

tidsskrift
litteratur
veteranskab

nr 4 1993

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 4 · 1993
LITTERATURVETENSKAP

Tjugoandra årgången

INNEHÅLL

Krzysztof Bak: Kosmos återupprättat Sex läsningar av Magnus Dahlströms prosa	3
Jan Arnald: "Det är ett vitt blad" Artur Lundkvist presenterar sin skrivakt	21
Magnus Eriksson: Tiden i texten Om Artur Lundkvists tidiga prosalyrik	29
Svante Nordin: Fredrik Böök och Maurice Barrés	49
Recensioner:	60
Skogekår Bergbo, <i>Wenerid</i> — Peter Ejewall, <i>Det för mig ytterst intressanta mysteriet JAG. En bok om Peder Sjögren</i> ; Peter Forsberg, "Att lyssna med ögat". <i>Studier i Peder Sjögrens 1940-tals romaner</i> — Roger Holmström, <i>Hagar Olsson och den öppna horisonten. Liv och diktning 1920-1945</i> — Ingela Pehrson, <i>Livsmodet i skrinans värld. En studie i Torgny Lindgrens romaner</i> Ormens väg på hälleberget, Bat Seba och Ljuset — Birthe Sjöberg, <i>Sivar Arnér. Den livsbejakande nihilisten</i> — Ebba Witt-Brattström, <i>Ur könets mörker</i> — Shoshana Felman, <i>What Does a Woman Want? Reading and Sexual Difference</i> — Julia Kristeva, <i>Les nouvelles maladies de l'âme</i> — J. Hillis Miller, <i>Ariadne's Thread. Story Lines</i>	
Enkät om litteraturvetenskaplig validitet:	85
Ingemar Algulin, Aris Fioretos, Mats Furberg, Birgitta Holm, Inge Jonsson, Ulla-Britta Lagerroth, Bengt Landgren, Roland Lysell	



KRZYSZTOF BAK

Kosmos återupprättat

Sex läsningar av Magnus Dahlströms prosa

1 Magnus Dahlströms prosa tenderar att pendla mellan två tillstånd: kaos och kosmos. Hans berättelser och romaner tar avstamp i en strukturerad värld, rör sig mot en punkt där de etablerade sammanhangen undermineras, och slutar med att ordningen återupprättas. Det betyder inte att allt återkommer till utgångspunkten. Den nya ordning som föds fram ur kaoset är mindre självklar än den ursprungliga. Den är skör och sårbar och kan när som helst sprängas av destruktiva krafter.

Den tongivande tematiska strukturen i Dahlströms kosmos är lineäritet. Så länge hans imaginära universum styrs av ordningens järnhand är den som framsprungen ur det kartesianska koordinatsystemet. Föremålen har raka linjer och räta vinklar. Scenen domineras av stora skelettartade konstruktioner. Människorna rätar på ryggen, går rakt och militäristiskt, står i jämna led och raka rader.

I ordningens värld dominerar föremål med tydliga konturer; till de mest frekventa hör knivar, stänger, stenar. Till och med de ting som vanligen förknippas med böjliga, suddiga linjer får här skarpa, hårda drag. Iögonfallande är frånvaron av elastiska substanser. Det mesta är tillverkat av glas, trä, metall. De gånger texterna nämner flytande ämnen handlar det ofta om deras stelningsprocess.

Allt i ordningens värld lyder mekanikens lagar. Föremålen har exakta mått, avstånden anges i meter. Hastigheten, temperaturen, tiden registreras genomgående med konkreta tal. En central plats bland ordningens rekvisita tilldelas mekaniska instrument. Dahlström nöjer sig inte med att i allmänna ordalag omnämna olika maskiner utan går in i detaljer och beskriver komplicerade teknologiska processer. Alla hans prosatexter späckas med fackuttryck från skilda områden: geologi, hydrografi, medicin, dykningsteknik.

Samhället i ordningens värld bildar ett stabilt och slutet system. Gestalterna har sina fasta platser i arbetsprocessen och spelar tydliga sociala roller. De benämns byggmästaren, intendenten, kaptenen, som om deras yrkesidentitet trängde undan deras individuella jag. Relationerna mellan gestalterna har en hierarkisk karaktär. Dahlström konstruerar gärna sina prosatexter kring personer i över- och underordnad ställning; markägare och arrendator, docent och laboratorieassistent, vårdare och biträde. Livet i det sociala rummet styrs av kodifierade regler och lagar.

Ordningens strama verklighet speglar sig kongenialt i Dahlströms disciplinerade berättarteknik. Redan debutberättelsen "Metallskelettet" (1984) konstrueras kring

en konsekvent fixerad berättarsynvinkel. Texten är skriven i jagform och följer strängt den berättande huvudfiguren i spåren. Det som inte slussats igenom hans medvetande lämnas osagt. Då "Metallskelettet" två år senare gavs ut i omarbetat skick under den nya titeln "Hangar" var berättartekniken ännu mera åtstramad. I ursprungsversionen är avståndet mellan handlingen och berättaren fortfarande vagt definierat. Ibland står han i händelsernas centrum, ibland markerar han tidsavstånd till skeendet. I den senare varianten försvinner nästan alla distansrande markörer. Berättaren förflyttas in i skeendet. Han kommunicerar bara det han vet och upplever i händelsens ögonblick. Adverbena "här" och "nu" förstärker ytterligare hans konsekventa distanslöshet. Samtidigt reducerar "Hangar" bifigurernas betydelse; de blir färre, får ett blekare inre, gör ett mera avlägset intryck. Berättarens perspektiv får fullständigt dominera i texten.

Denna stränga narratologiska ordning genomsyrar Dahlströms hela prosaproduktion. I texterna skrivna i tredje person döljer sig berättaren fullständigt bakom en av historiens centrala gestalter. Han avslöjar aldrig mer än det som den utvalda personen registrerar i händelsens ögonblick. I den senaste romanen *Nedkomst* (1993) kan det se ut som om Dahlström lossar på sin narratologiska disciplin. Texten består av flera relativt fristående episoder som kretsar kring ständigt nya personer, och det enhetliga berättarperspektivet verkar vara omöjligt att upprätthålla. Men i själva verket definieras här den narratologiska positionen lika strängt som i de tidigare texterna. Den enda skillnaden är att berättaren i varje kapitel ställer sig bakom en ny person. Så fort han fixerat sin berättarposition är den lika orubblig som i Dahlströms tidigare texter.¹

I Dahlströms prosa kommer vändpunkten i den stund ordningens värld drabbas av olyckor. I "Hangar" hittas en människokropp fastklämd i zeppelinarens stålkonstruktion. I "Tunnel" (1986) rasar murverket samman och begraver fyrtio arbetare. I romanen *Nedkomst* rämnar ordningen då en man brutalt förlöser sin gravida fru, en händelse som åstadkommer ett slags fatalt glapp i verkligheten som sprider sig ut i världen och utlöser allt större våldsamheter. Romanen påminner om en pikaresk, men här är det inte skälmen utan olyckan som vandrar runt och förvandlar kosmos till kaos.

Så fort texternas universum drabbas av kaotiska krafter börjar nya tematiska strukturer dominera. Medan ordningens verklighet kännetecknas av tydliga konturer blir allt i kaos oskarpt, flytande, diffust. Kanterna suddas ut, formerna upplöses, linjerna bildar virriga mönster. I *Nedkomst* försöker en läkare rita en schematisk bild över människokroppens byggnad. Men ju fler organ han för in desto mindre överblickbar blir hans skiss. Till slut förvandlas den till ett intetsägande myller av tjockare och tunnare streck.

Medan ordningens kännetecken var rätlinjighet genomsyras kaos av cirkulära former. Rälsen släpper från syllarna och springer upp i krokarna och kurvorna; havsvågorna bildar buktande mönster; stöttorna och strävorna bågna under bergets tryck. Texternas komposition avspeglar troget kaosets cirkularitet. Episoderna upprepas; personerna går igen; teman, motiv, färger återkommer i ständigt nya variationer. I *Nedkomst* kretsar handlingen kring en enda symbolisk plats. I romanen *Fyr* (1987) kan den reduceras till en tydlig ursituation.

Ytterligare ett viktigt element underkastas cirkularitetsprincipen: blicken. I ordningens värld går den rätlinjigt mot det betraktade objektet. Då kosmos ogiltigförklaras vänder den tillbaka och sammansmälter med det åskådande subjektet. Den fixerbara verkligheten upplöses i en oändlig serie spegelbilder. Iögonfallande är ett stort antal blanka, speglade ytor i Dahlströms kaos. Rummet fylls med spegellik föremål, figurerna påminner om varandra, handlingen vävs samman av symmetriska scener. I "Tunnel" börjar assistenten tvångsmässigt härma chefens beteende: båda svettas och flämtar, båda saktar av marschen och stannar förlamade av ångest. Så småningom lyckas assistenten överta chefens plats. Han får en ny assistent, och historien kan börja om från början.

I en självbespeglade värld är ingen objektiv kunskap möjlig. Personerna når inte fram till tingen, de förnimmar bara sina egna projiceringar. I "Ångbåt" (1986) studerar huvudgestalten Frank ett elegant passagerarpar. Men det han ser motsvarar inte verkligheten; i det beundrade paret lägger han in sin egen fullkomlighetsdröm. I "Ångbåt" förmår berättaren korrigera Franks synvilla. Men oftast förskonas han inte heller själv från blickens självbedrägeri. Läsaren lämnas ensam med gestalternas vilseledande speglingar. I *Fyr* märker ingenjör Karl – det är ur hans perspektiv historien berättas – att hushållerskan blir ängslig i hans närvaro. Men är det inte sin egen rädsla han överför på henne? Romanen berättar om hur ingenjörens byggnadsprojekt stöter på infödingarnas desperata motstånd. Men kanske är Karl själv anstiftaren till allt sabotage.

Ordningens värld är konkret, reell, fylld med substans. I kaoset regerar tomheten. Landskapet förtunnas, himlen sugts in i en avgrund vid horisontlinjen, av de demolerade maskinerna finns bara tomma fästen kvar. Personernas sociala miljö förläggs till ett tomrum mellan olika samhällsrutiner: ett stillestånd mellan dag- och nattskift, en förbisedd lucka i planeringen, en gråzon mellan olika medicinska diagnoser.

Tomheten smittar också berättandet självt. I *Nedkomst* försöker en av de manliga figurerna rekonstruera förloppet i sin äktenskapskris. Men det förflutna glider ifrån honom. Minnena brister och försvinner i tom glömska. Mannen tvingas konstatera att hela historien lösts upp i intet. Episoden illustrerar Dahlströms hela narratologiska strategi. Hans prosa vimlar av innehållsliga lakuner; händelsesammanhangen saknar avgörande länkar; ju längre man studerar handlingens orsak-verkan-relationer desto tunnare, ihålligare tycks de.

Berättaren drabbas också av den allmänna urholkningsprocessen. I "Tunnel" läggs historien i en teknikers mun. Hans synvinkel dominerar fullständigt texten. Men paradoxalt nog får vi nästan ingen inblick i jagberättarens psykiska liv.² Den noggranna kartläggningen av yttervärlden kontrasterar starkt mot frånvaron av tankereferat. "Jag hann inte svara" (s. 128)³ skriver han om sitt samtal med chefen. Men vad han egentligen ville säga sin överordnade avslöjas inte. Där andra jagberättare skulle öppna sitt inre lämnar Dahlströms ett vakuum i texten. I hans prosa förmedlas storyn alltid av ett urgröpt subjekt.

