredje längre utredning. Ohlssons huvudsakligen tematiskt anlagda undersökning av Evanders prosaberättelser, från debutboken *Tjocka släkten* (1965) fram t.o.m. *Se mig i mitt friska öga* (1980), är i hög grad präglad av de tidigare forskarinsatserna, Ingrid Netterviks *Ångslans bilder. Symbol och verklighet i Per Gunnar Evanders roman* Uppkomlingarna (1984) och Karin Pethericks *Springa sitt lopp. En studie i Per Gunnar Evanders författarskap* (1984). Denna prägling är emellertid av en negativ art, Ohlsson är genomgående kritisk till Netterviks och Pethericks mer omfattande teser. Den grundläggande existentiella tematik Ohlsson vill se som ett "urscenario" i och för Evanders författarskap, ställs som oftast fram i uttalad opposition mot föregångarna. En återkommande poäng är t. ex. att Nettervik och Petherick alltför mycket förlitat sig på realistiska och psykologiska läsarter. Ohlsson vill istället framhäva ett slags existensfilosofiskt problemkomplex, som han menar hör hemma på ett mer generellt och metafysiskt plan och som bildar det underliggande mönstret för Evanders gestaltningar. Detta "existentiella urscenario" inrymmer en invariabel bestående av en såväl metafysisk som social alienationsupplevelse, en ständigt återkommande premis för de evanderska figurerna som motsvaras av en lika konstant men på skiftande vägar utvecklad strävan efter "transcendens", efter en "förvandlad existensform". De förnämsta möjligheterna till "transcendens" i Evanders textvärldar ges enligt Ohlsson dels i "föreningen med ett kvinnligt du", dels i det konstnärliga skapandet. Om "alienationen" utgör det beständiga predikamentet i Evanders författarskap, så står de olika "transcendensmöjligheterna" för variationerna och förändringarna.

Förhållandet mellan detta "urscenario" och Evanders texter är inte oproblematiskt, men modellen fångar i mitt tycke ändå in många av de väsentligare spänningarna i Evanders berättelser. Det är svårt att inte stämma in i Ohlssons kritik av Netterviks önskan att utifrån ett enda verk fixera en skuld- och försoningsproblematik som den centrala komplikationen i Evanders författarskap. Om man nödvändigtvis skall sammanfatta den i och för sig tydliga tematiska kontinuiteten i Evanders texter, så ter sig Ohlssons förslag som långt mer rättvisande. Ohlssons syntesförsök stämmer också väl överens med den allmänt vedertagna bilden av Evanders böcker, även om de existensfilosofiska beteckningarna är andra än dem vi är vana vid. En lättköpt invändning vore att Ohlssons läsningar inte kan annat än bekräfta hypotesen om det "existentiella urscenario". De sidor som lyfts fram och expliceras i Evanders romaner är ju valda just med tanke på att styrka tesen, sidor som i sin tur genererat tesen från början. Men det är nu en gång den generaliserande texttolkningens dilemma.

Allvarligare är kanske att de centrala begreppen – "urscenario", "alienation", "transcendens", "existensform" – ibland blir en aning diffusa och kanske litet väl tänjbara i sin praktiska tillämpning. Fenomenet "transcendens" t. ex., likställs i inledningen med titelns "behovet att bli sedd" (s. 11), och presenteras sedan i de ovan nämnda huvudversionerna, att bli sedd av "den andre" eller "ett kvinnligt du", och att "träda i dialog med (den blivande) läsaren" (s. 75), dvs. det "skrivande som gång efter annan tematiseras i Evanders författarskap [och som] syftar till att uppfylla behovet att bli sedd" (s. 79). Dessa redan rymliga bestämningar av "transcendensen" och möjligheterna till densamma vidgas efterhand ytterligare. Angående fågelbilden i *En kärleksroman* (1971) skriver Ohlsson att fågeln "är en transcendenssymbol som ingår i den struktur av korrespondenser med vars hjälp tillståndet *längtan* [...] återkommer och varierar i texten" (s. 140). Den "moderposition" som längre fram tillskrivs Fanny i förhållande till

Robert i *Måndagarna med Fanny* (1974), medför med deras kärleksaffär – så länge som den varar – en realisering av "transcendensen" (s. 186), vilket innebär "förvärvandet av en ny existensform" (s. 192). I samma kapitel heter det att den "uppåtstigande rörelsen, transcendensen, direkt [kan] förbindas med Fanny genom att händelsen utspelar sig under en månad" (s. 196), och litet längre fram att "ascensionen" är "en del av den initiativiska struktur som sätter sin prägel på händelseförloppet och kan därför uppfattas som ett uttryck för transcendens" (s. 201). I det sista kapitlet och i *Se mig i mitt friska öga* uppdrags det "kvinnlige duet" som ett annat än moderspositionens. Efter ett "symboliskt modernmord" erbjuds nu en "transcendens" som till skillnad från fallet Fanny förutsätter en "framåtriktad rörelse" och ett "avståndstagande från något som varit" (s. 237), dvs. en konfrontation med "plågsamma minnen": "Återskapandet och bearbetandet av det förflutna rymmer möjligheter till transcendens" (ss. 255f). Dessa fragment ryckta ur sina sammanhang ger förstås en orättvis bild, men så mycket torde ändå stå klart, att flexibiliteten i användningen av begreppet "transcendens" och dess inkörsportar – att bli sedd, "dialog" med läsaren, modersmöte, kärleksmöte, längtan, ascension, minnesbearbetning – hotar termens meningsfullhet som term, och tycks ibland vara ett resultat av viljan att upprätthålla de generaliserande anspråken i "urscenariots" prefix. Å andra sidan rimmar alla dessa aspekter av "transcendensen" väl med den kamp mot själens obotliga ensamhet som ständigt förs i Evanders romanvärldar. Här föreligger kort sagt en stundtals framträdande konflikt mellan "urscenariots" funktion som generell och sammanfattande mönster och de enskilda texternas egenart och individualitet.

Parallellt med denna utläggning av den existentiella tematiken gör Ohlsson åtskilliga berättartekniska iakttagelser, vilka således utgör den viktiga sida av avhandlingen som signaleras med titelns "narrativa strategier". Huvudsyftet är att visa hur Evanders olika berättarmetoder inte sällan hänger samman

med det tematiska komplexet och dess förändringar från sextio- till åttiotal. Greppet att låta formella och tematiska aspekter belysa varandra är som alltid fruktbarande. Särskilt motiverat ter det sig också i Evanders fall, som (bl. a.) uppvisar en tydlig förskjutning under sjuttio- till åttiotal från de tidigare synnerligen metakonstruktiva romanerna mot de senare, åtminstone till ytan mer konventionellt utformade berättelserna. De meta-romaniska dragen i de tidigare volymerna problematiserar å ena sidan på ett för sextio- talet typiskt vis gränsdragningen fiktion-verklighet, å andra sidan blir denna tematisering av skrivandet och berättandet ett viktigt bidrag till undersökningen – Ohlssons såväl som Evanders – av möjligheten att överskrida "alienationen" i det konstnärliga skapandet. Den dubbelbottnade lek med identiteter Evander gärna roade sig och läsarna med under denna tidigare epok, visar sig även den kunna relateras till samtiden liksom till viljan att ta sig ur "alienationens" fjättrar. Evanders gestalningar av skapandet och dess terapeutiska och identitetsskapande möjligheter sorterar Ohlsson i två motsatta tekniker, en "biografisering av fiktionen" och en "fiktionalisering av biografien". Det rör sig om det välkända och återkommande självbiografiska skapandet inom Evanders fiktion-världar, som, grovt sett, frångås fr.o.m. *Det sista äventyret* (1973) och därmed avlöses av ett mer okomplicerat berättande. Hand i hand med denna nyvunna sjuttio- till åttiotalrealism går en omriktning av försöken att övervinna alienationstillståndet: det centrala blir nu det "kvinnlige duet", relationen till den andre som en möjlighet att bli sedd.

Den övergripande skildringen av berättandets och den existentiella tematikens förändringar i Evanders böcker låter så Ohlsson kulminera i ett kapitel om *Se mig i mitt friska öga*, som han menar griper tillbaka på författarskapet och utgör "ett slags syntes" av de narrativa och tematiska mönster som lagts ut i de föregående kapitlen. Kärleken och mötet med en kvinna blir här den nödvändiga förutsättningen för konstnärligt skapande. På så vis bildar *Se mig i mitt friska öga*

i Ohlssons ögon inte bara en naturlig slutpunkt för avhandlingen, utan också en slutpunkt liksom en ny startpunkt i Evanders författarskap. Även Ohlssons egen framställning förlänas därmed något av en narrativ struktur, en femtonårig period i Evanders författarliv knyts samman under det "existensiella urscenariots" och "transcendensförsökens" intrigskapande egid.

Till de viktigare exkurserna i denna berättelse hör avhandlingens många komparationer. I ett inledande avsnitt repeterar Ohlsson insikten om texttolkningens i slutändan alltid lika provisoriska resultat och relativa vetenskapliga status, och beskriver sina egna tolkningar under Torsten Petterssons och Jørgen Dines Johansens tillskyndan som en "meningsproduktion" alstrad ur en "kontexts" eller en "intertexts" fogande till den text som tolkas. Som en viktig kontext bland andra anför Ohlsson den biografiska, som det ter sig i förtäckt revolt mot det tabubeläggande av författarintentionen som går igen i mycken samtida litteraturvetenskap. Iakttagelserna är onekligen skåliga, men man kan sätta vissa frågetecken framför Ohlssons praktiska utförande av detta program. Många gånger sätter Ohlsson t. ex. upp en Dagermantext som jämförelseobjekt, ett val som har det givna motivet att Evander själv har pekat ut Dagerman som en väsentlig litterär förebild och samtalspartner. I sin vilja att inte återfalla i en reducerande form av genetisk-komparativ metod, låter dock Ohlsson dessa jämförelser oftast stanna vid noteringarna av vissa likheter. Evanders tankar om Dagermans betydelse för det egna författandet blir förvisso bekräftade, men att dessa intertexter bidrar till tolkningen i betydelsen "meningsproduktion", såsom skapande av nya meningsdimensioner i Evanders texter, har jag inte alla gånger blivit varse (se t.ex. s. 177). En tätare och mindre återhållen konfrontation av text och intertext, med avseende på såväl likheter som skillnader, hade kanske varit önskvärd.

När Ohlsson tar sig an *Måndagarna med Fanny* och etablerandet av textens "faders-" resp. "modersposition", tillgrips en följd av "kontexts" i samband med diskussionen av

modersförlusten som konstituerande för Roberts alienationsupplevelse. Till att börja med relateras helt kort något av Julia Kristevas synpunkter på modern, varpå följer ett längre citat från Freud, som i sin tur avlöses av Jacques Lacan i Jürgen Reeders tappning, varefter en av Roberts barndomsupplevelser jämförs med Gunnar Ekelöfs prosastycke "Solnedgången" liksom med några anteckningar ur *En självbiografi*. I nästa stycke refereras modersrelationen såsom den värderas i Martin Bubers dialogfilosofi. Därefter knyts temat "förlust och avskiljande" till *Det sista äventyret* och *Härlig är jorden* (1975), varpå Ohlsson sedan återvänder till "förlusttematiken" i *Måndagarna med Fanny* (ss. 172-75). Denna imponerande följd av intertexter och kontexter betonar med eftertryck modersförlustens allmänna existentiella och kulturella betydelse och räckvidd, men frågan är om modersförlustens innebörd och konsekvenser i *Evanders* text har preciserats, och, i än högre grad, frågan är om dessa kringtexter verkligen bidrar till en "meningsproduktion" i den mening som påtalats i inledningen med namn som Pettersson, Iser och Jakobson. Ligger inte detta grundläggande hermeneutiska villkor på en betydligt mer primär nivå? Att Roberts förhållande till modern är avgörande för hans tillstånd och utveckling framgår klart för varje läsare av romanen (liksom av Ohlssons inledande problemställning), alltså i en redan verkställd och av texten (jämte en rad icke-specifika och oundvikliga allmänskulturella kontexter) styrd "meningsproduktion". Det lacanska, på modersförlusten följande "begäret", t. ex., blir sedan en meningsalstrande kontext i den mån det kan påvisas som en outtalad meningsmöjlighet i texten, i en berikande utläggning av texten utifrån en sådan horisont (alltså den petterssonska tolkning som inte låter sig verifieras eller vederläggas). Men Ohlssons sidoställning av Lacan utför knappast detta. Avsnittet får snarare ett drag av gammaldags illustrativ komparation, vari sidotexterna inte alltid upplevs som berikande av huvudtexten, och frånvaron av de gamla urvalskriterierna (influenskriteriet, t. ex.) ibland kan ge ett besvärande intryck av godtycke (varför just

Ekelöf? Jfr. s. 87). Exempelen kunde flerfaldigas.

Den brist på explicita kriterier för komparationerna som jag velat uppmärksamma med dessa kanske väl njudda mariginalanteckningar, gör att det emellanåt blir svårt att avgöra vilka jämförelser som tagit sin början i exempelvis Evanders egna uttalanden, och andra, vilka är utförda på annan grund, t. ex. samtidighet eller allmän affinitet. Utgångspunkten i Petterssons kontextdemokrati resulterar för Ohlssons del ibland i en avsaknad av välbehövlige *värderingar* av kontexter och intertexter, av en tydligare urskiljning och avvägning av vilka som är viktiga och produktiva, och vilka som är mindre dito. Att vi i vissa kritiska lägen inte kan avgöra vilken kontext som är den "riktigare", betyder ju inte att alla kontexter blir lika värdefulla. Av samma skäl skulle jag gärna ha sett att de biografiskt grundade komparationerna hade fått en mer klart markerad särställning, de behöver ju inte för den skull upphöjas i rang.

Dessa kritiska anmärkningar får inte skymma det faktum att Ohlssons goda för-

trogenhet med Evanders böcker och uttalanden har frambringat en lång rad upplysande textläsningar, och att Ohlssons avhandling fortsättningsvis kan betraktas som standardverket om Evanders författarskap. Särskilt vill jag framhålla de resonerande utredningarna av romanernas formella aspekter och deras betydelse för de evanderska försöken att "skriva sig ett jag". Den intrikata berättarsituationen i *Uppkomlingarna* (1969) t. ex., visar sig innesluta viktig information för bedömningen av Hadar Forsbergs haverade författarliv. Kanske är det så att *romanen Uppkomlingarna* förverkligar det självbiografiska projekt fiktionens Forsberg aldrig kunde fullfölja. Inte mindre intressant är Ohlssons utredning av *Uppkomlingarna* som en indirekt kritik av samtidens höga skattning av dokumentarismen och av dokumentärromanens anspråk på trogen verklighetsåtergivning. Ohlsson visar även hur *En kärleksroman* ett par år senare slår fast att en dokumentär realism utan konstnärliga ingrepp och tolkningar antingen är meningslös eller en chimär.

Peter Hansen

JULIA KRISTEVA:
Le temps sensible.
Proust et l'expérience littéraire
 (Gallimard, Paris 1994)

Om man tar det mesta av den proustlitteratur som skrivits sedan sista delen av *À la recherche du temps perdu* kom ut och blandar den med summan av den franska psykoanalytikern och litteraturteoretikern Julia Kristevas snart trettioåriga utforskning av sambanden mellan språk, subjektivitet och litteratur, av vilka tio år bl. a. ägnats åt Prousts roman, samt därtill lägger Kristevas anspråk på att även vara romanförfattare, får man en fyrahundra-sidig textmassa som bjuder lika mycket motstånd som respekt. Kristeva är inte känd för att vara lätt och i den nyligen utkomna boken *Le temps sensible, Proust est l'expérience littéraire* ger hon sig dessutom på det vanskliga företaget att tävla med Prousts förmåga att säga ett fåtal väsentliga ting på ett näst intill oändligt antal sätt.

Kristevas essä är en mångskiftande mosaik av litteraturvetenskapliga metoder, filosofiska infallsvinklar och subjektiva intryck som belyser komplexiteten i den roman Proust själv liknat vid en katedral. Ibland lyckas hon föra fram nya och stundtals befriande tolkningar, ibland skymmer hennes ambitioner den litterära texten.

Hon löser upp romanens snirklande meningar i formaliserade scheman och liknar de sammansatta satserna vid en mättad motsvarighet till Mallarmés fallande ellipser i dikten *Un coup de dés*. Grunden till Prousts omiskännliga stil finner hon i författarens bruk av ett metaforiskt språk som genomgående förtätar sinnesförmimmelser, känslor och minnen. Hon ger en något överarbetad beskrivning av denna metod genom att in i minsta detalj analysera madeleinekakens genes. Olof Lagercrantz har träffande kallat Kristevas närläsning av madeleine-episoden för en kakiad.

Genom att föra fram egna läsoplevelser vill Kristeva återuppväcka romanens persongalleri. Hon berättar öppet och i jagform vad som upprör eller tjsar henne hos en Bloch, en Swann, en madame Verdurin eller

en Oriane de Guermantes. Detta slags identifikation som ibland gör henne till författarens eller berättarens alter ego och får en att fråga varför man inte läser Proust istället, vägs emellertid upp av en teoretisk nyfikenhet. Vet vi inte vad en romankaraktär är får vi möjlighet att lära oss det här. Med avstamp hos Aristoteles via renässanstänkaren Scaliger och franskklassicisten La Bruyère definierar Kristeva karaktärerna hos Proust som intrikata skapelser av minnesfragment och olika typer av språkbruk. De kan inte reduceras till verkliga personer som Proust en gång känt och än mindre betraktas som författarens talesmän, men de bär likväl på hans visioner av de sociala relationernas grundmekanismer. "Du kan inte förneka att det är en liten sekt: man vet inte hur väl man vill alla som hör dit, och man är full av förakt för dem som inte hör dit. Det gäller inte, som för Hamlet, att vara eller inte vara, utan att vara med eller att inte vara med" låter Proust den unge markisen Robert de Saint-Loup säga apropå Verdurins salongi "Sodom och Gomorra". Hos Verdurins älskar man att hata och hatar de älskande, man förföljer och förödmjucar men mest njuter man av att få beklaga sig. Detta är sadomasochism, säger Kristeva utifrån sin psykoanalytiska skolning. Även om den endast tycks manifesteras sig som en marginell böjelse är sadomasochismen en grundläggande psykisk benägenhet som binder människor samman, inte bara i romanens salonger utan överhuvudtaget i vårt västerländska samhälle menar hon. Proust är enligt henne den förste att inse och gestalta detta och han tillhör därmed de stora modernisterna trots att hans prosa kan te sig mer besläktad med en äldre litterär norm än den hans samtid delade.

Om man får tro Kristeva är Proust även en innovatör när det gäller insikten om könsidentitetens relativitet. Innerst inne är alla människor bisexuella hävdade förvisso Freud, men han underströk samtidigt vikten av att välja en heterosexuell identitet. Proust talar som bekant för en annan hållning. Hans utförliga beskrivningar av de olika korsbefruktningar som kan ske mellan manligt och kvinnligt tolkas emellertid inte av

Kristeva som en homosexuell författares hemliga bekännelser. Hon ser istället Prousts inversionsteorier som exempel på hur vi kan nå en mångsidig och flexibel identitet. Proust, säger hon, har inte bara pekat på sällskapslivets sinstra regler utan också genom sin egen ambivalenta hållning – att både vara med och inte vara med – visat att de kan kringgås. Hon framhåller författarens psykologiska urskillningsförmåga även i sin tolkning av Albertine som allt för lättvindigt brukar identifieras med Prousts betjänt och älskare Alfred Agostinelli. Genom Albertine menar hon att Proust undersöker den kvinnliga homosexualitetens skiftningar ”med en finkänslighet som är den första i världslitteraturens historia”.

Proust har förskjutit Hamlets existentiella fråga till en fråga om att välja grupptillhörighet vilket kan förefalla lite krasst men han har ändå, med sitt skrivande som exempel, visat på konsten att leva. Kristeva begagnar sig såväl av fransk fenomenologi som av Heidegger för att betona att Prousts sinnliga förhållande till tiden och minnet också innebär en livsfilosofi. Men, säger hon, det är endast som läsare av hans roman vi kan ta

lärdom av den. Människan Proust var och förblir ett undantag som Kristeva råder oss att framför allt inte försöka efterlikna.

Trots en bitvis tröttnande redundans i resonemanget och en långt driven essästil där man ibland inte vet om det är romancitat eller Kristevas ord man läser – det sista avsnittet ”Longtemps le temps” lämnar för övrigt helt teorin och utgör snarare ett romanutkast – har hon i denna bok lyckats undvika de flesta klichéartade förenklingarna av vad som utgör romanens storhet och särart och fått Marcel Proust att framstå som mindre en sensibel estet med dragning åt det perversa och mer som en passionerad författare med djup insikt i människans belägenhet. Man läser inte Kristevas essä i ett svep lika litet som man läser Proust från den första sidan till den sista utan vidare, men den inbjuder till omläsningar av båda två. Tilläggas kan att det finns en tidigare och mindre tidskrävande version på engelska, *Proust and the Sense of Time* (1993) i vilken Kristeva låtit översätta fyra föredrag som på knappa hundra sidor sammanfattar några av hennes viktigaste tankegångar om Proust.

Carin Franzén

Litteraturvetenskapen och den subjektiva erfarenheten – en intervju med Julia Kristeva

Julia Kristeva är psykoanalytiker och professor i lingvistik samt vetenskapligt ansvarig för litteraturvetenskapliga institutionen vid Université de Paris VII där hon undervisar i litteratur, för närvarande om Mallarmé och Proust. Hennes doktorsavhandling från 1974 La révolution du langage poétique om det franska avantgardets poetiska språk, är en utgångspunkt när hon undervisar studenter på grund- och forskarkurserna, liksom triptyken Pouvoirs de l'horreur (1980), Histoires d'amour (1983) och Soleil noir, Dépression et mélancolie (1987), i vilka språkets och identitetens gränsområden utforskas genom psykoanalytiska studier av det västerländska kulturarvet med fokus på litteraturen. Det förberedande arbetet till hennes senaste bok Le temps sensible. Proust et l'expérience littéraire (1994) har till stora delar skett i samband med hennes forskarseminarium.

Carin Franzén intervjuade Kristeva om hennes syn på litteraturvetenskapens ställning i dag och om hennes egen forskning.

Carin Franzén : Hur skulle du beskriva läget för litteraturstudier vid franska universitet i dag? Tycker du att det på avgörande sätt skiljer sig från sextio- och början av sjuttioalet när du själv bedrev dina studier och påbörjade din egen forskning?

Julia Kristeva : Paris VII är ganska speciellt. Jag tänker på det som ett litteraturstudiernas avantgarde i Frankrike. Det förefaller mig

därför svårt att jämföra det med andra universitet och det jag kommer att säga angående Paris VII är kanske inte så upplysande om läget för litteraturstudierna på andra ställen.

Vi har alltid försökt ta hänsyn till nya teorier och metoder – i synnerhet inom psykoanalys, semiologi och idéhistoria – jämsides med ett beaktande av den enskilda textens oersättliga och ojämförliga värde. Vi fortsätter att följa dessa riktlinjer, men det tycks mig som saker och ting blivit svårare nu i förhållande till de år, efter 1968 års händelser, då vår institution grundades. Detta av två skäl. De studenter som kommer till universitetet idag har dels en lägre litterär allmänbildning, dels har de svårare att tillägna sig de nya teoretiska verktygen, vilket gör att vi har ett dubbelt arbete: å ena sidan en tålmodigare initiering i psykoanalysens, lingvistikens, idé- och religionshistoriens grunder som gymnasiet inte ger och som vi alltså måste göra; å den andra bör vi helt enkelt uppväcka en kärlek för läsandet, för litteraturen, för det litterära verket. För detta krävs en pedagogik som tar hänsyn till okunnigheten men som inte låter sig förledas av den i ett slags dumt tillmötesgående utan som samtidigt och så långt som möjligt även försöker driva på de bästa mot fortsatt forskning. Vi är alltså fångade mellan två strävanden: att vara uppmärksamma och tålmodiga peda-

goger och att arbeta för en forskning värd namnet.