Ett annat narratologiskt tomrum öppnar sig mellan berättarens distanslöshet och hans orubbligt neutrala skrivsätt. I Dahlströms prosa står berättaren mitt i skeendet. Det han förmedlar händer här och nu. Men hans våldsamma affekter lämnar ofta inga spår i textens stilistiska skikt. Tonen förblir lika lugn, saklig och känslösval som

förr. I "Tunnel" störs jagberättarens klarsinne med jämna mellanrum av yrande nervositet. Det svindlar i hans ögon, och huvudet fylls med rusande idéer. Men berättelsen själv grips knappast av yrsel:

Samtidigt hade också den märkliga känslan av nervositet växt i styrka och jag märkte att min gång var aningen stel och tvungen. När jag hunnit ända ned och stod framför ytterdörren var jag faktiskt tvungen att stanna till för att lugna ner mig. Trots att det inte behövdes böjde jag mig ned och knöt sakta och metodiskt om mina skor [...] Denna plötsliga oro kände jag inte alls igen hos mig själv. (s. 120)

Så här balanserat återges affekter normalt bara då ett stort tidsavstånd skiljer berättaren från skeendet. Men i Dahlströms "Tunnel" är berättardistansen reducerad till noll! Enligt en traditionell romanteknisk uppfattning skulle en sådan motsägelse säkert betraktas som ett allvarligt narratologiskt felgrepp.⁴ Men genom sin medvetet (?) införda diskrepans i berättarstrukturen åstadkommer Dahlström en stark konstnärlig effekt. Berättaren står liksom främmande för de beskrivna känslorna. De verkar tillhöra en annan person. Återigen får läsaren ett intryck av att historien berättas av ett ihåligt, genomalienerat subjekt.

Dahlströms prosatexter rör sig mot en punkt då ordningen återupprättas. Det kaotiska drar sig tillbaka; världen återvinner riktning och form. Gestalterna besegrar sina motgångar och handlingen kan få ett lyckligt slut.

Det återställda kosmos aktualiserar delvis den tidigare ordningens vokabulär. Men en del nya teman gör sig också gällande. I historiens början uppfattas ordningen som något naturligt och självklart. Den behöver inget rättfärdigande. Ja, man tror att den är det enda som kan finnas. Den återupprättade ordningen har ett helt nytt modus: den uppstår genom marginalisering av de kaotiska krafterna. Just bortträngningen, tämjandet, döljandet är ett tema som nu börjar dominera. De ordningsfientliga upprorsmakarna bannlyses, dimmorna skingras, kniven som drivit alla i panik faller till golvet. Mycket av det som förorsakat kaos förträngs, tabubeläggs, förtigs. Gemensamt för de flesta av dessa temavariationer är att de aldrig åstadkommer en total utplåning av kaos. Hur bortglömda, förträngda eller betvingade de upplösande krafterna än är lever de ändå kvar inom ordningens återupprättade struktur.

2

Det är i synnerhet två litterära incitament, två intertexter, som genljuder i Dahlströms verk: sagogenren och Kafkas prosa. Ingen av dem har så vitt jag vet tidigare uppmärksammats av kritiken.⁵

I Dahlströms prosaverk framstår kosmos som människans normala element. Vare sig det handlar om ingenjörens stramt tekniska verklighet i *Fyr* eller medelklassens småborgerliga stabilitet i *Nedkomst* upplevs ordningen som något naturligt och självklart. Det kaotiska beskrivs däremot som något oväntat, obegripligt, ja, övernaturligt. I berättelsen "Papperskorg" (1986) märker medicinen Karl hur en rad besynnerliga fel smugit sig in i hans termspäckade avhandling. "Volym" förvandlas till "vålnad" (s. 20), "vid andningsförsöken" till "din ande försöker" s. (41), "och den visceral" till "ord och viskningar" (s. 41). Felskrivningarna öppnar texten mot en

andlig, transcendent dimension. De ser ut som ett meddelande från en högre värld.

Den genre som framför andra bygger på det underbara är sagan. Dahlströms pro-
satexter uppvisar anmärkningsvärt många av sagostrukturens konstitutiva drag,⁶ de
bygger på schemat kosmos-kaos-kosmos, utspelar sig i ett vagt definierat tidsrum och
har en enkel, koncentrerad handling. Personerna är schematiskt ritade och sällsamt
isolerade. De genomgår ingen egentlig utveckling, påverkas knappast av sin omgiv-
ning, utan är som besatta av en enda idé och strävar konsekvent mot ett mål. Att
denna antipsykologiska attityd är ett resultat av ett medvetet berättartekniskt experi-
menterande visar Dahlströms omarbetning av debutberättelsen "Metallskelettet". I
ursprungsversionen är författaren relativt intresserad av gestalternas inre. Han gör
ingen närstudie av deras psykiska liv men noterar gärna deras olika tankar och känslor:
oro, rädsla, förvåning, tveksamhet. I den senare varianten "Hangar" är gestal-
ternas själslighet nästan helt utradrad. Som bekant kännetecknas sagohjälten av
samma inre endimensionalitet.

Sagovärlden har en stark föremålslighet. Tingen framträder tydligt, har skarpa
konturer och uppbyggs av hårda material: sten, metall, kristall. De talrika kontras-
terna, antiteserna och hyperbolerna förstärker linjernas påtaglighet. Även Dahl-
ströms prosa visar en extrem öppenhet för det föremålsliga. I debutberättelsen "Me-
tallskelettet" fungerar tingvärlden fortfarande som en fond för mänskligt handlande.
I "Hangar" reducerar författaren antalet figurer för att kunna koncentrera sig på
rekvisitan. Ursprungsvariantens fascination för den gamle greven överflyttas helt till
zeppelinarens snillrika konstruktion. Samtidigt renodlar texten starka hyperboler
och antiteser: det metalliska kontrasteras mot kroppens mjukhet, skjortans renhet
mot den mörkröda fläcken, arbetarnas ursprungliga tystnad mot deras senare upp-
rördhet. I Dahlströms senare prosa blir det antitetiska och det föremålsliga draget
ännu starkare.

Dahlströms prosa har genomgående något stelt och formaliserat över sig. Intrigen
följer samma beprövade mönster; motiven återkommer med sträng regelbundenhet;
bestämda figurtyper fyller alltid samma bestämda funktioner. Både handlingen och
texternas språkliga skikt styrs obarmhärtigt av tretalet. Carl i "Papperskorg" grans-
kar tre gånger sin felskrivna text; laboratorieassistenten i *Nedkomst* gör tre undersök-
ningar av sjöns botten; motorcyklisterna i samma roman stannar vid tre tillfällen på
vägen till staden. Epiteterna, uppräkningsarna, de parallelliserade bisatserna formas
oftast till tripletter. I "Papperskorg" blir dialogpartiernas tredelning så envist fram-
trädande att de närmar sig en liturgisk hymn eller en serie rituella besvärjelseformler:

- Du är säker?
- Ja.
- Du är säker på det?
- Ja, ja.
- Du är helt säker på det?
- Ja, ja, ja. (s. 51)

Även sagans starka formalism aktualiseras genom stela, halvt rituella formler och –
i synnerhet – genom tretalet.

Vid sidan av dessa strukturella likheter finns det hos Dahlström många typiska

sagomotiv, bland annat förvandling, förtrollning, skogsvandring, svåra prov, mystisk födelse, sökande efter dyrbara föremål. Men även om hans texter starkt påminner om sagor är de mycket mer än en vanlig sagoimitation. Författaren står i en effektiv dialog med genren och omskriver fritt sagans typiska strukturer. De mystiska naturvarelserna ersätts med teknikens skapelser; det underbara blir blint, absurt, människofientligt; den lyckliga avslutningen får en ambivalent underton. Figurerna har förlorat sagohjältens suveränitet och förvandlats till viljelösa marionetter. Den självklara distinktionen mellan gott och ont ger vika för en förvirrande etisk flertydighet. Dahlströms prosatexter framstår som ett slags antisagor där det sagolika perverteras, förlöjligas, förvrängs.

På ett motsvarande sätt har genrenormerna omarbetats i flera moderna konst-sagor. Man kan tänka på Lagerkvists *Onda sagor*, Dürrenmatts "Der Tunnel" – jämförelsen med Dahlströms "Tunnel" skulle påvisa flera förbryllande överensstämmelser – och Birgitta Trotzigs *Dykungens dotter*.⁷ Ingen annan sagoförfattare står dock Dahlströms texter närmare än Franz Kafka. Att Kafkas verk fungerar som perverterade sagor har observerats av bland andra M-L. Harder.⁸ En första likhet mellan Dahlström och Kafka är att båda författarna förlägger sin handling till en halvrealistisk miljö. Avstånden kan tänjas ut och krympa. Landskapet ger en märklig känsla av instängdhet och isolering. Föremålen rycks bort ur sina vanliga sammanhang och har en allmän, nästan arketypisk karaktär. Ö, skog, hus, väg, sjö, mystiskt bygge tillhör topografins centrala element. Påfallande är överensstämmelsen mellan Dahlströms fyr och Kafkas slott – båda dominerar över sin omgivning, fungerar som ett mål för huvudgestaltens strävanden och upplevs som både bekanta och främmande, monumentala och vårdslöst prosaiska, avlägsna och närallgande. Den historiskt-geografiska obestämligheten kontrasteras hos båda författarna av ett nästan fetischistiskt sinne för detaljer. Dahlströms oändliga uppräknningar av tekniska element har sitt motstycke i Kafkas skarpa skildring av småborgerliga interiörer.

De litterära gestalterna i de båda författarskapen saknar karaktär i traditionell bemärkelse. De är splittrade, motsägelsefulla, abstrakta. Kafkas allmänna personbeteckning K har sin motsvarighet i Dahlströms Karlar och Carlar. Desto tydligare beskriver de båda författarna gestalternas gester, rörelser, grimaser. Den tyske litteraturvetaren Volker Klotz drar en parallell mellan figurernas pantomimiska spel i "Die Verwandlung" och stumfilmens slapstick-teknik.⁹ Samma ryckiga mekanik utmärker figurerna i Dahlströms prosa. Hos båda författarna har gestalterna helt smält samman med sina arbetsuppgifter. De har vardagliga yrken – lantmätare, byggnadsarbetare, lägre tjänsteman – och låter sig helt inkorporeras i en anonym, alienerande samhällshierarki. Den byråkratiska verkligheten hos Kafka har sin pendang i Dahlströms tekniska värld. Båda alstrar en serie absurda projekt och verkar existera för sin egen skull.

Likheten mellan Kafka och Dahlström sträcker sig ända till den narratologiska tekniken.¹⁰ I båda författarskapen står berättaren inne i skeendet, dold bakom en av de agerande figurerna. Men denna centrala gestalt förblir samtidigt helt oåtkomlig för läsarna. Hans reaktioner förklaras inte, hans tankar förbigås med tystnad. De envist återkommande "som om"-konstruktionerna markerar hans totala distans till omgivningen. Den syntes av närhet och avstånd som därmed åstadkoms kan inte beskrivas med några traditionella narratologiska modeller. Båda författarskapen

uppbyggs kring en märklig hybrid mellan första- och tredjepersonsberättare. Kafka skriver både i första och tredje person utan att för den skull ändra berättartekniken. Då han omarbetar *Das Schloß* från en första- till en tredjepersonsroman begränsar han sig till att byta ut pronomina. I Dahlströms samlingsvolym *Pappersskorg* finns på ett motsvarande sätt både första- och tredjepersonsberättelser. Men den narratologiska tekniken är ständigt densamma: ett paradoxalt berättarsätt som både främmandegör det skeddä och förflyttar det in i muet.