CF : I Sverige tycks litteraturvetenskapen uppvisa en högre grad av eklekticism och pluralism än för ett antal år sedan. Forskningsklimatet känns med andra ord mer öppet idag. Skulle du beskriva situationen på er institution som pluralistisk?

JK : Ja, jag skulle beskriva den som helt pluralistisk. Så har det alltid varit hos oss. Det var vårt mål redan från början. Det behövs väl inte sägas att teorier och metoder som lingvistik, psykoanalys, semiologi och idéhistoria redan är en ganska bred reper-toar.

CF : Vilka teoretiska texter från de senaste 30 åren betraktar du som de viktigaste för förståelsen av litteratur och tolkning idag? Vad innebär det enligt dig att bedriva litteraturstudier?

JK : Det är en svår fråga och mitt svar kommer att bli subjektivt. Vad gäller min egen generation och dess inriktning har de ryska formalisterna och strukturalisterna betydligt mycket. För att inte bli för vidlyftig kan jag som exempel ange Michail Bachtins arbete, ett arv från den ryska postformalismen, och Roland Barthes i Frankrike. I samma idétradition kan tidskriften *Tel Quels* publikationer och de arbeten som finns samlade under titeln *Théorie d'ensemble* placeras.

Sedan tror jag att den psykoanalytiska forskningen har haft ett stort inflytande på litteraturstudierna här, i synnerhet Lacan även om han själv inte ägnade sig särskilt mycket åt litteratur. Hans arbeten om Joyce går t. ex. inte in på textens detaljrikedom, men de har inspirerat litteraturforskningen i den mån de visade på en orientering mot det skrivande subjektet och den litterära erfarenheten och mindre mot den rena formen. I den meningen var Laçans arbeten alltså mycket viktiga. Jag är uppenbarligen inte ombedd att propagera för mig själv här, om jag förstått det rätt, men jag tycker att det jag försökt göra genom semanalysen å ena sidan

och på ett mer psykoanalytiskt orienterat vis genom kärlekens, melankolins och abjektions diskurser å den andra, är exempel på betraktelsesätt bland andra som kan visa på en ny form av tillträde till litterära texter.

CF : Vilka teoretiska frågor anser du vara viktigast för litteraturstudiernas framtid? Vad kommer t. ex. att hända med det vetenskapliga ideal som varit rådande sedan ett antal decennier tillbaka?

JK : Jag tror att det i början av 60-talet, som en reaktion mot en viss typ av alltför abstrakt filosofiskt tänkande och ett alltför engagerat politiskt dito som förbisåg den litterära textens materialitet, fanns en tendens att betona kravet på vetenskaplighet. Man ville fästa uppmärksamhet vid själva texten – inför en text av Zola tala om hans text och inte om klasskamp. Man sökte nå samma precision i beskrivningen av en litterär text som vetenskapen kan göra i beskrivningen av sina objekt genom att så långt som möjligt befria den från sociologiska, historiska, ekonomiska eller psykologiska inslag. Man försökte alltså upprätta ett forskningsobjekt och samtidigt grunda en så säker metod som möjligt för att frilägga meningsrelationerna inom detta objekt. Jag anser att den här tendensen har lett till rent bedrövliga överdrifter. Man har t. ex. utformat en semiotik i tron att man med ett plockverk av formler eller ett system bestående av sex eller tolv termer eller något liknande, kan förklara en text och göra den tillgänglig. Man kan förvisso nå en viss förståelsenivå på detta sätt, men den befinner sig långt från textens komplexitet. Jag tror att man för närvarande har lämnat dessa formalistiska överdrifter.

Jag håller ändå fast vid tanken på en "vetenskaplighet" som jag skriver inom citationstecken och detta av två skäl. Dels avgränsar den vårt ämne till ett studium av litterära texter. Vi blir medvetna om att litteraturen är ett objekt för vår kunskap som samtidigt gör motstånd mot den. När man ser ett ljus förstår man inte genast att det är gjort av fotoner eller protoner eller vad det nu är för element. Ljuset är ett objekt som

man måste studera. Deis är det viktigt att lära sig en metod för att kunna närma sig ett litterärt objekt. Vi använder teorier så fort vi uttalar oss om något. Det finns ingen medfödd spontanitet. Förståelse och kunskap är kulturella skapelser.

CF : Hur kommer då framtidens krav på vetenskaplighet inom litteraturstudierna att se ut?

JK : Det är viktigt att bevara det krav som jag kallade "vetenskapligt" med citations-tecken. Varför citationstecken? Det är uppenbart att den hårda vetenskap som bedrivs inom naturvetenskapen inte kan upprätthållas inför en litterär text där subjektiviteten i receptionen – du läser inte en text på samma sätt som jag – är viktiga inslag. Läsarens personlighet och kultur, hans medvetna såväl som omedvetna medverkan är alltså viktiga bidrag. Det finns följaktligen ett ständigt spel mellan fasthållandet vid en "vetenskaplighet" som jag gör anspråk på för att det är nödvändigt att ställas inför ett objekt, och bevarandet av en möjlighet att få uttrycka sig fritt och personligt, att kunna skapa en stil och bidra med sin egen syn på världen. Jag anser att vi bör ta hänsyn till båda dessa aspekter i undervisningen men man har alltför ofta en tendens att privilegiera den ena på bekostnad av den andra.

CF : Hur skulle du vilja beskriva förhållandet mellan den forskning som bedrivs vid er institution och den undervisning som ges?

JK : Vi har för närvarande startat en doktorandskola (École Doctorale) som ska tillåta studenterna att utveckla sina forskningsarbeten parallellt med den gamla forskarutbildningen (Diplôme des études approfondies) som främst är en pedagogisk utbildning. Till forskarutbildningen har vi således lagt ett antal forskningslag som huvudsakligen utgörs av lärare, men där även fler och fler forskarstuderande nu deltar med sina arbeten. Detta innebär att de konfronteras med kritik och att deras forskningsarbeten sätts på prov innan de lägger fram sina avhand-

lingar. Detta gjordes visserligen också förut men mer sällan och på ett blygsammare vis och oftast endast i mötet med handledaren. Vi har alltså startat den här doktorandskolan för att möjliggöra ett slags dialog mellan undervisning, forskning och studenternas avhandlingsarbeten.

CF : Skulle du vilja berätta något om ditt eget forskningsarbete. I förhållande till din doktorsavhandling *La révolution du langage poétique* från 1974 är de arbeten du publicerat under 80- och 90-talet mer subjektiva och essäistiska. Hur skulle du vilja beskriva denna förändring?

JK : Efter att ha blivit psykoanalytiker och själv gått igenom en analys blev jag mer uppmärksam på detaljens betydelse och på intensiteten i vissa språkliga former som först kan tyckas obetydliga, men som när man börjar tolka dem uppenbarar djup i det psykiska livet och följaktligen hos verket. Ur den synvinkeln tyckte jag att det var viktigt med en läsning som kunde beakta motöverföringen, i meningen en identifikation med verket. Till följd därav har detta mer subjektiva skrivande som närmar sig det litterära tagit form i arbeten som *Soleil noir*, *Étranger à nous-même* och nu med boken om Proust. Till detta kan tilläggas att det finns en essäistisk tradition som jag tror att många franska teoretiker tillhör och fullföljer till den grad att vissa – som t. ex. Barthes – har försökt överge allt teoretiskt stöd. En text som *Roland Barthes par lui-même* är en fiktion. I den mån jag skriver romaner kan man säga att jag själv följer denna linje. Men jag skäljer mig också från den eftersom jag fortsätter att lägga vikt vid och utarbeta teorier.

Jag tycker att det är en ärlig teoretisk ståndpunkt att, inför den gåta som litteraturen är, bevara en känsla av oro och en frågande hållning som förenar sig med detta sekels stora frågor, så som de ställts av Heidegger å ena sidan och av Freud å den andra. Men jag tycker också det är viktigt att bevara en teoretisk stringens som tillåter ett vidareförande av de upptäckter man gör. Det är vid dessa tillfällen man blir tvungen

att utgå från ett antal förenklingar, begrepp, logiska formler, retoriska scheman, osv.

CF : Du anser alltså att en litteraturteori bör vara synkretistisk?

JK : Absolut. Jag tror att den intressanta litteraturen till en början kräver ett slags jagförlust, en förmåga att följa vissa tankar och känslor så långt som möjligt. För att närma sig detta slags litteratur inom universitetet, vilket bör upprätthålla vad jag skulle vilja kalla en platonisk tradition av kunskapsförmedling och dialog, är man helt enkelt tvungen att utgå från ett antal hållpunkter och tekniker. Det är då Freud och Heidegger kan hjälpa oss liksom begrepp hämtade från semiotiken och lingvistikens.

CF : Psykoanalysen utgör en mycket viktig del i dina litteraturtolkningar. Skulle du vilja säga något mer precist om den relation som råder mellan psykoanalytisk teori och litteratur i ditt arbete?

JK : Jag tror att mitt arbete vittnar om ett försök att förstå litteraturen utifrån ett psykoanalytiskt, idéhistoriskt, lingvistiskt och filosofiskt perspektiv, men också omvänt, dvs det ställer frågor till denna kunskap och i synnerhet till psykoanalysen utifrån verket. Som individ har jag känt ett behov av att utifrån texterna själva förstå den oro och de bekymmer dessa framkallat hos mig eftersom den nuvarande teoretiska kunskapen inte kunnat ge några svar – ett behov av att ställa nya frågor således. När det gäller Proust t. ex., talar han om ett antal drömmar, som jag tyckte vidrörde ett område vi i dag kallar för autism. Det är en erfarenhet från den tidiga barndomen som är mycket svår att bearbeta eftersom det rör sig om en onämbar känsla och vi vet inte hur vi ska närma oss denna känsla i analysen. Det finns en enorm mängd arbeten angående autism och alla är lika uppfunningsrika som otillräckliga. Det tycktes mig alltså som Proust rörde sig i riktning mot detta område. Jag tänkte att om man läser honom kanske man kan bli mer uppmärksam när en patient

visar en oerhört intensiv men stum känsla. Fyllda av Proust kunde vi kanske, genom överföringens och motöverföringens dynamik, försöka tillföra denna onämnda känsla metaforer, rytm och uttrycka den i meningar. Detta är endast ett exempel för att säga att det för min del inte handlar om tillämpad psykoanalys. Det handlar snarare om att öppna det litterära fältet för att berika det vetenskapliga.

CF : Hur fungerar denna icke tillämpade psykoanalys när du läser en litterär text i praktiken?

JK : Jag intar samma hållning som när jag lyssnar på en patient. När någon kommer för att tala med mig har jag inte Freuds ord ringande i öronen med avsikt att försöka placera in patienten i en kategori. Jag lyssnar med min personlighet. Jag närmar mig inte heller en text med ett begreppsligt raster. Detta raster kan visserligen uppträda vid ett visst givet tillfälle i tolkningen men jag försöker då samtidigt utveckla det och hålla det tillbaka. Som analytiker försöker jag ju även – jag tror att alla analytiker gör det – utveckla teorin. Och man kan inte utveckla begreppsapparaten om man inte är öppen för det nya.

CF : Du lägger stor vikt vid tolkningens och förståelsens subjektiva aspekter. Det är ett förhållningssätt som ofta utmärker feministisk litteraturteori. I den anglosaxiska och skandinaviska länderna har feministisk forskning även ställt nya krav på litteraturstudierna. De vill t. ex. bryta med den litterära och teoretiska kanon som är rådande. De anser att fler kvinnliga författare bör studeras och tar avstånd från ett traditionellt objektvt vetenskapsideal. De anser att forskaren bör redogöra för eller åtminstone medvetandegöra sin "läsarposition" och att man måste utgå från både ett manligt och ett kvinnligt perspektiv i tolkningen. Hur ser du på feministisk litteraturteori?

JK : Jag har inte läst de skandinaviska arbeten du talar om, men det låter som

något jag känner till från USA i så kallade "politiskt korrekta" rörelser som förkastar den manliga litteraturen och som anser att endast en kvinnlig känslighet utan teoretisk belastning bör befatta sig med ett konstnärligt verk. De förkastar allt vad kanon heter. Jag tycker att detta är ett utslag av ett regressivt och omedvetet bakåtsträvande som bara är att beklaga. Vi har det inte i Frankrike och jag hoppas att vi inte får det heller. För att bara nämna känslan har mycket stora författare, "dead, white and males" för att använda deras termer, som Shakespeare å ena sidan eller Proust å den andra – eftersom jag just kommit ut med en bok om Proust – skrivit underbara saker i den vägen och varje mänsklig varelse, man *eller* kvinna, man *och* kvinna kan känna igen sig i deras verk. Det var kanske ingen slump att det skulle bli jag, en kvinna, som klarade den proustska sinnligheten och känsligheten (i andras efterföljd, det är sant, men troligtvis på ett intensivare sätt). Men jag tror alltså inte att det finns någon tudelning på den nivån. Vi är mångsidiga varelser och litteraturens uppgift borde just vara att visa på polyfonin hos var och en. För man frågar sig nu slutligen vad litteraturen ska tjäna till i en värld av datorer, krig och hunger. Är den en lyx? Den är det också. Men den är en lyx som bör göra oss odogmatiska, mångsidiga och flexibla. När jag ser att man bygger ett slags cementtorn av lika mycket dumhet som regression på litteraturens kropp blir jag upprörd.

CF : För många feminister representerar ditt arbete likafullt ett utforskande av ett område som har varit frånvarande inom såväl filosofi som litteraturteori – likt Simone de Beauvoirs *Det andra könet*. Vad anser du om en sådan tolkning?

JK : Den smickrar mig mycket och jag anser visserligen att det jag sagt om *choran* eller om ett visst sätt att förstå den kvinnliga depressionen eller om vissa psykiska och känslomässiga förbindelser – den lilla pojkens sadomasochistiska förhållande till modern som han förhånar för att bli författare, för att

nämna några exempel - inte kunde ha sagts av en man. Troligtvis är det erfarenheten av att vara kvinna och psykoanalytiker som fått mig att göra dessa mindre upptäckter. Med detta menar jag inte att bara kvinnor skulle kunna förstå vad jag skriver. Jag tror att män mycket väl kan följa och tillägna sig mitt arbete och i sin tur gå längre än jag har gjort. När det gäller den sociologiska sidan av saken förstår jag däremot feministerna. Det arbete jag bidragit med och som de haft vänligheten att erkänna stöter på ett enormt motstånd. Men frågan är var. Gäller det enbart mansdominerade miljöer? Det finns många kvinnliga chefer, många manskvinnor som accepterar konservativa och bakåtsträvande krafter och som ibland framställer sig som vänsteranhängare eller feminister, men som hatar andra kvinnor djupt, såväl som upptäckten av något som de själva är okunniga om. Det är alltså denna typ av grupper som motsätter sig den forskning jag bedriver. Jag är överrens med feministerna när det gäller att vara misstänksam och kämpa mot alla de som försöker förhindra forskningens utveckling. Men jag placerar inte bara män inom de bakåtsträvande grupperna och jag ser även många kvinnor spela med i förtryckarspelet. Man måste vara mycket vaksam beträffande de nya kvinnocheferna.

CF : Men du kan inte tänka dig att befrämja studiet av kvinnolitteratur för att den ska få en mer framträdande ställning än den perifera som bestämts av traditionell litteraturhistoria?

JK : Jag tror inte att man kan fastställa ett särskilt värde på litteratur bara för den är skriven av kvinnor. Kvinnor kan liksom män säga enormt mycket dumheter. Jag har under de senaste åren haft intryck av en inflation av kvinnolitteratur i pressen och av att det finns grupper eller sekter som driver fram en viss kvinnolitteratur som inte nödvändigtvis är den bästa. Jag är övertygad om att det finns många kvinnor som skriver för att de känner sig uppmuntrade av de feministiska rörelserna, men som inte har några

sociala relationer och därför inte blir publicerade och som kanske skulle ge något värdefullt. Eller också publicerar de inte för att i det här mediasamhället blir man tillintetgjord om man inte når omedelbar framgång. Det finns emellertid ett slags feministiskt etablissemang som lanserar en kvinnolitteratur som inte alltid är särskilt intressant. Det är ett slags anti-etablissemang som fungerar parallellt med, som ett negativ till det officiella etablissemang och som jag för närvarande inte tycker publicerar intressanta verk – eller få sådana. I den här verksamheten gäller endast undantagen. Och framför allt bör vi förbli undantag. Låt oss inte bli anhängare av en klan. Det jag ser mer och mer är klansamhällets effekter och i synnerhet det franska som är ett fruktansvärt sådant. Det är extremt illvilligt och uteslutande och tar död på alla och envar som inte vill tillhöra en klan.

CF : Som sista fråga skulle jag vilja knyta an

till det du säger apropå pressen och mediasamhället. Hur skulle du beskriva förhållandet mellan litteraturforskningen och kulturjournalistiken i Frankrike?

JK : Det är en katastrof! Det finns inte längre någon litteraturkritik. Journalisterna är okunniga maffiamedlemmar. De kan inte läsa utan bestämmer vilka som ska upphöjas eller nedsättas enligt sociala och ofta sexuella relationers gottfinnande. I min senaste bok om Proust finns ett porträtt av en person alla känner till, Madame Verdurin, som försökte sig på den typen av vandel då salongerna regerade över litteraturen och konsten. Det sägs att det inte finns några salonger längre, men de har blivit ersatta av tidningsredaktionerna. Dagens Verdurinsalong består i form av kultursidornas journalister och kritiker. De är ett stort skämt. Olyckligtvis är marknaden ännu beroende av den här typen av företeelser, men jag hoppas att den kommer att bli det i allt mindre grad.

Interjun ägde rum i Paris den 28 februari 1994.

Kristeva introducerades i Sverige genom antologin Stabat Mater, Julia Kristeva i urval av Ebba Witt-Brattström, (1990). Förutom texterna i Stabat Mater har Etrangers à nous même

(1988) och Pouvoirs de l'horreur översatts till svenska som Främlingar för oss själva (1991) respektive Fasans makt (1992). Ett avsnitt om Gérard de Nerval ur Soleil noir finns översatt i Den svindlande texten. Åtta röster om poesi-analys, red. Mikael van Reis (1992).

ENKÄT

Den enkät angående litteraturvetenskapens vetenskapsbegrepp som inleddes i föregående nummer avslutas på följande sidor med Anders Petterssons och Thure Stenströms bidrag. Redaktionen välkomnar emellertid andra bidrag som vill fortsätta diskussionen kring dessa frågor på tidskriftens gula sidor

Av de tillfrågade har följande fem avstått från att svara: Beata Agrell och Sverker Göransson, Göteborg; Louise Vinge, Lund; samt Kjell Espmark och Horace Engdahl, Stockholm.

De två frågor som ställdes lyder som följer:

1. Mot bakgrund av den teoretiska och metodiska pluralism som under de senaste decennierna praktiserats inom litteraturvetenskapen, förefaller det omöjligt att upprätthålla ett entydigt vetenskapsbegrepp. Exempelvis vid tjänstetillsättning, så skall enligt högskoleförordningen den "vetenskapliga skickligheten" utgöra ett avgörande kriterium. För att kunna bedöma denna skicklighet, krävs att en vetenskaplig validitet kan fastställas. Var – enligt Dig – går gränsen för vetenskaplig validitet? Hur ser de kriterier ut som skulle kunna dra en sådan gräns? Finns det något nödvändigt krav som måste uppfyllas för att begreppet vetenskaplig validitet kan anses föreligga?

2. Motsvarar förfarandet med sakkunniga vid tjänstetillsättning de svårigheter som idag föreligger med tanke på den teoretiska och metodiska pluralismen inom litteraturvetenskapen? Om inte, hur skulle en bättre fungerande modell kunna konstrueras?

Anders Pettersson, docent, Umeå universitet:

1. Det råder mycken oenighet om mål och metoder inom svensk litteraturvetenskap, och så har det varit åtminstone sedan 1960-talet. Här har jag inte plats att säga min mening om dessa spänningar och deras historia. Jag måste alltså (vilket är synd) svara på de två frågorna utan att relatera dem till de skeenden som har fått redaktionen att ställa dem.

Då vill jag först säga, att det enligt min mening inte är naturgivet vilka typer av problem som är mest centrala inom litteraturvetenskapen, vilka begreppsramar som ska användas, hur noga underbyggt ett resonemang måste vara för att anses hållbart,

osv. Följaktligen menar jag inte heller, att man kan ställa upp allmänna, substantiella krav på litteraturvetenskapliga framställningar som s.a.s. är grundade i saken själv.

Det betyder emellertid inte, att jag ifrågasätter vikten av vetenskaplig skicklighet hos utövande litteraturvetare, eller möjligheten av att föra en förnuftig diskussion om värdet av den ena eller andra forskningsinsatsen. Numera ser man inte sällan, i olika sammanhang, (fullkomlig) objektivism och (fullkomlig) subjektivism spelas ut mot varandra som om de utgjorde de två enda alternativen. Själv uppfattar jag inte saken på det viset. Jag tycker att det är uppenbart att vi kan urskilja vetenskaplig skicklighet, och rationellt motivera vår mening, utan att för den

skull åberopa normer med absolut giltighet.

En forskningsprestation kan alltid bedömas utifrån krav på väsentlighet och god metod. Ifall vi skiljer oss i vår allmänna syn på litteraturvetenskapens mål och medel, är det ganska troligt att vi bedömer prestationen delvis olika. Men naturligtvis kan vi då jämföra och diskutera vår respektive litteraturvetenskapssyn. För det är ju trots allt normalt inte så, att vi är totalt och utan all vidare appell oense om vad litteraturvetenskapen ska åstadkomma, eller om vad som är intressanta och övertygande resonemang. Man ska vidare komma ihåg, att vår syn på litteraturvetenskap och litteraturvetenskaplig metod har helt reella konsekvenser för oss. Med våra val av utgångspunkter försätter vi oss i verkliga, existerande situationer.

Det här låter förstås abstrakt, och jag kan inte på detta begränsade utrymme använda komplexa exempel ur litteraturvetenskapen för att illustrera vad jag menar. Men tänk på en familj som ska köpa en ny bil. Varje tänkbart köp kan bedömas som bra eller dåligt. Ifall familjemedlemmarna har olika prioriteringar – lägger olika vikt vid faktorer som pris, utseende, motorstyrka, utrymme, komfort, miljövänlighet osv. – kommer de inte nödvändigtvis att vara överens i sin bedömning. Men naturligtvis kan de jämföra och diskutera sina prioriteringar.

Trots att deras bilköp inte kommer att vara alltigenom objektivt grundat, är det inte heller alltigenom subjektivt motiverat: köpet kan rationellt diskuteras. Och naturligtvis är det inte godtyckligt, vilket köp de gör. Köpet har kännbara konsekvenser – familjen får leva med dess ofrånkomliga följder för ekonomi, trivsel, osv. Det förefaller mig alltså klart att man kan tala om förnuftiga och mindre förnuftiga bilköp, trots att det inte finns naturgivna normer för hur en bilköpare ska prioritera. Av besläktade skäl kan man, menar jag, tala om skicklig och mindre skicklig litteraturforskning, och argumentera för sin uppfattning, utan att för den skull tro på något litteraturvetenskapens väsen eller

några naturgivna normer för god litteraturvetenskap.