3

Dahlströms kosmos-kaos-kosmos-schema kan självklart också tolkas psykoanalytiskt. Till en sådan läsning inbjuder i synnerhet *Fyr*. Bokens huvudfigur – ingenjör Karl – kan ses som medvetenhetens typiska försvarare. Hans verksamhet underordnas förnuftets och viljans kalkyler. Det som inte passar in i hans rationella modell förtränger, sublimerar eller överför han på andra. Karl marginaliserar sin kropp, tabubelägger erotiskt laddade ord, besvarar inte sexuella anspelningar. I hans ögon framstår hushållerskan som en jungfru – av andra tilltalas hon robust ”stumpan”. Men det omedvetna slår tillbaka och underminerar hans medvetna liv. De tabuiserade orden återkommer i form av felsägningar, tankegångarna förvrängs av allt starkare affekter, koncentrationen störs av allestädes närvarande falliska och vaginala symboler. I kulminationspunkten våldtar Karl jungfrun. Våldtäktsmannen blir själv till ett offer för sina förträngda krafter.

Samspelet mellan det medvetna och det omedvetna i Karls inre kommer i första hand till uttryck genom hans rastlösa blick. Redan Freud betecknar synen som ett starkt libidinöst område.¹¹ I Lacans arbeten upphöjs blicken till begärets viktigaste vehikel. Enligt honom är förträngningen av de omedvetna krafterna liktydig med utplåningen av blickens närvaro. Ögonen smälter samman med det betraktade objektet, synakten blir genomskinlig, människan uppträder som ett allseende subjekt. Men i samma stund som de förträngda krafterna gör uppror mot det medvetna jaget gör sig blicken påmind igen. Den får substans, visar sin begränsning, förvandlar jaget till ett sett objekt.¹² Lacans teori utgör en tacksam utgångspunkt vid studiet av ingenjörens begär. Så länge han rör sig i ordningens och medvetenhetens sfär upplöser sig hans blick i de betraktade föremålen. Han förnimmar dem direkt, spontant, oreflekterat, som om det inte skedde genom synsinnets förmedling. Varje gång Karl tittar på de arbetande männen, byggnadsritningarna eller fyren har hans blick denna genomskinliga självklarhet: ”Han gick bort till fönstret, såg ut, upp mot klippan där fyren höjde sig, reste sig över havet. Arbetet pågick för fullt” (s. 83). Texten lämnar snabbt den seende Karl ur sikte för att koncentrera sig på fyrens tekniska detaljer. Ingenjörens blick uppgår helt i den observerade byggnaden.

Men så fort Karl drabbas av det omedvetnas kaotiska krafter blir blicken närvarande, påtaglig, förkroppsligad. Ingenjören börjar uppleva sin syn som otillräcklig. Hans ögon smärtar, blinkar, smalnar till springor, det rycker intensivt kring dem. Synfältet fylls av de andra personernas blickar. Till och med livlösa föremål förvandlas i Karls åsyn till seende subjekt. Allt som sker flyttas in i blickens kraftfält.

En viktig del av Lacans teori ägnas förhållandet mellan blicken och människans vilja. Så länge jaget, menar Lacan, framgångsrikt förtränger sin libido kan det fritt

styra sin blick. Men i samma stund som begäret invaderar den medvetna sfären lösgör sig blicken från sitt subjekt. Den börjar gå sin egen väg, söker sig till förbjudna föremål, avtäckar det som jaget ville glömma och förtränga.¹³ På ett motsvarande sätt fungerar Karls ögon. Vanligen lyder de förståndets och viljans befäl. I synfältets centrum står då det raka, geometriska och rena. Ingenjören betraktar fyren, ser på de olika maskinerna, studerar sina precisa ritningar. Det smutsiga, sexuella, stympade trängs undan eller förskönas så att det kan duga i ordningens sfär.

Men Karls blick kan plötsligt befria sig från viljans kontroll och glida fritt mot det förträngda och förbjudna. Trots förnuftets förtvylade protester söker den sig till cirkulära linjer, upptäcker kaotiska, ogenomträngliga föremål, förvirrar sig i det mörka och tomma. Bland de mest åtrådade betraktelseobjekten finns olika vaginala former: fuktiga mungipor, håriga näshål, dammen som ser ut som en stor, öppen, fuktig mun. Blickens mest begärda föremål är naturligtvis hushållerskan. I ingenjörens medvetande fungerar hon som en kysk jungfru – men hans blick avtäckar hennes sexualitet. Även om han metodiskt undviker att titta på henne dras hans ögon mot hennes bröst, hennes särade läppar, hennes lår. Blickens självvåldiga lek förvandlar Karl till ett begärande subjekt.

Som Dahlströms andra prosatexter slutar *Fyr* med ordningens återupprättande. Karl står utvilad på den färdigbyggda fyren; orosstiftarna – jungfrun och infödingen – sitter i en båt på väg bort från ön. Men den psykoanalytiska läsningen ger bokens avslutning en ironisk underton. Man kan tro att Karl med det fullbordade bygget triumferat över sina omedvetna krafter. Men slutscenen gör honom löjligt liten i jämförelse med fyren – fallosens och begärets symbol. Man kan tro att han med jungfruns avresa slutgiltigt bemästrat sin blick. Men hans kikare söker sig självmant mot hennes hopkrupna gestalt.

4

I romanen *Nedkomst* börjar fyra uppfinningsrika pensionärer spela en pjäs. En rullstolsbunden reumatiker – den ende mannen i sällskapet – kröns med en tidningshatt till kung. Drottningen, hennes älskare och en tjänsteflicka vid hovet är dramats övriga personer. En av kvinnorna – hon som ska förkroppsliga älskaren – är i början skeptisk till projektet: klarar hon av att spela en man? Men drottningen skyndar genast med en plausibel förklaring: ”vi simulerar verklighet i ett spel där vem som är vem saknar betydelse, bara rollernas inbördes förhållande räknas” (s. 102). Repliken förefaller något märklig i pensionärens mun – den låter som direkt hämtad ur Saussures *Cours de linguistique générale*. I arbetets kanske mest kända passage hävdar strukturalismens fader att språkkomponenternas inre beskaffenhet är betydelselös – det som räknas är deras ömsesidiga relationer.¹⁴

Saussures tes blir hårt provad under föreställningens gång. Pjäsen börjar så småningom glida regissören ur händerna. Kungen tappar sin spira, tjänsteflickan ser alltför majestätisk ut, replikerna bleknar och börjar producera en eigenkännbar innebörd. I maktlös protest lämnar regissören det svårstyrda teatersällskapet. Vid första anblicken påminner den misslyckade föreställningen om Tiecks självvironiska sagospel, där skådespelarna faller ur sina roller, kommenterar pjäsen och till slut förföljer den olycklige regissören. Men genom den tydliga anspelningen på Saussure öpp-

nar sig texten snarare mot poststrukturalismen än mot romantiken. Pensionärernas skådespel misslyckas eftersom deras kroppsliga skröplighet inte låter sig förenas med rollernas krav. På ett motsvarande sätt hävdar Derrida att tecknens vokalistiskt-grafiska materialitet aldrig kan utplånas. Hur mycket den än marginaliseras i Saussures teori lever den kvar bakom de fasta språkstrukturerna och underminerar alla producerade betydelser.¹⁵

Det den misslyckade teaterföreställningen demonstrerar i symbolisk form sker bokstavligt i berättelsen "Papperskorg". Huvudfiguren – forskaren Carl – lägger stor vikt vid språkets precision. I den avhandling han just arbetar med är orden väl-definerade, genomskinliga, helt underordnade sin referentiella funktion. Språkets vokalistiskt-estetiska valörer trängs fullständigt undan. Men Carl blir smärtsamt påmind om språkets marginaliserade kroppslighet. En rad ordleksliknande skrivfel dyker överrumplande upp i avhandlingstexten och underminerar diskursens vetenskapliga stringens. De förvrängda orden avlägsnar sig från tingen och börjar exponera sina fonetiska valörer – deras referentialitet överskuggas av deras poetiska funktion. I sin kritik av strukturalismen visar Derrida hur vitsarna, assonanserna, ljudharmonierna kan spränga ordens semantiska precision och göra dem självbespeglade, poetiska. I skriften *Glas* utnyttjar han medvetet begreppens grafiska och vokalistiska släktskapsförhållanden. Språkets poetiska funktion, som medicinaren Carl inte kunde försona sig med, släpps här medvetet in i den vetenskapliga diskursen.¹⁶

Derrida visar att strukturalismen – liksom alla andra västerländska tankesystem – bygger på hierarkier uppställda med våld. De begrepp som förknippas med logos absolutiseras, medan de övriga marginaliseras, supplementeras, förträngs. Derridas huvuduppgift blir att demaskera de logocentriska systemen som provisoriska, villkorliga, ifrågasättbara.¹⁷ Dahlströms prosa kan effektivt läsas som ett led i detta dekonstruktivistiska projekt. I alla hans texter byggs ordningen upp av logosfärgade begrepp: betydelse, sanning, förnuft, godhet, rättfärdighet. Hans kaotiska krafter består däremot av element som konsekvent marginaliseras i de västerländska tankesystemen: lögn, regellöshet, kropp, ondska. I romanen *Nedkomst* skildras en värld där de logocentriska kategorierna smält samman med sina marginaliserade tvillingbegrepp: rörelse skiljer sig inte från vila, verkan inte från orsak, subjekt inte från objekt. Det ser ut som om skapelseordningen ogiltigförklarats och världen återkommit till sitt fosterstadium. Ungefär så förstår också Derrida sitt poststrukturalistiska uppdrag. Filosofen hänvisar gärna till Johannesevangeliets skapelsebeskrivning och ser "I begynnelsen var Logos" som ett arketypiskt logocentriskt påstående, begynnelsen till allt hierarkiskt tänkande. Dekonstruktionen blir därmed ett skapelseupplösande projekt.¹⁸

En poststrukturalistisk läsning ger en ny, intressant belysning av flera element i Dahlströms litterära värld. Forskaren Carl i "Papperskorg" är övertygad om att hans hyresvärdar ligger bakom de mystiska manuskriptfelen. Så länge de avvisar hans anklagelser kan han lugnt framhärda i sin märkliga logik. Men då de skrämde av hans hotfulla beteende slutligen bekänner sin missgärning råkar han i total förvirring. En lögnare som säger att han ljuger – är han en lögnare? eller talar han sanning? Carls namne i *Fyr* analyserar metodiskt människans effektivitet. Men så fort han närmat sig begreppet "optimalt tillstånd" stöter hans resonemang på olösliga problem. Optimalitet – inser han – kan bara definieras utifrån sig själv. Just därför blir

den ett begrepp som "förklarar sig självt förklarar sig självt i cirkel förklarar ingenting alls ingenting" (s. 38).

Till de båda männens problem finns talrika motsvarigheter på andra håll i Dahlströms prosa. Hans berättare döljer sig oftast bakom en resonerande analytiker som observerar, prövar olika förklaringsmodeller, väljer den som förefaller mest sannolik. En tes leder till en ny tes som i sin tur resulterar i en annan tes. Med dialektikens och syllogismens regler skapas en logisk, lineär tankegång som tydligt motsvarar omgivningens geometriskt-rätlinjiga konstruktioner. Men ju längre analytikern kommer i sitt resonemang, desto tveksammare blir han till sina metodiska premisser. Tankarna suddas bort, bevislinjerna kröker sig, begreppen upplöses i en oändlig serie självbespeglingar. Fenomenet kommenteras utförligt i Derridas arbeten. Han demonstrerar att de etablerade logocentriska hierarkierna inte innebär någon absolut världsförklaring utan utnynnar i tautologier, motsägelser, cirkelbevis. I sin analys av det västerländska sanningsbegreppet hamnar Derrida i samma olösliga situation som den olycklige medicinaren i "Papperskorg": sanningen visar sig vara ett förädliskt begrepp på samma sätt som i Zenons paradoxer.¹⁹

Till de viktigaste begreppspar Derrida dekonstruerar hör oppositionen seriöst/icke-seriöst. I sin kritik av Austins satsanalys visar han hur det västerländska logocentriska tänkandet inordnar de båda begreppen i ett hierarkiskt system – det icke-seriösa reduceras till något komplementärt i förhållande till det seriösa. Men den marginaliserade komponenten kan plötsligt spränga den logocentriska hierarkin och förvandla det seriösa till sitt eget supplement.²⁰ Dahlströms prosa skildrar just en sådan omkastning. Ordningens värld domineras av det seriösa. Huvudgestalterna är forskare, tekniker, ingenjörer som tar sina projekt på högsta allvar. De missförstår ironier, replikerar inte skämt, är torra, formella och högtidliga. Här finns inte plats för lek, humor eller grotesk. Skrattet förvrängs till en krampaktig grimas, situationskomiken kvitteras med höjda ögonbryn. Men det marginaliserade icke-seriösa gör uppror mot allvarets logik. Det kaos som invaderar ordningen är – i all sin tragiska kuslighet – groteskt, skrattretande, karnevaliskt. I *The Golden Bough* beskriver James G. Frazer hur man under de gamla karnevalsfesterna krönte fången till kung, upphöjde det tabuiserade till norm och gav sig hän åt de mest drastiska våldsamheter.²¹ I Dahlströms prosatexter undermineras det seriösa av samma orgiastiska verklighet. De skröpliga pensionärerna koras till kung och drottning; kvinnorna visar sitt kön på offentliga platser; de väluppfostrade pojkarna axlar slynglarnas roll. De mest tabuiserade handlingarna – mord, incest, våldtäkt – praktiseras med förtjusning av moralens försvarare. Samhällsrutinerna urholkas till ett narraktigt spel.

Expansionen av det komiska och groteska gör sig särskilt synlig på det fysiologiska planet. I sin studie om Rabelais och den folkliga skrattkulturen räknar Bachtin upp den groteska kroppens typiska drag: disproportioner, märkliga utväxter och förgreningar, gapande håligheter, blottade inälvor, underlivsfunktioner, deformerade organ.²² I Dahlströms prosa uppvisar människokropparna alla dessa rabelaiska egenheter. Personerna har överdimensionerade extremiteter, är enbenta, enögda, klumpfotade. De blöder, utsöndrar slem, svett, saliv, är nära att drunkna i sin egen urin. De olika kroppsdelarna passar inte ihop – som om de tillhörde olika individer. Ansiktena saknar fasta konturer; deras gapande munnar, röda bulor och målade läppar gör närmast ett clownliknande intryck. Avslitna lemmar, sönderklämda ben

och skallar krossade till en kletig röra är det gott om i Dahlströms prosatexter. Just bilderna av den styckade och sönderslitna kroppen ser Bachtin som speciellt kännetecknande för grotesken.

Hur groteska Dahlströms prosatexter än är slutar de alla med ett återställande av den logocentriska ordningen. Karnevalsyrans ebbar ut, de styckade kropparna begravs, sanningsbegreppets auktoritet rehabiliteras. Men den poststrukturalistiska tolkningen – precis som tidigare den psykoanalytiska – ger texternas avslutning en ironisk färgning. I *Nedkomst* – för att ta det senaste exemplet – välkomnar en av gestalterna den moraliska ordningens återkomst:

någonstans i huvudet tickade tiden fram sekund för sekund och varje ögonblick dömde varje handling som god eller dålig; och han lärde sig vartefter den skillnad som gjorde förlust eller förbättrad strävan. (s. 245)

Så enastående optimistiskt slutar hela romanen. Men genom sina äventyr i den karnevaliska världen har bokens figurer lärt sig att skillnaden mellan ”förlust” och ”förbättrad strävan” varken är naturlig, självklar eller slutgiltig. De bortträngda, negativa händelserna kan när som helst bli verklighet och underminera det logocentriska status quo.

5

Dahlströms prosa inviterar likaså till en feministisk läsning. En del recensenter har påpekat att i synnerhet *Fyr* kan tolkas som en gestaltning av mansrollens nattsvarta sidor. Alice A. Jardines feministiska teori har fungerat som utgångspunkt för Åsa Beckmans analys av romanen.²³ Hennes läsning är uppslagsrik, men man kan fråga sig om romanens kosmos-kaos-kosmos-schema inte kunde tolkas effektivare med Julia Kristevas centrala begrepp: det symboliska och det semiotiska. Enligt Kristeva själv har dessa båda kategorier mycket gemensamt med den grekiska kosmos-kaos-distinktionen.²⁴

Kristeva utgår från att varje människa är inskriven i den symboliska ordningen – så långt är hon överens med strukturalisterna. Men hon hävdar också att detta samhällsligt-semantiska system bär maskulina drag – det är patriarkaliskt, logiskt, rationellt, fullständigt kontrollerat av en auktoritär gud.²⁵ I *Fyr* visar ordningen samma mansdominerade karaktär. Arbetsstyrkan består enbart av män, de lever som soldater i fält och hanterar flitigt olika avlånga redskap. Fyren – en nästan övertydlig fallisk symbol – dominerar helt det episka rummet; byggnadens tillkommande sektioner framstår som tidens enda giltiga måttstock. Karl – ingenjören som ritat fyren och nu leder byggnadsarbetet – är lika macho som hans namn antyder. Han gillar manligt sällskap, studerar Byggmästarens maskulina kropp, njuter av hans kamratliga beröringar. Ordet Byggmästare stavas genomgående med versal som om det väckte ingenjörens speciella beundran. Kristeva visar att den symboliska ordningen i mångt och mycket fungerar som en homosexuell gemenskap.

Den symboliska ordningen, säger Kristeva, har konstituerats genom en bortträngning av semiotiska element: det kvinnliga, det kaotiska, det sexuella, det kroppsliga. Kvinnan får här automatiskt en underlägsen ställning. Om hon vill bli accepterad

i det sociala samspelet måste hon utveckla maskulina drag och följa de patriarkaliska normerna.²⁶ *Fyr* visar utmärkt hur det kvinnliga elimineras ur öns symboliska ordning. Jungfrun får inte uppehålla sig i närheten av byggplatsen. Med fyren – den stora symboliska Fetischen – får hon kontakt bara genom männens förmedling. I det sociala rummet tvingas hon helt radera ut sin könsidentitet. Hon kallas jungfru, döljer sin kvinnlighet bakom ett löst åtsittande förkläde och bär uppsatt hår: ”utslaget hår skulle göra hennes ansikte större, hennes huvud skulle växa, framträda mera” (s. 60). I öns arbetshierarki intar hushållerskan den lägsta platsen. Hennes namn stavas med liten bokstav; i allt hon gör är hon underordnad ingenjörens befäl. Då han slutligen våldtar henne kan det tolkas som en symbolisk bild av kvinnans totala underlägsenhet. I en ännu brutalare scen tvingar Karl hushållerskan till ett analt samlag. Handlar det på nytt om en patriarkalisk maktmanifestation? Eller kanske om ett symboliskt försök att infoga kvinnan i männens homoerotiska värld?

Kristeva studerar noga förhållandet mellan symboliska och semiotiska element. Det marginaliserade kvinnliga, menar hon, domnar inte bort bakom patriarkatets stela fasad utan gör uppror mot det manliga väldet. Det stör den symboliska ordningens logiska struktur, omstörtar dess rationella värdehierarki.²⁷ Det kaos som invaderar den manliga ordningen i *Fyr* visar likaså ett kvinnligt drag. Det är som om öns patriarkaliska samhälle drabbades av en modern feministisk revolution. Byggnadsprojektet saboteras av en androgyn, kvinnoliknande inföding. Jungfrun återfinner sin förträngda könsidentitet och revolterar mot ingenjörens uttryckliga vilja – hon blir med barn och vägrar göra abort. Fyren försvinner bakom ett nät av kvinnliga symboler: skog, mark, hav, mörker. Den avgrundslika tomheten breder ut sig över hela ön.

Spänningen mellan det symboliska och det semiotiska, hävdar Kristeva, framträder tydligast i språket. Den diskurs som det patriarkaliska samhället producerar är logisk, lineär, exakt. Den följer strikt de grammatiska reglerna och är helt underordnad sin referentiella funktion. Kristevas lingvistiska analyser visar hur denna manliga diskurs under trycket av de bortträngda semiotiska elementen avviker från grammatikens hierarkiska strukturer: det lineära blir cirkulärt, logiken störs av flertydiga metaforer, det uppstår motsägelser, sprickor, förskjutningar som underminerar textens referentiella funktion.²⁸ Flera recensenter har förebrått Dahlström för att hans språk är oslipat och onödigt spänt, som om det inte riktigt förmådde foga sig efter de skildrade tingen. Frågan är dock om detta stelbenta idiom inte är ett medvetet konstnärligt grepp med uppgift att just illustrera den manliga diskursens dilemma.

I *Fyr* drabbas språket av samma typ av störningar som beskrivs i Kristevas diagnos. Inledningsvis följer diskursen klara logiska linjer. Meningarna är resonerande, analytiska, sakliga. Grammatikens hierarkiska regler styr ordens ömsesidiga relationer. Men så fort diskursen råkar närma sig de bortträngda semiotiska områdena ansätts den lineära diskursen av cirkulära figurer: omtagningar, parallellismer, assonanser, allitterationer. Den komplicerade hierarkiska satsbyggnaden upplöses i en serie lösa parataktiska led. Sönderkrossade ord skapar kaos i texten. I ett samtal med ingenjören – för att ta ett av de mest typiska exemplen – jämför skeppskaptenen det pågående avlastningsarbetet med ett perfekt samlag: ”Går som i en uppsmord vagina”. Allusionen spränger genast diskursens torra saklighet; språket börjar klinga, blir ryt-

miskt, förvandlas till en serie meningslösa parataktiska variationer: ”går som smort, går som – smort, går som i en *uppsmord vagina går som*” (s. 33).

Närvaron av det marginaliserade kvinnliga skapar också tomrum i romanens kontinuerliga diskurs. Meningarna huggs av i mitten och ingen fortsättning följer. Substantiven tappar artiklar, verben blir utan ändelser. Satsleden berövas skiljetecken och bindande konjunktioner. Gapande språkliga lakuner öppnar sig genom att texten klyvs och flyttas över till den följande raden. Sådana märkliga enjambement uppstår särskilt ofta då ingenjören befinner sig i jungfruns närhet:

Så reste han sig och gick bort till dörren, ryckte upp den med en bestämd gest och tog två steg ut
 hejdade sig. Han märkte att jungfrun syntes i dörröppningen till köket. Hon hade sett honom. (s. 59)

Kristeva visar hur de semiotiska elementen åstadkommer glapp, tomrum, lakuner i den välstrukturerade, patriarkaliska texten. Under trycket av det förträngda kvinnliga förvandlas den traditionella diskursen till ett splittrat, modernistiskt språk.