2. Så länge flera konkurrerar om samma tjänst, samma forskningsresurser, osv., behövs såklart en mekanism för att välja bland de sökande. Variationsmöjligheterna när det gäller att konstruera sådana urvalsmekanismer är oöverskådliga. Själv tycker jag att det är värdefullt om sakkunnigbedömning i någon form – noga motiverade rangordningar av de sökande från personer som förutsätts vara opartiska och kompetenta på området – får spela stor roll i sådana sammanhang.

Sakkunniginstitutionen kan missbrukas, och säkert kan var och en som arbetat på ett universitet en längre tid anföra några mer eller mindre flagranta exempel på fall där det faktiskt skett. Det är självklart också så, att även kompetenta och seriöst arbetande sakkunniga kan brista i vidsynthet, receptivitet eller t.o.m. omdöme. För egen del känner jag emellertid ingen generell skepsis inför själva sakkunnigförfarandet. Jag tycker att jag har sett några utmärkta, många goda eller acceptabla och bara ett mindre antal riktigt betänkliga sakkunnigutlåtanden, och jag uppfattar det som mycket betydelsefullt att utlåtandena är offentliga och möjliga att försvara sig mot.

Framför allt menar jag, att det är svårt att hitta bra alternativ till sådana tillsättningsförfaranden som innefattar sakkunnigbedömning. Att välja bland sökande utifrån mekaniska principer (lottning, tjänsteår, el. dyl.) verkar inte lockande, och inte heller att tillåta ren handplockning. Om vi hade privata universitet där enskilda ägare riskerade sina pengar, vore det väl rimligt att låta deras ledningar anställa efter egna önskemål, så som sker i det privata näringslivet. Vid våra statliga universitet, där ledningsansvaret alltför ofta saknar verklig realitet, tror jag att det skulle vara skadligt. Det skulle sannolikt förstärka det redan rätt påtagliga draget av slutenhet och internrekrytering vid våra institutioner.

*Thure Stenström, professor emeritus,
Uppsala universitet*

Påståendet att det skulle vara omöjligt att upprätthålla ett entydigt vetenskapsbegrepp inom ämnet i våra dagar kommer mig att minnas den forntid, då jag tillträdde min professur. År 1971 var marxismen, den numera lyckligen avsmnade och saligen hädangångna, på modet. Unga revolutionärer hade fått för sig, att det inte gick att uppehålla ett entydigt vetenskapsbegrepp i vårt ämne. Ty endera var man historie-materialist eller också var man inte. Och den som inte var det, var utsedd att förpassas till historiens skräphög tillsammans med diverse andra vilsegångna, sådana som Lenin och Mao förkastat eller eventuellt redan hunnit nackskjuta.

Allt detta inträffade, som sagt, för länge sedan. Vi som både genomlevt och överlevt tumultet, ibland rentav i högönskelig välmåga, och som kunnat glädjas åt ständigt framstormande skaror av nya disputander – har någonsin vårt ämne varit lika vitalt och framgångsrikt som nu, frågar sig ofrånkomligen en uppsaliensare? – har svårt att förstå, varför det inte skulle gå att uppehålla ett entydigt vetenskapsbegrepp i våra dagar. Visst råder det stor åsiktstolerans. Visst tillåts det både teoretisk och metodisk pluralism. Gudskelov, ty att fundamentalism straffar sig borde vid det här laget inte vara någon nyhet. Men är det så säkert, att för den sakens skull vetenskapsbegreppet eller vetenskapligheten är i gungning? Jag tvivlar.

Ätminstone om man betraktar flertalet nu aktiva eller nyligen aktiva ämnesföreträdare, och det är ju i allmänhet dessa som skrivit eller skriver sakkunnigutlåtandena vid professorstillsättningar och därmed anslår tonen i ämnet, råder det påfallande stor åsiktsöverensstämmelse, tycker jag mig se. Ty hur olika bedömnarna än må vara i övrigt och hur skiftande deras intresseinriktning än förefaller, verkar professorskåren vara ganska enig om att litteraturvetenskaplig forskning skall syfta till att tillföra ämnet ny kunskap i form av nya, såvitt möjligt säkra och konsekvensrika resultat. Med konsekvensrik menar jag

då, att viktiga resultat som ger "ringar på vattnet" och fundamentalt påverkar efterkommande forskning alltid måste skattas högre än forskning, som efter alla konstens regler lyckas visa, att Strindberg dog år 1912 eller att Karl af Geijerstam hade en bror som hette Gustaf. Eller är vi oeniga om att problem måste formuleras klart och helst bör vara lösbara? Eller att redovisningsskyldigheten gentemot tidigare forskning måste skötas med sådan omsorg, att en läsare lätt kan avgöra, var föregångarna slutar och var den nya insatsen tar vid? Eller att arbete med historiska problem fordrar historisk metod med historisk källkritik och allt vad detta innebär? Liksom att vid tolkning av litterära texter det är nödvändigt med hermeneutisk medvetenhet med allt vad detta sedan i sin tur innebär?

Visst kan det råda nyansskillnader mellan Louise Vinge, Kjell Espmark, Lars Lönnroth, Inge Jonsson, Thure Stenström, Sverker Ek och Stina Hansson, för att nu blott nämna några. Men gudarna vet, om vi egentligen är så fundamentalt oense i själva grundsynen? Jag inbillar mig t. ex., att vi anser att objektivitet är särdeles svår att uppnå men likafullt eftersträvansvärd. Jag kan också tänka mig, att den ene är lite mer svag för modern teori än den andre – jag själv är det nästan inte alls – men att vi nästan alltid håller före, att det är på resultaten och inte på metoden (ny eller gammal) som allt i sista omgången kommer an.

På detta vis kunde man fortsätta. Men därför att flertalet sakkunnigutlåtanden under de sista decennierna tyder på en ganska stor konsensus i vetenskapssynen, betyder detta naturligtvis för ingen del, att enskilda prestationer bedöms på samma vis. Alls inte! Förklaringen ligger, tror jag, i att det är så många, sinsemellan olikartade faktorer som hör hemma under det vidsträckta begreppet "vetenskaplig skicklighet". Det handlar t.ex. om talang att ställa fruktbara problem, om förmåga att fasthålla och lösa problemen, om originalitet och vetenskaplig fantasi, om nyhetsvärde och konsekvensrikedom i resultaten, om säkerhet i bevisningen, om teoretisk medvetenhet och beläsenhet, om för-

måga att diskutera pro et contra, om lärdom eller vad som ibland också kallas mångsidighet eller bredd, om "fallande" eller "sjunkande" kurvor i produktionen – ty vetenskaplig skicklighet är ju sällan något statistiskt utan förändras med åren – om tidsåtgång för att åstadkomma ett visst resultat, etc., etc. Det är knappast märkvärdigare, att man kan komma till skilda meningar i bedömningen av så många skilda faktorer än att en grupp läkare – utbildade vid samma medicinska fakultet och med alldeles samma vetenskapsyn – kan ställa mycket olika diagnoser och föreskriva mycket olika behandling, när de konfronteras med en patient som uppvisar en komplicerad symptombild.

Så långt jag kan minnas tillbaka, har det talats om ämnets kris. Med någon erfarenhet och några år på nacken tar man sådana larmrapporter med en nypa salt. Feminister och dekonstruktivister, poststrukturalister och andra ister, däribland kända publicister, brukar ibland försöka skapa sig rubriker genom att förfäktat åsikten, att ämnet nu är mer krisdrabbat än vanligt, att ämnet håller på att bli en sluten enklav och att begåvningsarna blir utfrysade, måste dra i exil osv., osv. Sådana martyrarior imponerar inte på mig och framlockar lättare mitt skämtlygne än min ovilja. De som odlar denna krismyt får nog passa sig, så att inte eftervärlden dränker dem i samma medlidansamma leende, varmed den redan förpassat 1968 års krisförälskade marxister till medlidandets botten.

Ty redan den gången hette det ju, att Gunnar Ahlström exkommunicerats ur den vetenskapliga gemenskapen, bara därför att han ställts i andra rummet till en professur efter Gunnar Tideström. När jag nu hör berättas, att somliga sökande håller på att utfrysas och drivas i exil, bara för att de inte ställts i första rummet till en assistenttjänst i kungl. huvudstaden, gör jag reflektionen, att varsamhet med orden inte måtte ha tilltagit under senare decennier. Hur många av oss har nämligen inte – någon gång i livet – misslyckats med att nå den förstaplacering som vi hoppats på? Men inte har vi för den sakens skull varit drivna i exil, blivit utfrusna eller exkommunicerade. Överord, messieurs

et dames! Vi utgör ju själva levande bevis på att det mycket väl går att övertyga gensträviga sakkunniga, om man bara anstränger sig en smula. Men sådant förutsätter förstås, att självgodheten tar måttliga proportioner och att man som sökande inte anser sig för fin för att lyssna på och tillgodogöra sig kritik.

Min misstanke är, att det överdrivna talet om kris och vetenskapsbegrepp i gungning för det mesta härrör ur oklart tänkande och okunnighet om faktiska förhållanden. Visst kan det finnas kristecken på sina håll i landet och konfrontationer mellan olika metoder, olika intresseområden, olika forskartyper. Sådant hör till den akademiska vardagen och är fullkomligt normalt, i viss omfattning rentav nyttigt och vitaliserande. Men åtminstone för Uppsalas vidkommande – jag kan säga det nu, när jag avgått från min tjänst och vinkat farväl åt den stora skaran av sinsemellan olikartade handledare – frapperas man ju främst av den samsyn och arbetsglädje som på senare år rått mellan doktorander och lärare och som lett till mycket påtagliga resultat. Inte på länge har i Uppsala så många pigga avhandlingsförfattare årligen hoppat strömhopp över disputationsskatedern. Och att åtskilliga av dem prisbelönats i diverse akademier och lärda sällskap eller vunnit hårda akademiska konkurrens, tyder ju på att kvaliteten kunde ha varit sämre. Att sedan inte så få av lärarna, från de äldsta till de yngsta – från Thure Stenström till Johan Svedjedal för att nämna ett par exempel – nästan dagligen, i dagspress och tidskrifter, utövar en kritisk eller folkbildande essäistik i friare former har förhoppningsvis inte inverkat alltför menligt på deras vetenskapliga värv. I varje fall tycks båda genrer, utan någon som helst schizofreni hos upphovsmännen, alldeles utmärkt kunna odlas sida vid sida.

När jag från Slottsbacken i Uppsala följer debatten i *Tidskrift för Litteraturvetenskap*, grips jag av en misstanke. Det är möjligt, att den är felaktig, men den är likafullt min. Den går ut på att det – helt sonika – är de för dagen akut mest missnöjda eller i systemet kroniskt misslyckade som stöjar högst om ämnets kris och om motsättningar i fråga om veten-

skapssynen. Så var det i början av 1970-talet. Och så verkar det att vara nu. Hos de mer lyckosamma och effektivt forskande tiger däremot hälsan still. Ingen rollfördelning, kunde man tillfoga, är heller naturligare än just denna. Och om det i sin tur skulle vara den stora åsiktshomogeniteten och samsynen i ämnet som är så anstötlig och som framstår som det egentliga krissymptomet, ja då – men kanske också bara då – kan man förmodligen tala om ett slags ämnets kris. Men vill man komma till rätta med detta helt annorlunda beskaffade bekymmer (som i mina ögon inte är alltför oroväckande), får nog diskussionen börja om från början och från alldeles nya utgångspunkter.

Vetenskapssyn och vetenskaplighet i all ära, men viktigare för sakkunniginstitutionens fortbestånd och trovärdighet är, att de

sakkunniga får rimlig tid på sig för att fullgöra sitt värv. Som situationen nu är beskaffad, tvingas de – ofta vid sidan av full tjänst och nästan utan nedsättning i undervisningsskyldigheten eller ekonomiskt vederlag – ta på sig orimliga bördor. Följden har blivit, att nästan ingen vill bli sakkunnig, och att utlåtandena tenderar att bli slarviga och illa genomarbetade. Om det fortsätter som det börjat, kan vi riskera, att bara B-laget vill ställa upp som domare i de vetenskapliga matcherna. Det vore ingen betjänt av, allra minst spelarna själva. Men sådana och andra institutionella frågor, forskarkarriärens utformning, forskartjänsternas antal och forskarnas framtid, ämnets kontakt med det omgivande samhället m.m. – ofantligt viktiga och väsentliga ting, alltsammans – hör ju hemma i en annan diskussion än den här.

LARS LÖNNROTH

Det sublīma Genesiscitatet

1

I Pseudo-Longinos' fragmentariskt bevarade estetiska traktat, *Om det sublīma* eller *Om den stora stīlen* (ΠΕΡΙ ΥΨΟΥΣ), förekommer i kapitel 9 ett snillrikt och ofta omtvistat textställe som citerar Bibelns skapelseberättelse, Genesis 1:3. Textstället spelar en central roll i Aris Fioretos' uppmärksammade doktorsavhandling *Det kritiska ögonblicket*.¹ Innan jag går in på tolkningen vill jag först klargöra det sammanhang där Genesiscitatet förekommer.

I de första kapitlen har den okände författaren försökt bestämma vad det "upphöjda" i talekonsten eller litteraturen egentligen innebär. Det är, skriver han i kapitel 1, något som bryter igenom "som en blix" och "ögonblickligen uppenbarar talarens förmåga i dess fulla kraft".² Detta i sann mening upphöjda måste noga skiljas från det överdrivet bombastiska och det småskuret puerila, heter det vidare i kapitel 3. Längre fram, i kapitel 8, utpekas fem källor till upphöjd litteratur:

- (1) "förmågan att utforma stora och kraftfulla tankar",
- (2) "förmågan att gripas och ryckas med av ämnet",
- (3) "förmågan att behärska såväl tankens som språkets bilder",
- (4) "ett ädelt och äkta språk" samt
- (5) "förmågan att sammangjuta delarna till ett värdigt och upphöjt helt."

Av dessa sägs de två första färdigheterna vara "mestadels medfödda", medan de tre senare kan förvärfvas genom studier.

I de följande kapitlen ges nu exempel på var och en av de fem färdigheterna. Sålunda ges i kapitel 9 exempel på textställen som visar förmågan att utforma stora tankar, härunder förmågan att utforma föreställningar om gudamakterna och det gudomliga. Homeros kritiseras för att han i skildringen av gudarnas våldsamma strider har framställt dem som alltför mänskliga och därmed som otillräckligt upphöjda. Enligt Pseudo-Longinos' åsikt har Homeros lyckats mycket bättre med att framställa det gudomliga "rent och stort och obefläckat", när han skildrar hur Poseidon, omgiven av sjöodjur, klyver böljorna under sin majestätiska färd över havsvidden.

Omedelbart efter Poseidon-citatet följer så det omtvistade textstället:

ταύτη καὶ ὁ τῶν Ἰουδαίων θεσμοθέτης, οὐχ ὁ τυχῶν ἀνὴρ, ἐπειδὴ τὴν τοῦ θεοῦ δύναμιν κατὰ τὴν ἀξίαν ἐχώρησε κάξέφηεν, εὐθὺς ἐν τῇ εἰσβολῇ γράψας τῶν νόμων "εἶπεν ὁ Θεός", φησί, τί; "γενέσθω φῶς, καὶ ἐγένετο· γενέσθω γῆ, καὶ ἐγένετο."³

Denna passage har översatts på flera sätt. Av nedanstående översättningsförslag försöker några – t. ex. Fyfes och Nordens – bevara den något invecklade satskonstruktionen. Andra översättare – t. ex. Knut Kleve – har föredragit att lösa upp konstruktionen och därmed göra syntaxen enklare:

På samma sätt har han som gav judarna lagen – som inte var en man vem som helst – på ett värdigt sätt uppfattat och uttryckt Guds makt och i inledningen till lagarna skrivit: "Och Gud sade: 'Varde ljus'; och det vart ljus. 'Varde land'; och det vart land."

(Jan Stolpe)⁴

So, too, the lawgiver of the Jews, no ordinary man, having formed a worthy conception of divine power, gave expression to it at the very threshold of his Laws where he says: "God said" – what? "Let there be light,' and there was light. 'Let there be earth,' and there was earth."

(W. Hamilton Fyfe)⁵

In diesem Sinne sagt auch der Gesetzgeber der Juden, kein gewöhnlicher Mann – nachdem er die Kraft des Göttlichen in würdiger Weise dadurch zum Ausdruck gebracht hatte, dass er gleich im Eingang seines Gesetzbuches schrieb: "Es sprach Gott" – was? "Es werde Licht, und es ward. Es werde Erde, und sie ward".

(Eduard Norden)⁶

Similarly, the legislator of the Jews, no ordinary man, having formed and expressed a worthy conception of the might of the Godhead, writes at the very beginning of his Laws, 'God said' – what? 'Let there be light, and there was light; let there be land, and there was land.'

(W. Rhys Roberts)⁷

Similarly, the lawgiver of the Jews, no ordinary man – for he understood and expressed God's power in accordance with its worth – writes at the beginning of his Laws: 'God said' – now what? – "Let there be light", and there was light; "Let there be earth", and there was earth.'

(D.A. Russell)⁸

Noe lignende kan vi se hos jødenes lov-giver. Det var ingen almindelig mann, for han både forsto og ga uttrykk for guddommens makt slikt den fortjener. Aller først, i innledningen til sine lover har han skrevet: "Da sa Gud" – og hva sa han? – "Det bli lys!" Og det ble lys. "Det bli land!" Og det ble land."

(Knut Kleve)⁹

Diskussionen av textstället har dels gällt dess äkthet, dels dess grammatiska konstruktion

(och därmed dess exakta översättning), dels också dess idémässiga förhållande till judisk och kristen idétradition.

Redan tidigt i texthistorien började man ifrågasätta ställets äkthet, och det främsta skälet för sådan skepsis är naturligtvis att det innehåller ett bibelcitat. Sådana bibelcitat väntar man sig knappast att påträffa så tidigt i grekisk litteratur av denna profana typ (*Peri Hysous* dateras av åtskilliga till första århundradet efter Kristus). Inte desto mindre är filologerna numera överens om att det sannolikt inte rör sig om en interpolation, och att formuleringarna sålunda utgör en äkta del av grundtexten, i vilken Septuaginta – den grekiska översättningen av Gamla Testamentet – har citerats, kanske ur minnet, eftersom ordalydelsen bara delvis stämmer med Genesis 1:3 ("varde ljus" stämmer, däremot inte "varde land").¹⁰

Även om textstället i huvudsak accepteras som äkta, kan det naturligtvis ändå vara korruperat i ordalydelsen, och filologerna har i själva verket föreslagit smärre emendationer för att göra syntaxen mer regelmässig, texten mer lättöversattlig eller bibelcitatet i bättre överensstämmelse med Genesis.¹¹

Den filologiska textkritiken vällar dock inga oöverstigliga problem, så länge vi håller oss till traditionell idéhistorisk tolkning av textens filosofiska innebörd. Ty även utan emendationer är det som här sägs om Genesis' skapelseberättelse fullt – eller åtminstone i huvudsak – begripligt, om man ser det i sitt sammanhang. Pseudo-Longinos menar sålunda, att Genesis textens författare (= "Judarnas lagstiftare" = Moses) precis som Homeros i Poseidonavsnittet förmått framställa gudomskraften i dess sublimes upphöjdhets. Moses är en av dessa författare som tillskrivs (medfödd) förmåga att forma stora tankar och därmed också förmågan att framställa det gudomliga "rent och stort och obefläckat". Han karakteriseras därför följderiktigt som "ingen vanlig man", och texten betonar att han både kan förstå och uttrycka det gudomliga på ett "värdigt" sätt eller – med andra ord – på ett sätt som svarar till gudarnas upphöjdhets (jämför vad som tidigare sagts om Homeros). Förmågan demon-

streras med Genesiscitatet, vars sublimes enkelhet och kraft kontrasterar på ett utomordentligt effektivt sätt mot det tidigare citatet ur Homeros' livfullt omständliga och drastiska men långt mindre upphöjda skildring av de grekiska gudarnas strider.

I Genesiscitatet finns som synes ett inskjutet "vad?" ("h?"), som flertalet litterära uttolkare avstått från att kommentera och som en del översättare, häribland Jan Stolpe, inte brytt sig om att återge. Det lilla ordet – i handskrifterna representerat av två bokstäver – kan ha kommit in i texten av misstag, till exempel genom avskrivningsfel eller genom slarvig diktamen, men de två bokstäverna kan naturligtvis också (som de flesta experter synes mena) ha förts in med flit i ursprungstexten av författaren själv som ett utpekande och förstärkande element, avsett att understryka den enkelt sublimes kraften i gudsordet "varde ljus!"

Det är på dessa två bokstäver (*ti*) som Aris Fioretos hänger upp sin dekonstruktivistiska tolkning av Pseudo-Longinos.

2

Innan denna tolkning närmare granskas, skall några ord sägas om den märkliga nya roll som Pseudo-Longinos på senare år fått spela i USA:s dekonstruktivistiska litteraturdebatt.

Från att ha varit en nästan bortglömd "minor classic", omhuldad av ett fåtal lärda filologer och idéhistoriker, har han plötsligt åter – liksom på 1700-talet – förvandlats till modofilosof och estetiskt orakel. Ej nog med detta. Hans traktat om det sublimes betraktas inte bara som en teoretisk inspirationskälla utan som en stor *litterär* text, själv lika sublim som de texter den analyserar. Alexander Popes älskvärd paradoxala kvickhet i *Essay on Criticism* om "bold Longinus" som "is himself the great Sublime he draws" blir 200 år senare plötsligt tagen på blodigt allvar. Resonemang som den nykritiske litteraturteoretikern William K. Wimsatt funnit vara bristfälliga på grund av vagheter, tankeglidningar och logiska motsägelser¹² – och som filologerna funnit svårtolkade därför att

texten är så fragmentariskt bevarad – hyllas av dekonstruktivismens intellektuella banerförare i USA som ett snillrikt förebådande av deras egen estetik.¹³ Den påstådda oklarheten och gåtfullheten i framställningen uppfattas därvid ibland som kännetecken på Pseudo-Longinos' *retoriska* snille som litteraturkritiker.