Fyr slutar skenbart med patriarkatets triumf. Det manliga projektet är fullbordat; inte en enda kvinna tycks vara kvar på ön. Men romanens utgång får ironisk innebörd även då den läses mot Kristevas feministiska teori. Visserligen dominerar den manliga fetischen – fyren – över slutkapitlets sceneri, men genom en (semiotisk) ordlek degraderas den till en ofullständig variant av det inom många mytologier androgyna talet fyra. Visserligen står Karl jublande på byggnadens topp. Men då den högsta punkten är nådd kan han bara vända sig om och stiga ned för byggnadens hundrafemtio trappor. Av fyren är bara en nedräkning kvar, en långsam rörelse mot intet:

fyr, tre, två, ett
 enkelt så enkelt som det ska vara
 noll. (s. 186)

Paradoxalt nog avslutas romanen med tomhetens och cirkularitetens triumf. Och dessa är – som bekant – typiskt semiotiska element.

6

Så fort det kaotiska ansätter ordningens stabila strukturer blir Dahlströms figurer smärtsamt påmind om sin kroppslighet. De känner sig plötsligt större, tyngre, klumpigare; kläderna tycks för sträma; väggarna skaver mot huden. De enskilda kroppsorganen befriar sig från förnuftets samordnande uppsyn, får egen vilja och börjar leva ett självständigt liv.

Detta kroppsliga självsväld leder tanken till ett av västerlandets äldsta och viktigaste idékomplex. I den paradisiska saligheten, lär de gamla kyrkofäderna, råder en fullständig harmoni i människans inre och yttre. Kroppen lyder själen, och själen är lydlig mot Gud. Genom syndafallet gör själen uppror mot Herren. Den straffas med samma mynt: genom kroppens olydnad. I samma ögonblick som de första

människorna ätit från kunskapens träd förlorar de kontroll över sina lemmar och blir trälar under kroppens välde. I kyrkofädernas språk kallas påföljden begär och betraktas som syndens smärtsammaste konsekvens.²⁹

Begäret är inte det enda kristna motivet i Dahlströms prosatexter. Hans bild av kaos byggs i mångt och mycket upp av syndens typiska element. Bland de mest påtagliga finns orenheten. Med kaosets intrång blir gestalterna svettiga och smutsiga, soten växer in i porerna, tvättkorgen fylls med fläckiga kläder. Till och med snön förlorar sin vita färg och ser grå och smutsig ut. I den kristna vokabulären fungerar smuts, svärta och fläckighet som syndens mest transparenta symboler.³⁰

I sina texter om synden använder ofta kyrkofäderna begreppet *pervertio*. Adams och Evas missgärning, menar de, vänder upp och ner på begynnelsens skapelseordning. Himmel och jord byter plats. Djävulen förgudas och Gud lider Satans förnedring. Det goda betraktas som ont och det onda upphöjs till dygd.³¹ I hög grad är även Dahlströms kaos en perverterad bild av den ursprungliga ordningen. Luft blir vatten, och vatten blir luft. Himlen sugas in i en avgrund; sjödjupet ser ut som ett firmament. Händelsernas negativbilder benådas med realitet och tränger bort det rätta, goda, positiva. Speciellt synlig blir texternas *pervertio*-princip då de läses mot fonden av den kristna symboliken. Jesus lägger händerna på de sjuka för att förmedla bot (t. ex. i Mark. 6:5). Ingenjören i *Fyr* vill genom handpåläggning uppmana till mord. Dahlströms prosa innehåller ett helt nät av sådana upp-och-ner-vända allusioner.

En av dem förtjänar speciell uppmärksamhet. I Paulus brev (t. ex. 1 Kor. 3:19) är människan Guds levande tempel. I *Nedkomst* jämförs hon med ett altare tillverkat av "döda delar" (s. 202). Denna rörelse mot förintelse och död är ständigt närvarande i Dahlströms kaos. Människor och djur avlivas på löpande band. Ylande sorgesånger genomskär luften och vagnar med tråkistor rullar förbi. Kaosets dödssymbolik är dock ambivalent. Visserligen gör alla levande gestalter ett intryck av att vara döda: de är stela, har vita ansikten och livlös blick. Men samtidigt finns något aborterat, ofullbordat över dem, som om de inte vore födda än. En blandning av död och oformat, embryoniskt liv är också syndens symptom. En syndfull människa, hävdar Augustinus, liknar ett lik och är samtidigt inte riktigt född.³²

Ytterligare en kristen allusion är påfallande i Dahlströms prosa. Johannesevangeliet skildrar hur Jesus i dödens stund böjer ner huvudet och ger upp andan. Dahlström omskriver bibeltexten i grotesk riktning. I *Nedkomst* är det en hingst som dör med nerböjt huvud. Denna blandning av det mänskliga och det djuriska är utmärkande för Dahlströms kaotiska värld. Figurerna får här djuriska anletsdrag, tittar med reptilens kyliga blick, flämtar som desperata rovdjur. Djuren däremot får mänskliga egenskaper. I den kristna teologin är korsningen mellan det djuriska och det mänskliga syndens typiska kännetecken. Herren, menar exempelvis Basilius, korar Adam och Eva till härskare över djurriket. Men då de genom synden underkastat sig kroppens våld förlorar de sin mänskliga värdighet och förvandlas till förnuftslös boskap.³³

I ordningens värld är Dahlströms gestalter nöjda med sina liv; drabbade av kaos blir de smärtsamt medvetna om sin egen ofullkomlighet. Deras tidigare frihetskänsla trängs bort av främlingskap och klaustrofobi. Kroppen upplevs som ett kokongliknande fängelse. De egna orden klingar som om de sades av någon annan. Medan ordningen var hälsans domän är kaoset sjukdomens. Figurerna får kroppsliga åkommor. Ett

virrvarr av svindlande affekter drabbar deras psykiska liv. Främlingskap, inestängdhet, personlighetsplittring och sjukdom fungerar i kristendomen som syndens typiska symptom.³⁴

Dahlströms kaos innehåller många bilder och liknelser som hänvisar till syndens etablerade ikonografi. Den ofärdiga fyren liknar Babels torn. Den mörkröda sjön i *Nedkomst* påminner om apokalypsens och helvetets brinnande vatten. Tivlarskans plågsamma förlösning i samma roman leder tanken till Herrens dom: ”med smärta skall du föda” (Gen. 3:16). Alla anspelningar av denna typ öppnar Dahlströms prosa-texter mot nya tolkningsmöjligheter. Beskrivningen av tilltalet i romanen *Nedkomst* vinner särskilt mycket om den ges stöd i den kristna syndaläran. Gud, hävdar den kristna teologin, skapar världen genom ordet. Människan är inte bara den genom ordet skapade utan också den tilltalade, den som innerst inne åsyftas med skapel-seordet. Människan kan svara på Guds tilltal på två sätt: genom ett ja öppnar hon sig mot en kärleksfull gemenskap med Gud, genom ett nej förkastar hon skaparen och stänger in sig i sin egen illusoriska värld. Syndens allra innersta väsen är just människans nekande svar på Guds skapelseord.³⁵

I det vardagliga livet, hävdar teologerna, talar Gud indirekt, genom medmänniskans tilltal. I *Nedkomst* står också den mänskliga dialogen i fokus. Det finns alltid någon som inbjuder till kontakt, söker skydd, föreslår ett gemensamt projekt. Men även om tilltalet kommer från vanliga människor öppnar det sig mot en högre, transcendent dimension. I flera scener konfronteras gestalterna med ett nyfött barn. Det ligger i ett dike bland nässlor och gräs och vädjar med sitt fågellika pipande om hjälp. I en annan ständigt återkommande situation stöter romanfigurerna på en naken, svårt skadad människa. Hon blöder även om man inte kan se några sår. Den naknes värnlösa kroppslighet är ett ord som kräver ett svar. Sårad fågel, nyfött barn, naken man är i den västerländska symboliken välkända Kristusbilder. Det är som om Gud får tala genom de utlämnades totala hjälplöshet.

Romanfigurerna försöker svara ja på medmänniskornas tilltal. De utför vänliga gester, visar ömhet och värme, är beredda att ge de försvarslösa sin kärlek. Men till slut brister något i dem. Hjälplösheten väcker aggressivitet och våld. Dialogen får en perverterad form. Även här laborerar Dahlström med religiösa allusioner. I Nya Testamentet öppnar sig de tre Mariorna villigt för Kristi tilltal. I *Nedkomst* omhändertas det värnlösa barnet av tre Marialiknande kvinnor. Men deras kärlek räcker inte länge. En av kvinnorna kastar sig över den nyfödde och klöser med naglarna över hans mjuka hy. Det sårade barnet läggs tillbaka i diket. Bespottandet, förlöjligandet, blottandet, korsfästandet – Bibelns mest kända uttryck för människans avvisande attityd – aktualiseras också som varianter på romangestalternas nej.

Romanfigurerna grubblar över sin oförmåga att ge ett jakande svar på medmänniskornas tilltal. En Ahasverusliknande vandrare – textens mest reflekterande gestalt – minns att han någon gång i det förflutna förbrutit sig mot en okänd lag. Medvetenheten om brottet har lagt en högmodets självbespeglande hinna över honom. De täta väggarna släpper inte in medmänniskornas vädjande rop. De gör honom oförmögen till kärlek, determinerar honom till ett nekande svar. Synden, resonerar teologerna på ett liknande sätt, berövar människan hennes dialogkompetens. Hennes kärlek blir klen och maktlös, desto starkare hennes egoism. De andras ord når inte in i hennes elfenbenstorn; på deras tilltal kan hon bara svara med ett nej.

Romanen ger också en annan förklaring till figurernas nekande svar. Den gravida kvinnan kan inte hjälpa sin man eftersom hon själv blivit utsatt för hans svek. Sjuksköterskan torterar och dödar den värnlösa patienten efter att själv ha erfarit krigets grymhet. Gestalterna döms till en perverterad dialog inte bara därför att de begått brott utan också därför att de blivit dess offer. Utsatta för ett ständigt nej från andras sida förlorar de förmågan att säga ja. Den moderna kristendomen ger en liknande förklaring till syndarens ständiga nej. Människan, hävdar den holländske teologen Piet Schoonenberg, föds in i en värld full av syndfulla gärningar. Konfronterad varje dag med omgivningens ondska blir hon själv likgiltig för människornas tilltal. Ett nej föder ett annat nej som resulterar i ett nytt nej...³⁶

Men romanens nej-kedja är inte ändlös. Trots sin godtyckligt-kaotiska fasad har den ett mål och uppvisar en viss struktur. Ett ordningsskapande element är först och främst att textens alla nej-sägare vänder sig mot en punkt i framtiden och *väntar* – på att det nyfödda barnet ska återfinnas, på att patienten ska vakna, på att en läkare ska lindra den kroppsliga plågan, kort sagt, på något som befriar ur förnekelsens cirkel. Oberoende av vilka våldsamtigheter de åstadkommer och själva utsätts för är det just väntan som beskriver deras innersta natur. Ett annat element som ger struktur åt romanens kaotiska nej-värld är bilden av ett öppet öga. Till synes rör sig gestalterna i ett substantiellt och etiskt vakuum. Men vid ett närmare betraktande visar det sig att allt de gör sker i ett namnlöst men starkt kännbart blickfält. Ett ensamt öga observerar varsamt nej-sägarnas våldsamma handlande. Även om det ofta byter gestalt – det kan vara allt från assistentens docklikt blanka till hingstens ständigt växande öga – släpper det inte gestalterna ur sikte. Väntan och det öppna, ensamma ögat är viktiga element i den kristna syndaläran. Just väntan och hopp, resonerar teologerna, är ett första tecken på nej-sägarens övergång från syndens till frälsningens ordning.³⁷ Det öppna ögat symboliserar Gud som observerar sin syndfulla skapelse och leder den mot förlossningen.³⁸

I slutet av *Nedkomst* frälses gestalterna ur självbespeglingsens cirkel. Bokens långa nej-kedja sattes igång då en man våldsamt förläste sin fru. Världen återkommer till det normala först genom en offerliknande gärning som noggrant speglar brottets struktur. En kvinna föder under stor smärta ett barn. Så fort offergärningen är fullbordad viskar hon "Hjälp mig" (s. 244) till en förbipasserande man. Han faller på knä, lyfter upp barnet och modern från marken och bär dem försiktigt mot staden. För första gången i hela romanen möts människans tilltal av ett jakande svar. Mycket av bokens avslutande försoningsakt visar hän mot den kristna föreställningsvärlden. Det nyfödda barnet och vägen till staden symboliserar i kristendomen mänsklighetens frälsning. Själva förlossningsakten tänker sig teologerna som symmetrisk med syndafallet. De åberopar gärna den så kallade recapitulatio mundi-idén, som innebär att Kristi offergärning upprepar syndens historia och avspeglar Adams ödesdigra brott.³⁹ Så fort försoningsakten är fullbordad börjar skapelseordet på nytt alstra jakande svar.

Läst mot fonden av kristendomens idévärld blir *Nedkomst* en optimistisk historia. Det kristna budskapet ger alla livsöden en lycklig, sagolikt-utopisk avslutning; till och med den största olyckan förvandlar det till en gudomlig komedi.

Noter

- 1 Denna berättarteknik benämns på olika sätt inom olika narratologiska teorier. Franz Stanzel använder termen "personal" (*Die typischen Erzählsituationen im Roman*, Wien 1955, passim); Wayne C. Booth termerna "showing", "unreliable narrator", "neglected distance" (*The Rhetoric of Fiction*, Chicago/London 1961, ss. 155ff, 311ff, 339ff och passim); Gérard Genette termen fokalisering (*Narrative Discourse*, New York 1980, ss. 189ff).
- 2 Narratologiskt sett handlar det alltså om en hybrid mellan två svårförenliga berättartyper: i Genettes terminologi mellan en internt och externt fokaliserad berättare (Genette, ss. 189ff), i Stanzels mellan den personala och den auktoriala berättarsituationen, i Käte Hamburgers mellan det mimetiska och det lyriska skrivsättet (*Die Logik der Dichtung*, Stuttgart 1957, ss. 27ff och passim).
- 3 Siduppgifterna hänvisar till följande prosaböcker av Magnus Dahlström: *Papperskorg*, Stockholm 1986; *Fyr*, Stockholm 1987; *Nedkomst*, Stockholm 1993. De övriga i artikeln behandlade texterna är "Metallskelettet" (tryckt i *Gäspennan* 1984) och "Utan titel" (tryckt i *Gäspennan* 1991).
- 4 Jfr t. ex. Dorrit Cohn, "K. enters *The Castle*. On the Change of Person in Kafka's Manuscript", *Euphorion* 1962/1, ss. 35ff, där uppsatsförfattaren noterar en liknande motsägelse i Kafkas "Urschloss" och – något förhastat – betraktar den som en narratologisk otymplighet. I flera nyare teoretiska studier betraktas däremot liknande kombinationer som konstnärligt fruktbara, jfr t. ex. Stanzel, *Typische Formen des Romans*, Göttingen 1965, s. 38 och passim.
- 5 Kritiken har i första hand uppmärksammat likheter med andra representanter för 80-talets prosapoetik: Stig Larsson, Lars Jakobsson, m. fl. En del recensenter hänvisar även till äldre intertexter. Ola Larsmo härleder exempelvis författarens viljestarka huvudfigurer från Vernes och Strindbergs karlar. Lennart Bromander ser likheter mellan sceneriet i *Fyr* och den laddade ömiljön i Tove Janssons och Virginia Wolfs verk. Magnus Brohult drar parallellerna mellan Dahlströms mystiska element och skräckromantiken. Mikael van Reis betraktar *Nedkomst* som en arvtagare till de svenska fyrtyalisternas – främst Dagermans – disciplinerade symbolism. I andra recensioner nämns som möjliga intertexter Norman Mailer och Ernst Jünger, Ernst Hemingway och Botho Strauss, André Gide och Albert Camus.
- 6 De i artikeln åberopade sagoelementen diskuteras ingående i Volker Klotz, *Das europäische Kunstmärchen*, Stuttgart 1985, ss. 10ff; Max Lüthi, *Das europäische Volksmärchen*, München 1974, ss. 10ff.
- 7 Den moderna antisagan behandlas i Paul-W. Wühl, *Das deutsche Kunstmärchen*, Heidelberg 1984, ss. 277ff; Klotz, ss. 339ff.
- 8 Jfr M-L. Harder, *Märchenmotive in der Dichtung Franz Kafkas*, Freiburg 1962, passim.
- 9 Jfr Klotz, ss. 339ff.
- 10 Kafkas narratologiska teknik diskuteras i Martin Walser, *Beschreibung einer Form*, München 1961, ss. 41ff; Cohn, ss. 28ff; Booth, s. 287.
- 11 Jfr Sigmund Freud, "Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie", *GW V*, s. 169.
- 12 Jfr Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, New York 1978, ss. 78ff och passim.
- 13 Lacan, ss. 72ff, 96ff och passim.
- 14 Jfr Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris 1973, s. 166.
- 15 Jfr Jonathan Culler, *Dekonstruktion*, Reinbek 1985, ss. 102, 152ff.
- 16 Jfr Jacques Derrida, *Glas*, Paris 1974, s. 76 och passim; förf:s *La vérité en peinture*, Paris 1978, s. 222 och passim.
- 17 Jfr t. ex. Derrida, *Positionen*, Graz-Wien 1986, ss. 67ff, 88 och passim.
- 18 Jfr t. ex. Culler, ss. 86ff, 95ff, 103ff och passim.
- 19 Derrida, *Positionen*, ss. 67ff; Culler, ss. 95ff.
- 20 Jfr Derrida, "Limited Inc.", *Glyph* 1977/2, ss. 162ff, 206ff och passim; Culler, ss. 125ff.

- 21 Jfr James G. Frazer, *Den gyllene grenen*, Stockholm 1925, ss. 416f, 689 och passim.
- 22 Jfr Michail Bachtin, *Rabelais och skrattets historia*, Uddevalla 1986, ss. 199ff, 301ff.
- 23 Åsa Beckman, "Mörkret anfaller. Vad är det för kvinnlig invasion i den moderna romanen?", *BLM* 92/4, ss. 6ff.
- 24 Distinktionen semiotiskt/symboliskt presenteras bl. a. i Julia Kristeva, *Revolution in Poetic Language*, New York 1984, ss. 21ff.
- 25 Jfr t. ex. Kristeva, "Women's time", i: *The Kristeva reader*, red. Toril Moi, Oxford 1986, ss. 188ff, 196.
- 26 Jfr t. ex. Kristeva, *Die Chinesin. Die Rolle der Frau in China*, Frankfurt/Berlin/Wien 1982, ss. 235ff.
- 27 Jfr t. ex. Kristeva, *Revolution*, ss. 46ff, 62ff och passim.
- 28 *Ibid.*, ss. 62ff, 68ff, 72ff och passim.
- 29 Begäret som syndens följd diskuteras i Leo Scheffczyk, *Urstand, Fall und Erbsünde*, Freiburg/Basel/Wien 1981, ss. 69, 85, 113, 206 och passim. Figurernas kroppsliga självsvåld aktualiserar även flera litterära intertexter. Den rabelaiska grotesken hyperboliserar gärna figurernas kroppslighet. Rationalister som drivits i vansinne av sina revolterande kroppar tillhör romantikens favoritämnen. En annan möjlig referens är – ännu en gång – Kafka, som ofta låter gestalternas fysionomik få något spasmatiskt-robotartat över sig. En närmare analys skulle visa att alla dessa intertexter har ett ursprung i det kristna concupiscentia-begreppet.
- 30 Syndens smuttsymbolik utvecklas t. ex. i Origenes, *Homiliae in Genesim* 13,4.
- 31 Pervertio framhävs speciellt starkt i Augustinus, *De civitate Dei* 14,27. Kategorin diskuteras bl. a. i Friedrich Billisich, *Das Problem des Übels in der Philosophie des Abendlandes*, I, ss. 213, 225, 259ff och passim.
- 32 Jfr Augustinus, *Enarratio in Psalmum* 48,2. Det patristiska dödsbegreppet diskuteras bl. a. i Scheffczyk, ss. 79, 113, 184f, 210 och passim.
- 33 Jfr t. ex. Basilius, *Hexameron* 9,2.
- 34 Jfr t. ex. Gregorius av Nyssa, *Oratio catechetica magna* 5,3; Augustinus, *De civitate Dei* 12,25ff. De nämnda elementen diskuteras i Scheffczyk, ss. 52, 113, 134f, 146 och passim.
- 35 Ur tilltalets och dialogens perspektiv diskuteras skapelsen och synden t. ex. i Romano Guardini, *Welt und Person*, Würzburg 1962, s. 133; Walter Kern, "Zur theologischen Auslegung des Schöpfungsglaubens", i *Mysterium Salutis. Grundriss heilgeschichtlicher Dogmatik*, hg Johannes Feiner, & Magnus Löhrer, II, Einsiedeln-Zürich-Köln 1967, ss. 467ff; Christian Schütz, & Rupert Sarach, "Der Mensch als Person", i *Mysterium Salutis*, II, ss. 647 och passim.
- 36 Jfr Piet Schoonenberg, "Der Mensch in der Sünde", i *Mysterium Salutis*, II, ss. 845ff, 871ff., 886ff.
- 37 Se t. ex. Augustinus, *De trinitate* 14,18,24.
- 38 Det öppna ögat diskuteras i Lore Kaute, "Auge Gottes", i: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, hg Engelbert Kirschbaum, I, Rom/Freiburg/Basel/Wien 1968, ss. 222ff.
- 39 Frälsningen symboliserar av en vandring till staden bl. a. i Ephraemus, *De Paradiso* 13,11; av ett nyfött barn bl. a. i Irenaeus, *Adversus haereses* 4,38,1. Recapitulatio mundi-idén formuleras tydligast i Irenaeus, *Adversus haereses* 3,16,6 och 3,21,10.

JAN ARNALD

”Det är ett vitt blad”

Artur Lundkvist presenterar sin skrivakt

V arför blir Artur Lundkvist så sällan *läst* på riktigt allvar? Till skillnad från kollegor som Ekelöf och Lindegren, i vars texter det tycks alldeles självklart att ge sig in, förblir Lundkvist stående som ett litteraturhistoriskt rikt- och rundningsmärke som det förvisso är omöjligt att helt förtiga men lika omöjligt att verkligen läsa. I vägen för Lundkvists *text* står Lundkvists *gestalt*, och hos ytterst få andra diktare av rang har gestalten så totalt tillåtits skymma texten.¹

Man har inte läst riktigt, man har inte velat eller kunnat förstå mig, man har råkat in i kamp med ett slags mytbildningens fantom som mycket lite har med mig att göra. Man skriver i anslutning till vissa för länge sedan upprättade schabloner, istället för att göra egna upptäckter, nå egna resultat, verkligen analysera istället för att glida med i de allmänna fördomarna.²

Denna ”mytbildningens fantom” anno 1972 tycks, vilket Lundkvist själv konstaterar, alstra en tämligen konstant förväntningshorisont. Jag tillåter mig att försöka gå bortom horisonten och krypa förbi hela den mytiska gestalten ”Artur Lundkvist” för att istället försöka ”göra egna upptäckter, nå egna resultat, verkligen analysera istället för att glida med i de allmänna fördomarna”.