Också Genesiscitatet har flera gånger återopats i dessa sammanhang och utsatts för mer eller mindre subtila tolkningar. Sålunda har Neil Hertz påpekat att detta citat, där (judarnas) Gud med sitt ord skapar ljus ur mörkret, följs av ett annat citat ur *Iliaden*, där hjälten Ajax under striden överraskas av ett plötsligt mörker och skriker åt fader Zeus att genast låta sitt ljus lysa över akajerna, så att de kan se att kämpa, även om detta kommer att leda till deras död. Båda citaten handlar alltså om ett gudomligt skapande av ljus, fast synvinkeln i det ena fallet är den odödliga gudens, i det andra fallet den dödliga människans. Kombinationen är enligt Hertz typisk för Pseudo-Longinos' diskurs, som inte förs framåt av någon strikt logisk systematik utan genom antydda analogier och suggestivt gåtfulla men sällan explicit förklarade sammanställningar av bilder och citat.¹⁴

Paul de Man har i en essy om Hegel och det sublimes lovordat Hertz' tolkning och samtidigt hävdad att Gudsordets karaktär av performativ talakt, som på övernaturligt vis skapar ljus av ord, i Genesiscitatet indirekt överföres till texten och diktaren, i detta fall Moses, genom den intrikata citattekniken, som gör att språkhandlingar på flera olika nivåer glider in i varandra likt kinesiska askar: "Scripture quotes Moses who quotes God".¹⁵

Också Paul H. Fry har vidarefört Neil Hertz' sätt att läsa *Peri Hypsous*, bland annat genom att kontrastera Pseudo-Longinos' något rapsodiska sätt att sammanställa citat ("a series of fragments") med Aristoteles' mer systematiska framställning i *Poetiken*. En huvudsynpunkt hos Fry är att Pseudo-Longinos skall uppfattas som en "intuitiv" skribent som inte gör någon klar skillnad mellan den storhet som finns i själen och den som

kommer till uttryck i en viss typ av språklig formulering. Utmärkande för båda lagen storhet är dock, menar Fry, att den plötsligt bryter fram som ur en spricka.¹⁶ I samband härmed kommenterar även Fry Genesiscitatet och noterar bland annat det inskjutna ”vad” som ”åstadkommer en spricka i citatet”.¹⁷

Om alla dessa dekonstruktivistiska nytolkningar kan sägas, att de förvisso bidragit till att nyansera läsarens upplevelse av Pseudo-Longinos’ framställningssätt och av enskilda formuleringar i Genesiscitatet. Samtidigt har dessa nya läsarter dock bidragit till att undanskymma textens övergripande komposition och tankemässiga huvudlinje, dvs. den som inledningsvis skisserades i de fem huvudpunkterna (se ovan s. 112). Fortfarande gäller nämligen de kloka ord som D. A. Russell, en av världens främsta experter på *Peri Hypsous*, skrev i sin klagörande bok om antikens litteraturkritik från 1981:

No one would claim that 'Longinus' is clear of ambiguity or confusion. But it is evident enough that the grandeur he is trying to teach is conceived as the product of native endowment shaped by a moral education which influences both intellect and feeling; it is supposed to sweep away all petty thoughts, fix the mind on large and noble issues, and encourage all sorts of generous and powerful emotional reactions.¹⁸

Denna tankemässiga huvudlinje i *Peri Hypsous* finns visserligen någorlunda tydligt antydd ännu hos Hertz, men den blir alltmer diffus hos de Man och Fry. Hos Aris Fioretos försvinner den helt.

3

Det utmärkande för Fioretos är först och främst att han följer sina amerikanska läromästare tätt i spåren. Tolkningar som framförts av Hertz, de Man och Fry slukas andaktsfullt och utan ifrågasättande. Som den helt avgörande och centrala tanken i *Peri Hypsous* framstår för Fioretos att det sublimes är något blixtrikt som tränger fram genom en spricka i texten.

Liksom medeltidens lärde hämtar Fioretos (1991 ss. 18f) stöd för sin uppfattning i en

djupsinnig etymologisk spekulation: det grekiska ordet för blixtrikt, *skēptios*, är avlett från verbet *skēptō*, som i sin tur ligger till grund för ordet *skēptron*, som betyder ”stav” eller ”spira” och bland annat kan användas som symbol för härskarens imperiala makt. Därmed skulle det sublimes såväl blixtrikt drabbande som ”performativt instiftande” kraft vara fastslagen enligt Fioretos – och inte bara som en del av Pseudo-Longinos’ tänkande utan som kärnan i Fioretos’ egen estetik.

Ty föreställningen om det blixtrikt sublimes härskarmakt läggs till grund för hans egen doktorsavhandling, vars textanalyser bygger på ett axiomatiskt grundantagande om att varje stor text innehåller en spricka i form av ett textställe – ofta av metapoetisk art – där det sublimes blixtrikt bryter fram i sin fulla kraft. I Pseudo-Longinos’ egen text representeras detta textställe av Genesiscitatet. ”Det är här” – skriver Fioretos poetiskt – ”som blixstens språk får sin sakrala pendang” (Fioretos 1991 s. 19).

Något försök att inledningsvis förklara Genesiscitatets funktion i kontexten gör inte Fioretos. Det enda han säger om detta är att citatet anförs som analogt med ett tidigare citat (dvs. Poseidon-citatet ur *Iliaden*), ”där det demoniska (*to daimonion*) är närvarande på ett sant sätt” (s. 20). Noteras bör att Fioretos’ översättning av *to daimonion* med ”det demoniska” i detta fall är starkt missvisande, eftersom det ifrågavarande avsnittet i *Peri Hypsous* ju inte alls handlar om demoni eller demoner utan om rätta sättet att skildra *det gudomliga* (se ovan s. 112). Därefter återger Fioretos sin egen översättning av det omtvistade textställe där Genesiscitatet förekommer:

På samma sätt har judarnas laggivare, som inte var en vanlig man, eftersom han gjorde rum för Gud på ett värdigt sätt, i inledningen till lagarna skrivit: ”Gud sade” – vad? – ”’Varde ljus’, och det vart ljus; ’Varde land’, och det vart land”.

(Fioretos 1991 s. 20)

I två mycket väsentliga avseenden skiljer sig denna översättning från alla de tidigare anförda. För det första översätts *tēn tou Theiou*

dynamis [...] *echôrêse* (vanligen återgivet med "förstod den gudomliga kraften" el. dyl.) med det besynnerliga "gjorde rum för Gud", en grammatikvidrig tolkning¹⁹ som Fioretos försvarar i en fotnot med att *echôrêse* är en form av *chôrêô*, "göra rum för". Fioretos erkänner själv att han valt "en otympligare läsart" för att "betona rumsliggörandets akt, detta att något 'äger rum'" (s. 227, not 69). Det som enligt Fioretos skall betonas är tydligen, att själva skrivakten – Moses' skildring av skapelsen i Genesis I:3 – har samma rumsliga karaktär som den gudomliga skapelsen själv eller, med andra ord, som blixstens nedslag i ett landskap.

För det andra har Fioretos underlåtit att översätta grundtextens [*kai*] *exefênên*, som andra översättare återgivit med "uttryckt", "expressed", "gave expression to", etc. Därmed försvinner också den för Pseudo-Longinos' resonemang helt avgörande tanken, att det sublimes litterära uttrycket (i detta fall Genesiscitaten) speglar en stor själs förståelse av det gudomliga (i detta fall Moses' förståelse av Guds skapelse). Kvar blir i stället en poetisk men intellektuellt närmast obegriplig bild av en lagstiftare som "gör rum för Gud" i sin lagtext.

Med denna orimliga tolkning har Fioretos slutgiltigt kapat förbindelsen mellan Genesiscitaten och det omgivande sammanhanget. Ty hela poängen med att anföra Genesiscitaten är ju, som vi redan sett (ovan ss. 113f), att ge exempel på stora själers förståelse av det gudomliga. Givetvis måste detta faktum uppfattas som avgörande för tolkningen av ordkombinationen *echôrêse kai exefênên*. En översättning med innebörden "förstod och uttryckte" blir oundviklig, medan däremot översättningen "gjorde rum för" framstår som inte bara långsökt utan som omöjlig, både av logiska och grammatiska skäl.

Genom att bland annat ytterligare understryka den av Neil Hertz introducerade parallellen mellan Genesiscitaten och det efterföljande Homeroscitaten om Ajax (se ovan ss. 113f) söker Fioretos vidare (ss. 23ff) på ett besvärjande sätt underbygga sin uppfattning att det sublimes för Pseudo-Longinos (liksom för psykoanalytiskt inspirerade poststruk-

turalister) är något intuitivt och blixtilkande, en plötslig manifestation av ljus i mörkret. Varje ord i citaten som signalerar snabbhet, plötslighet eller våldsamt frambrytande ljuskrafter i rummet återropas av Fioretos för detta ändamål, medan han däremot sorgfälligt bortser från Pseudo-Longinos' egna, tämligen begripliga och någorlunda rationella resonemang om det sublimes ursprung i de fem medfödda eller förvärvade färdigheterna hos talaren/diktaren (förmågan att forma stora tankar, etc.)

I en fotnot försvarar Fioretos denna något selektiva tolkningsstrategi med att andra forskare redan kommenterat de övergripande resonemangen i *Peri hypsôs*. Själv har han andra syften. "Siktet ligger snarare på det sätt på vilket det sublimes påverkar hans presentation och – i förlängningen – på det detta kan säga om frågan om vad det sublimes är" (s. 224 not 44). Men därmed har ju Fioretos i själva verket utgått från det som skulle bevisas, nämligen att Pseudo-Longinos inte i första hand skall uppfattas som en logiskt resonerande litteraturteoretiker – av det slag som exempelvis Eduard Norden eller D. A. Russell förutsätter – utan som en litteraturkritisk retoriker, vars storhet primärt kommer till uttryck i hans sätt att skriva, inte i hans sätt att resonera.

Det för Fioretos avgörande ordet i Genesiscitaten är dock det inskjutna "vad?" (*tí*) som han upptagit ur Frys tolkning och utnämnt till den metaforiska klyfta i texten där blixten bryter fram i sin fulla omvälvande kraft. Här om skriver Fioretos bl. a.:

Longinos bringar [...] här oreda i syntaxen genom att bokstavligt talar avbryta judarnas laggivare. Han bryter abrupt från en diskursiv nivå till en annan och klyver det syntaktiska arrangemanget. I klyftan mellan citaten av Moses och citaten av Moses citerande Gud skiftar han plötsligt modus: "vad?" (*tí?*). Denna tvärbranta vändning försätter bibelcitaten i en svävning mellan två diskursiva modaliteter: "Gud sade' – vad? – "Varde ljus [...]". Ett gap öppnas som förhåller det satsens syntax lovar att leverera. Dessutom uppskjuter denna förhållning den gudomliga talakten genom att själv fylla den syntaktiska funktionen hos det

som den lägger på framtiden ("Gud sade 'vad'").

Passagen slirar kritiskt mellan kategorier; gudomligt och mänskligt, sakralt och profant språk glider in i varandra.

(Fioretos 1991 s. 22)

Det är en imponerande retorik som Fioretos här utvecklar, men som litteraturvetenskapligt tolkningsresultat är det knappast epokgörande, och detta av flera skäl. För det första därför att det ifrågavarande textstället inte alls handlar om förhållandet mellan mänskligt och sakralt språk, ej heller om blixtnedslag, gudomliga talakter eller rumsliga kategorier (som "klyftor") utan om rätta sättet att förstå och uttrycka det gudomliga – ett elementärt grundfaktum som Fioretos i sin egen översättning helt har missat.

För det andra därför att bokstavskombinationen # både av textkritiska och andra skäl är alltför tunn för att uppbära den tolkningsbörda som Fioretos hänger på den (jämför ovan s. 114).

För det tredje därför att ingen någorlunda nykter läsare torde ha skakats i sina grundvalar av det inskjutna "vad?" på det omtumlande sätt Fioretos förutsätter, ej heller upplevt att bibelcitatet försatts "i svävning mellan diskursiva modaliteter" (vad nu det kan innebära).

För det fjärde därför att hela denna hermeneutiska konstruktion måste betraktas som så extremt översubtil och onaturlig, att den endast kan förefalla rimlig för den som i förväg utgår från att Pseudo-Longinos till varje pris måste studeras enligt det dekonstruktiva mönster som tillhandahållits på amerikanska litteraturseminarier av forskare som Hertz, de Man och Fry. Och varför skulle vi egentligen utgå från något sådant, när det nu faktiskt finns andra, såväl logiskt som litterärt tillfredsställande tolkningar – t. ex. Russells – att tillgå?

Att ställa sådana frågor innebär inte att förringa de betydande insatser som utan tvivel gjorts av dekonstruktivistiska litteraturkritiker i USA. Men jag tror det vore olyckligt om vi förgapade oss så i deras teorier, att vi slutade använda vanligt sunt

förnuft vid texttolkningar och därmed bortsåg från den mest närliggande och av filologiska experter erkända läsarten.

Blixten slog inte ned. Berget födde en mus.²⁰

4

Det kan nu vara skäl att vidga perspektivet till *TFL*'s aktuella enkätfråga om vetenskaplig "validitet" (ett onödigt krångligt ord som jag i fortsättningen undviker). Vad kan vi lära av diskussionen om Genesiscitatet?