Den text jag har valt är ett stycke odöpt kortprosa ur *Malinga* från 1952.³ Den inleder ett avsnitt vid namn ”Studier”, och i egenskap av utgångspunkt för en räckra texter som alla kan läsas som studier i skapandeakten är den en på många sätt exemplarisk text; samtidigt som den såväl genremässigt som tematiskt är starkt lundkvistsk är den inbegripen i en metapoetisk rörelse som vi inte är vana vid att förknippa med Lundkvist. Jag vill dock hävda att självkommenterandet, ofta på ett mycket indirekt och nästan omärkligt sätt, är betydligt vanligare och viktigare än den gängse gestaltformationen vill göra gällande.

Hela *Malinga* består av prosa, och att även den aktuella texten, som här citeras i sin helhet, är ett *prosastycke* är otvivelaktigt. Ändå nalkas dess uppställning versdiktens: varje punkt följs av ett radbyte, mellan två meningar bryts alltid raden. Jag har i avsikt att underlätta den följande läsningen valt att *numrera* varje mening (eller ”rad”, om man vill betona denna lätt svävande position mellan prosa och vers):

- (1) Det är ett vitt blad.
- (2) Det är skuggan av ett träd.
- (3) Det är kanske ett negerhuvud.
- (4) Det är en fånge bakom sitt galler.
- (5) Och det är visst en blodfläck ovanför.
- (6) Eller kanske det är solen i storstadsröken.
- (7) Det är båtarna som ryker halshuggna under broarna.
- (8) Det är träden som färdas i djupet med kyrkorna och tornen.
- (9) Det är en mäktig, osynlig hand som gör en skåra med nageln.
- (10) Det är döda fåglar som faller från träden, stelt famlande med vingarna, och flyter bort på vattnet.
- (11) Det är hon där i det låga fönstret: hon som kammar sitt hår med blödande hand, kämpande mot sin fångenskap.
- (12) Det kanske är gravstenar, men man kan inte längre urskilja dem: ruttna snören fladdrar i vinden och träden skakar sina fröbaljor i drivor över marken.
- (13) Nej, det är ju enar som vandrat hit bland järnskrot och sotiga stenar: dessa skogens munkar med renskavda fötter, med de blågröna bären som klungor av vårtor och med hela sidor härjade av eld.
- (14) Nu är det portar som slår eller tvätterskor som klappar kläder eller män som staplar upp bräder eller helt enkelt luften som brister ut i örffilar efter ett skott.
- (15) Det är en kvinna som kommer på gatan med långa bröd i famnen, i karamellgrön kofta, med en vacker, gripande reva i strumpan.
- (16) Det är en yngling som håller på att äta upp en bok.
- (17) Det är ångan som böljar upp under glastaket.
- (18) Det är en kastanj med blå lampor.
- (19) Det är ett beskrivet blad.

Trots att det alltså rör sig om en på många vis igenkännbar och kategoriserbar textart ger detta prosastycke lätt upphov till en säregen känsla av att inte riktigt veta vad det är som händer. Händer? Det är ju en alltigenom genrebunden text, kan invändningen låta, slutet i och av sin anaforiska struktur. Dess grund är Whitman-traditionens litanian, dess byggnad den surrealistiska katalogen. Som en röd tråd genom hela Lundkvists författarskap löper denna anaforiska konception, ända från *Glöd* 1928 fram till *Färdas i drömmen och föreställningen* 1984. Det *händer* naturligtvis ingenting i den här texten; det är ju en högst konventionell uppräknings- och staplingsstruktur, och det behövs en Tartaros' händer för att räkna dess lundkvistska förekomster på fingrarna. Det är surrealism, kort och gott, genrestyrt godtycke, visuella överlagringar liksom utsprutade ur ett basalt utpekande "Det är". Bildspråk i allmänhet, en brokig visualitet. Där kan läsningen stanna, i viss väldefinierad trygghet, som inför en litteraturhistorisk stoppskylt.

Det faktum att den anaforiska renheten grumlats på några ställen (mening 5, 6, 12, 13, 14) antyder visserligen att vi därmed kanske trots allt har stannat några steg för tidigt, men knappast tillräckligt påtagligt för att i sig grundlägga behovet av en mer inträngande läsart; föroreningar av katalogens eller litanians initiala renhet förekommer ju i såväl Whitman- som Breton-traditionen. Nej, för att närmare undersöka misstanken att ganska mycket faktiskt *händer* i texten krävs mer. Inte heller störningen av den renodlade visualiteten ger mer än en antydning; när vi ges möjligheten att det är "luften som brister ut i örffilar efter ett skott" (14) kan vi alltjämt med

visst lugn hänföra det till en synestetisk surrealistisk ordning.

Men vi finner, om inte en nyckel så i alla fall en del piggar och hack som kanske tillsammans kan forma konturerna av en nyckel i en del uppluckrande småord som ligger inströdda bland "Det är"-bestämningarna: de osäkerhetsalstrande "kanske" (3, 6, 12), "visst" (5), "Nej, [...] ju" (13) och "eller" (6, 14 (3 gånger)), de förskjutande rumsmarkörerna "ovanför" (5), "där" (11) och "hit" (13) samt de lika förskjutande tidsmarkörerna "inte längre" (12) och "Nu" (14). Dessutom har vi "helt enkelt" (14), den kanske tydligaste markören för ett slags *sökande* mitt i den skenbara staplingen (ungefär: "Var det verkligen så enkelt?").

Framför allt är det den cirkulära och relativt symmetriska strukturen som indikerar rörelse: de korta, enkelt konstaterande satserna expanderar successivt för att mot slutet åter dras samman och skapa den pilspetsform, inte helt vanlig i en prosatext, som leder "blad" (1) tillbaka till "blad" (19).

Det ligger naturligtvis nära till hands att tänka sig texten alstrad ur anblicken av det ångestladdade vita blad som har en tendens att ständigt befinna sig i (den fördatoriserade) författarens blickfång, det tomma papper som enligt Mallarmé alltid försvarar sin vithet: "Det är ett vitt blad." Men när denna mening är skriven är bladet inte längre helt vitt, trots att det försvarar sin vithet genom att hävda det. Det är ett skenbart oskyldigt litet konstaterande vars utsaga falsifieras av utsägandet; det som var sant innan det skrevs, men då i språklig bemärkelse inte fanns, blev falskt när det skrivits. Den sanna utsagan blir falsk i samma stund som den utsägs, och med avstamp i denna märkliga språkliga modalitet, lögn och sanning i ett – en utsaga sann som oskriven och som oskriven osann som skrift, osann som skriven och som skriven sann som skrift –, med avstamp i denna paradox skjuter textualstrandet fart.

Jag ska återkomma till dessa textliga komplikationer lite senare. Låt mig emellertid börja med att diskutera den eventuella rörelsen i tämligen allmänna ordalag och slå en provisorisk parentes runt textualiteten. Även utifrån ett extra-lingvistiskt perspektiv kan man iakttä en progression genom den täta textmassan, en progression som *antingen* kan ses som rent tematisk, en sorts rundresa genom Lundkvists "imaginära universum", ett successivt och allt mer frenetiskt nerstigande till de djupaste mentala skikten, följt av ett uppstigande, en tillnyktrande återkomst, den fruktbarhetsrituella ner-upp-rörelse som är så fundamental hos Lundkvist; *eller* som en mer distinkt geografisk lokalisering, ett slags ankomst till en stad och ett successivt nerträngande under stadens yta, till dess prehistoriska grundvalar, till naturen under kulturen, de inte längre urskiljbara gravstenarna (12), enarna som tycks ha vandrat in bland stadens järnskrot från den urlundkvistska eldtiden (13)⁴. I det förra fallet, där vi stegvis når ner till urteman som träd, neger, fåglar, fångenskap, osynlig övermakt, ångest, naturunderströmmar under kulturen, död, eld, bokslukande, är vi i viss mån alltfjämt kvar i den surrealistiska katalogens ambitioner: "Bretons mest typiska dikter", skrev Lundkvist senare, "ter sig som arabeskslingor, där den ena bildföreställningen knyts till den andra, ganska lösligt, godtyckligt associativt, men med vissa anspråk på att glimtvist avslöja en djupare innebörd."⁵ I det senare fallet har vi att göra med en betydligt tätare struktur, en progression av mer direkt följdkaraktär, på narrativitetens gräns. Ingenera läsart kan för närvarande betraktas som mer korrekt än den andra. Och framför allt är möjligheterna inte uttömda.

Låt mig åter byta perspektiv och fokusera textens språkliga karaktär genom att

rikta uppmärksamheten mot själva den anaforiska formeln: "Det är". Varje mening låter som ett svar på en fråga, kanske metafysikens grundläggande varafråga, Platons *ti estin*: "Vad är?" Denna underförstådda fråga ekar genom texten, barnets frågande pekfinger: "Vad är?" Men kanske är det inte alls fråga om någon fråga, kanske är svaret inget svar: utan fråga, utan ostentativt utpekande, blir "Det" och "Det är" tämligen gåtfulla tecken. Det står inte uttryckligen "Där är" utan "Det är", och "Det" berövat sitt implicita "Där" – vilket i utpekande, positionerande form bara förekommer tre gånger, som ett "ovanför" (5), ett "där" (11) och ett "hit" (13), och då snarast, som omnämnts, *förskjuter* den eventuella blicken – är ett mer svårhanterligt tecken. Utan pekfingeret förvandlas "Det" till något ogripbart, något som hela tiden tycks undfly språket. Därigenom får hela texten en *katakresisk* karaktär.⁶ Bestämningarna kommer hela tiden att stå *istället för* det onämnbare som täcks av konstanten "Det", det som hela tiden *söks*, indikerat av det nämnda "helt enkelt": "Nu är det [A] eller [B] eller [C] eller helt enkelt [D]" (14). Det finns, om vi läser på det här viset, helt enkelt inget sakled: "Det" är lika "bildligt" som sina växlande försök till bestämningar.