Först och främst kanske, att flera olika och delvis motstridiga tolkningar av samma text kan ha vetenskapligt värde, därför att de var för sig bidrar med ny och relevant kunskap till belysning av textens mening eller dess retoriska konstruktion. De tolkningar som presenterats av exempelvis Norden, Russell, Hertz, de Man och Fry har alla enligt min uppfattning, var och en på sitt sätt, berikat vår förståelse av Pseudo-Longinos' text. Själv lutar jag visserligen mest åt de tolkningsprinciper som representeras av Norden eller Russell, men jag erkänner gärna att också "dekonstruktivisternas" tolkningar kan ha fog för sig och ibland på ett givande sätt förnyat den vetenskapliga textdiskussionen.

Detta menar jag dock inte gäller Aris Fioretos' här diskuterade tolkning. Den tillför ingen ny kunskap, och den bidrar inte till textens förståelse utan snarare – helt i onödan – till dess fördunkling och mystifiering. En sådan tolkning kan som retorisk prestation vara fascinerande att ta del av, men som forskningsresultat bör den avvisas.

När jag i ett sakkunnigutlåtande nyligen karakteriserade Fioretos' sätt att resonera som "totalt ovetenskapligt"²¹ berodde det naturligtvis inte i första hand på sådana smärre försyndelser mot grammatikens och logikens lagar som exemplifierats här ovan. Sådana försyndelser har många forskare begått, och de kan alltid ursäktas, om de uppvägs av tillräckligt intressanta nya resultat och fruktbara teorier, som kan vidareföras (eventuellt i mer stringent form) av andra forskare.

Problemet med Fioretos är snarare, att

han undviker att se det uppenbara och självklara. Likt medeltidens fromma bibel-exegeter vill han gå bakom textens bokstavliga mening för att avslöja en fördold och hemlig kraft – ett slags gudomlig epifani – underbart inkapslad i textens minsta och till synes obetydligaste beståndsdelar. Denna närmast metafysiska strävan mot det icke uppenbarade klär han i vetenskapligt språkbruk och omgärdar med en pedantisk akribi vad gäller detaljer av sekundärt intresse. Inte desto mindre står det klart för varje uppmärksam läsare, att han i grunden är ointresserad av vetenskaplig argumentation om just det som är huvudtemat för hans avhandling: det kritiska (eller sublimes) ögonblicket.

Inget försök görs till exempel att finna några intersubjektivt kontrollerbara kriterier för sådana ögonblicks uttalande. Är dessa ögonblick överhuvud att betrakta som en del av texten? Eller skall de uppfattas som en del av läsarens *upplevelse* av texten? Hur bär man sig åt med att finna dem? Hur har Fioretos själv burit sig åt? Vilken metod vill han anvisa?

Härpå ges intet klart svar. Fioretos diskuterar inte ens hur frågor av denna typ skulle kunna behandlas med en konsistent vetenskaplig metodik. I förordet till sin avhandling säger han sig rentav vilja ta avstånd från "litteraturvetenskap" i traditionell mening genom att "förneka den enhetliga metoden som normerande instans."²² Den forskare som eventuellt skulle vilja följa honom i spåren och själv söka sig fram till "kritiska ögonblick" får därför ingen vägledning.

Det är mot den bakgrunden tacknämligt, att Fioretos säger sig vilja låta läsaren avgöra "på vilken sida om skiljelinjen mellan kritik och vetenskap som boken placerar sig."²³ Själv har jag – i likhet med åtskilliga andra litteraturforskare – tagit honom på orden och placerat honom i den icke-vetenskapliga fällan. Det förefaller därför något inkonsekvent, att Fioretos senare – bland annat i en besvärsskrift till Överklagandenämnden – insisterat på att hans verk likafullt skall betraktas som vetenskap.

I det sakkunnigutlåtande, där jag konsta-

terat att Fioretos inte uppfyller mina kriterier på vetenskap, uttryckte jag likväl min högaktning för Fioretos' litterära och litteraturkritiska begåvning. Ty även om hans tolkningar inte synes tillföra någon ny kunskap, kan de otvivelaktigt verka inspirerande på läsaren, därför att de med retorisk konst i Longinos' efterföljd gestaltar en enastående fascination inför textens mysterier. Detta gäller inte minst hans tolkning av Genesis-citatet. Bland annat av detta skäl och ingalunda av någon önskan att vara hånfull har jag i utlåtandet uttryckt en förhoppning att Fioretos skulle kunna "få stöd via Statens kulturråd, Författarfonden eller på annat sätt, så att hans originella begåvning inte går förlorad för Sverige."²⁴

Med anledning av min sakkunnigbedömning har Fioretos i pressen uttalat följande:

Den svenska litteraturvetenskapens Tjernobyli behöver [...] saneras. Någon måste trots allt bry sig om strålningen när ingen ser sig manad att ta ansvar för själva haveriet. Att jag sökte en tjänst i Stockholm betydde att jag ställde min hjälp till förfogande.

(*Expressen* 21/12 1993)

Jag kan känna respekt för detta stolta uttalande, trots dess orimliga pretentioner, eftersom det uttrycker en högt begåvad ung sanningssökarens engagemang i den forskning vi båda tjänar.

Däremot har jag ingenting till övers för den i förra numret av *TFL* citerade skrivelse,²⁵ där Stockholmskollegerna Boëthius och Espmark dels går i god för Fioretos' vetenskapliga skicklighet, dels opportunistiskt avfärdar min egen kritik av Fioretos som uttryck för en föråldrad vetenskapssyn. Boëthius och Espmark har i full vetskap om min vetenskapssyn medverkat till att utse mig som ende sakkunnige i ärendet. De har i sak inte anfört ett enda argument till Fioretos' fördel. De har till yttermera visso tveklöst stött min rangordning av de sökande, vilket skulle ha varit orimligt, om de inte – trots sin desavouering av mitt utlåtande – litat på mitt omdöme.

Själv skulle jag med hänsyn till Fioretos' begåvning, produktivitet och allmänna me-

riter ha placerat honom i första förslagsrummet, om hans tolkningar varit så vetenskapligt acceptabla som professorerna Boëthius och Espmark påskiner. Tyvärr är detta inte fallet. Dessutom skulle jag mycket gärna

ha delat sakkunnigansvaret med flera kolleger. Det är inget nöje att ensam schavottera inför offentligheten i ärenden av detta slag.

Men ibland får man stå ut med att blixarna ljungar. Varde ljus!

Noter

- 1 Stockholm 1991 ss. 19ff.
- 2 Översättningen följer här som på flertalet övriga ställen Jan Stolpes i *Den anonyma skriften OM DEN STORA STILEN* (Uppsala 1986).
- 3 *Libellus de sublimitate Dionysio Longino fere adscriptus*, ed. D.A. Russell (Oxonii 1968), cap. 9.9.
- 4 *OM DEN STORA STILEN* s. 15.
- 5 *Aristotle The Poetics, "Longinus" on the Sublime*, transl. W Hamilton Fyfe, Loeb Classical Library 14 [1927] 1953, s. 149.
- 6 E. Norden: *Das Genesiszitat in der Schrift vom Erhabenen* (Abhandlungen der deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Klasse für Sprachen, Literatur und Kunst 1954:1) s. 18.
- 7 *Longinus on the Sublime*, ed. and transl. W. Rhys Roberts, 2nd ed. (Cambridge 1906).
- 8 'Longinus': *On Sublimity*, transl. D.A. Russell (Oxford 1965).
- 9 Longinos: *Om det opphøyede i litteraturen*, overs. Knut Kleve (Oslo 1968) ss. 39f.
- 10 Se D.A. Russells kommentar till den engelska utgåvan, 'Longinus', *On the Sublime* (Oxford 1964) ss. 92ff.
- 11 Se härom Russell (1964), Winfried Bühler: *Beiträge zur Erklärung der Schrift vom Erhabenen* (Göttingen 1964) och där anförd litteratur.
- 12 Se William K. Wimsatt: "Roman Classicism: Longinus", *Literary Criticism*, ed. William K. Wimsatt & Cleanth Brooks (New York 1957, 1969)
- 13 Neil Hertz: "A Reading of Longinus", *The End of the Line. Essays on Psychoanalysis and the Sublime* (New York 1985; ursprungligen tryckt på franska i *Poétique* 1973); Paul de Man: "Hegel on the Sublime", *Displacement. Derrida and After*, ed. Mark Krupnick (Bloomington 1983); Paul H. Fry: "Longinus at Colonus: The Grounding of Sublimity", i *The Reach of Criticism: Method and Perception in Literary Theory* (New Haven & London 1983)
- 14 Hertz ([1973] 1985) ss. 2-3.
- 15 de Man (1983) ss. 146f. Påståendet att "Skriften citerar Moses" är dock knappast korrekt.
- 16 Fry (1983) ss. 47ff.
- 17 "makes a gap in the quotation", Fry (1983) s. 62.
- 18 *Criticism in Antiquity* (London 1981) s. 82.
- 19 Om verbet skall översättas som Fioretos föreslår, borde objektet (*tên tou Theiou dynamin*) stått i dativ och inte som här i akkusativ.
- 20 För kritik och goda råd vad gäller de grekiska textproblemen tackar jag Karin Blomqvist, Trygve Göransson, Minna Skafte Jensen, Lars Rydbeck samt Jan Stolpe.
- 21 Sakkunnigutlåtande Stockholms Universitet Diarienummer 806/92 (11/8 1993) s. 13.
- 22 Fioretos (1991) s. xi.
- 23 Fioretos (1991), s. xi.
- 24 Sakkunnigutlåtandet s. 15
- 25 Anteckning till Litteraturvetenskapliga institutionsstyrelsens i Stockholm protokoll den 24 november 1993, citerad av Roland Lysell i *TFL* 4:1993 s. 98.

Ett svar från Aris Fioretos kommer att publiceras i nästa nummer, eftersom Lars Lönnroth har erbjudit sin artikel endast under villkoret att Fioretos' svar publiceras i ett annat nummer.

Red.

Litteraturvetenskapliga institutionen,
Institutionen för nordiska språk,
och Kulturvetarlinjen
vid Stockholms universitet

—
Humanistiska institutionen
vid Högskolan i Örebro

—
sffs (Svenska föreningen för semiotik)

inbjuder till

SEMIOTIK OCH NARRATOLOGI SYMPOSIUM

Stockholms universitet

torsdag 6 oktober - lördag 8 oktober

1994

Medverkande bland andra

David Bordwell, Franz Stanzel,
Gerald Prince, James Paul Gee

Anmälan senast den 15 september till Göran Rossholm, litteraturvetenskapliga
institutionen, Stockholms universitet, 106 91 Stockholm.

Tel: 08/16 35 36 eller 19 33 17.

E-mail: goran.rossholm@littvet.su.se. Fax: 08/15 58 74.

Deltagaravgift 200 kr, insättes på sffs:s postgiro 417 47 16 - 3.

Information om föreläsningstider och lokaler meddelas senare.

Medverkande i detta nummer:

Leif Dahlberg är doktorand vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet.

Shoshana Felman är professor i franska och komparativ litteraturvetenskap vid Yale University. Hon har författat många böcker, bl. a. *Writing and Madness* (1985), *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalyses, and History* (1992), och *What Does a Woman Want?* (1993).

Carin Franzén är doktorand vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet.

Ingemar Haag är doktorand vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet.

Peter Hansen är doktorand vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet.

Lars Lönnroth är professor vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Göteborgs universitet.

Per-Olof Mattsson är fil dr och undervisar vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet.

Anders Ohlsson disputerade nyligen i Lund på en avhandling om Per Gunnar Evanders författarskap.

Magnus Röhl är docent och prefekt vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet.

INGEMAR HAAG:

Elmer Diktonius och den fysiologiska estetiken

ANDERS OHLSSON:

Vad kommer efter "författarens död"?

MAGNUS RÖHL:

Carl Julius Lénström och Dante Alighieri

SHOSHANA FELMAN:

I en tid av vittnesmål: Claude Lanzmanns *Shoah*

Litteraturvetenskapen och den subjektiva erfarenheten

– en intervju med JULIA KRISTEVA

ENKÄT OM LITTERATURVETENSKAPLIG VALIDITET

LARS LÖNNROTH:

Det sublimes Genesiscitatet

RECENSIONER