När vi nu ändå riktar blicken mot det visuella för att nalkas även visualitetens meningsspridning får vi inte glömma möjligheten till denna inomspråkliga läsart; den bidrar till en viss uppluckring av de följande läsarterna. Låt oss dock för tillfället acceptera närvaron av ett pekande finger som ackompanjerar "Det är". Vart ska vi rikta blicken? Är fingret statiskt eller byter det hela tiden riktning? Är alltså blicken fast eller rörlig? Är "Det" en enda företeelse eller är de olika "Det" lika olika som de verkar? Låt oss återvända till räckan av småord ovan och konstatera att de pekar i två olika riktningar, mot såväl det statiska som det dynamiska pekfingeret. Parallellt med den fasta blickens markörer finns den rörligas. Här finns det lilla "hit" (13), som ger en antydning om en fast position, ett *hic et nunc*, och här finns framför allt de osäkerhetsalstrande "kanske" (3, 6, 12), "eller" (6, 14), "Nej, [...] ju" (13) samt "Nu" (14), vilka, med växlande emfas, tycks ge alternativa förslag till ett och samma "Det", sett med en och samma blick. Detta kan alltså läsas som indikationer på en statisk blick, som givetvis i sitt "inre" är mycket dynamisk, oförtrutet störtande vidare mellan alternativen. Men samtidigt finns en mer omedelbart skiftande blick inbegripen i texten, dels i det lilla "där" (11), som i viss mån tycks vrida blicken åt sidan för att den ska fokusera en annan punkt, dels i tidsförskjutaren "inte längre" (12), som bland annat kan läsas som att blicken så att säga vridits dit *för sent*, dels – och framför allt – i den tydliga markören "ovanför" (5): efter fången "bakom sitt galler" (4) finner vi "visst [ytterligare en osäkerhetsmarkör] en blodfläck ovanför". Här förskjuts blicken tydligt uppåt, för att redan i följande mening åter vara fast: "kanske det [den forna blodfläcken] är solen i storstadsröken" (6). Här kan, om man så vill, den mer geografiskt fixerade läsarten ta sin början: staden. Men låt oss stanna ett ögonblick vid dessa båda meningar, de första som bryter den anaforiska räckan med sina "Och det är" (5) respektive "Eller kanske det är" (6). Mot den rörliga blickens "Och" står den fasta blickens "Eller", formallogikens inklusiva respektive exklusiva tecken, som båda tillsammans, i ett tillstånd av apori, bygger upp denna lilla text. Första och länge enda gången anaforen bryts upp sker det med hjälp av de två fundamentala binära tecknen "Och" och "Eller". Det är knappast en slump. Det är en avsiktlig vaghet som slår följe med resten av texten.

För kanske är det ändå så att det inte är blicken, Lundkvist-gestaltens Kainsmärke, som står i centrum, utan språket, textprogressionen. När "Det" plötsligt lämnar det visuella fältet – inne i ett nästan desperat försök att fånga "Det" – och "helt enkelt" blir "luften som brister ut i örffilar efter ett skott" (14), är det nog knappast fråga om en ren surrealistisk synestesi, vilken brukar inträffa med mycket större självklarhet, egentligen helt smärtfritt. Här är det snarare fråga om att blicken inte räcker till, om det visuella registrets otillräcklighet, ett register som dock omedelbart återerövrats i den följande "uppsigningen". Blicken, visualiteten, är förvisso Lundkvists primära särdrag som diktare,⁷ men här är den innesluten i en betydligt komplexare struktur.

För att nalkas denna struktur ska jag återigen byta perspektiv och återvända till textens inledande vita blad. Jag tillåter mig här en omväg över två tämligen antikverade experimentalpsykologiska metoder. Å ena sidan kan Lundkvists "textframkallning" påminna om ett Rorschachtest, upprepade fantasier kring någon sorts fläckbildning på ett pappersark. Å andra sidan kan den lika gärna påminna om ett Wundtskt associationstest, en kedja av reaktioner på ett *ret-ord*, ett ord leder till nästa och det i sin tur leder till nästa, så att kedjan successivt närmar sig "själens inre gömslen". Skillnaden mellan dessa båda, här lätt modifierade, metoder är illuminerande. I det förra fallet rör det sig om *likhetsrelationer*, ständigt nya metaforer för en rent visuell skiftning i papprets yta, i det senare om *närhetsrelationer*, en metonymisk kedja triggad av ordet "blad" eller ordet "vitt", utgående från någon av dessa ords olika aspekter. Båda dessa fundamentala textalstringsarter, den *metaforiska* och den *metonymiska*, är möjliga att utläsa ur denna exemplariska text. Denna gamla jakobsonska dikotomi, så ofta använd i textlingvistiska och lacanska sammanhang, är baserad på textens vertikala respektive horisontala utbredning och står i viss relation till några av de dikotomier som vi redan, mer eller mindre direkt, har lokaliserat: stapling eller följd, analogi eller association, fast eller rörlig blick, ett eller flera objekt och, lite tillspetsat, "Eller" eller "Och". Men den metaforiska och den metonymiska textalstringsarten, frågan om meningarna så att säga *läggs* till varann eller snarare *ger upphov* till varann, ger oss möjlighet att en aning striktare nalkas textens födelseprocess, ja, till och med Artur Lundkvists egen skrivakt.⁸

I avsikt att frilägga den lundkvistska fantasins embryonala rörelser riktar vi nu uppmärksamheten mot textens ingång, dess första radbyte, alltså mot relationen mellan "Det är ett vitt blad." och "Det är skuggan av ett träd." Låt oss då bortse från den likhetsrelation där bladet saknar paradigmatiskt status, det vill säga någon-ting, någonstans, liknar först ett blad, sedan skuggan av ett träd. Det är i princip tesen om genrestyrt godtycke, varigenom den cirkulära strukturen går förlorad. Följande övergångsarter mellan de två första meningarna kan nu urskiljas: 1) En *likhetsrelation* i analogi med det ovannämnda Rorschachtestet: någon-ting *på bladet* liknar "skuggan av ett träd" och fortsätter sedan *metaforiskt* att likna allt möjligt, allt efter synvinkel. 2) En *närhetsrelation* av *antitetiskt* snitt, där bladet reduceras till sin "vithet" och alstrar en "svärta", först som en "skugga", sedan som ett "negerhuvud", men framför allt *som text*, som "svart-på-vitt" i en dubbel bemärkelse som jag ska återkomma till. 3) En annan typ av *närhetsrelation* där vårt "blad" förvisso förblir ett "pappersark" men där en annan av ordets betydelser, "löv", språkligt, *synekdochiskt*, leder vidare till trädet; den synekdochiska närheten mellan "blad" ("löv") och "träd" sätter igång textprogressionen. 4) Ytterligare en form av *närhetsrelation* mellan "blad" och "träd", må-

hända aktiverad av den gemensamma nämnaren hos ordet "blad":s båda betydelser – trädet – men alljämt med betoningen på pappret; i så fall är övergången klassiskt *metonymisk* (orsak-verkan, råvara-produkt, träd-papper).⁹ 5) En *närhetsrelation* av mer *rumsligt* slag, där bladet i skrivakten faktiskt förvandlas till ett löv, där bibetydelsen förlorar sitt "bi-" och tar överhanden, "ett vitt blad" på ett träd, kanske snötäckt, kanske förtorkat, kanske något slags anmärkningsvärt albinolöv, från vilket en filmisk utzoomning sker till det träd på vilket det hänger. Därifrån fortsätter så småningom utzoomingen till en vidvinkelöverblick över en hel stad och vidare in genom stadens sprickor ner till dess osynliga grundvalar, en överblick som sedermera åter krymper samman i en inzoomning tillbaks till detta löv på vad som visar sig vara en kastanj (18), ett löv som bär hela stadens vibrerande mångfald inom sig: makrokosmos i mikrokosmos. På så vis blir detta blad, detta löv, "beskrivet" (19). Men genom att renodla "löv"-läsningen av vårt "blad" missar vi: 6) Det metaperspektiv som finns inbegripet i tanken att det är just *detta* blad, det pappersark som successivt fylls med bokstäver, som blir "beskrivet", rörelsen från vitt till svart. Bladet blir skuggan av ett träd, men i den övergången vidareaktiveras också den paradox som finns inbegripet redan i inledningsmeningens orimliga "Det är ett vitt blad." Det är textens egen framväxt vi bevittnar, från det vita papper som alltid redan slutat vara vitt till den svarta skuggan, varigenom det vita pappret tycks acceptera sitt nederlag och erkänna sin status som befläckt av den svarta texten.

Artur Lundkvist lägger fram sitt evigt återkommande vita blad framför oss och tycks säga: "Så här är det, så här ser det ut, så här blir texten till." Själva skrivakten blir synlig i en meta-visualitet: tvärsigenom de suggestiva (stads)bilderna skrivs arket där dessa bilder skrivs fram fram. Pappersarket beskrivs när det be-skrivs, så att säga: det (be)skrivs. Attributet "beskrivet" vidgar sin lexikala betydelsefär en aning, prefixet "be-" får en mindre betydelseändrande karaktär: liksom bladet kan vara exempelvis "beskuggat", täckt av skugga, eller "beklottrat", täckt av klotter, kan det vara "beskrivet", täckt av skrift. Men samtidigt är det alltså "beskrivet" i ordets lexikala betydelse, och det på metanivå: samtidigt som vi ser ett svart "negerhuvud" framträda över det vita pappret ser vi den svarta texten göra det; samtidigt som vi tränger in i det vita papprets skenbara tomhet och förintar dess benhårt försvarade vithet, samtidigt som vi borrar oss ner mot de lundkvistska "djupskikten", mot döden och elden, *förevisas hur detta går till*. Samtidigt som vi ges en snabbtur genom Artur Lundkvists "imaginära universum" ges vi tillfälle att betrakta fordonet. Det som beskrivs samtidigt som det skrivs är den textuella rörelsen, fantasins mångfaldiga övergångar, begärets oöverskådliga kedja av skiftande aktiveringsmöjligheter. Det som beskrivs, skrivs fram och förevisas är inget annat än skapandeprocessen och dess polyfona orkestrering: "Det". "Det" existerar inte i det skenbara singularis som det framställs i: bara i denna flodvåg av olikartat skiftande "Det är" *är* det verkligen.

Den kodblandning som på olika sätt lokaliserats i texten har alltså sitt upphov i dessa båda paradigmatiske inledningsrader. Redan den allra första övergången inbegriper, textuellt, alla de läsarter som sedan kan appliceras på texten i dess helhet: Lundkvist använder sig av alla de öppningar i olika riktningar som redan de två första meningarna, och, framför allt, övergången mellan dem, har öppnat.

Bakom det metaforiska textalstrande som är fullt möjligt att utläsa ur texten, en klase alternativa förslag till visuell analogi, dväljs det metonymiska textalstrandet

(språkligt triggat (antitetiskt, synekdochiskt, traditionellt metonymiskt) eller rumsligt) samt ett metaperspektiv som samtidigt *tycks vilja visa upp alla dessa simultana rörelser i texten*. Det vita pappret blir en tom scen som fylls med aktörer, men regissören blottas bara i deras rörelseschema: "jag biktar mig inte, jag diktar mig".¹⁰

John Locke menade i sin kunskapsteori att människan föds som ett vitt pappersark som så småningom skrivs fullt, och på samma sätt är skrivakten för Artur Lundkvist en ständig pånyttfödelse *ex nihilo*: "Ja, för poeten med Ordet är det varje dag skapelsens morgon".¹¹ Livet och skapandet är en ständigt fortgående rörelse in-och-ut, ner-och-upp, fram-och-tillbaka. Nästa blad är ändå alltid vitt.

Noter

- 1 Det vore naturligtvis orimligt att tänka sig en total frånvaro av textinriktade läsningar under loppet av ett sextioårigt författarskap (1928-1988). Låt mig exemplifiera med några av de bästa: Dickson, Walter, "Artur Lundkvists paniska poesi", i förf:s *Hjärtefäste och hungertorn*, Stockholm 1953, ss. 103-114; Holmqvist, Bengt, "Liv som floder", i *BLM* 1956, ss. 54-57, Espmark, Kjell, "Artur Lundkvist och drömtänkandet", i förf:s *Själen i bild*, Stockholm 1977, ss. 118-135, Olsson, Ulf, "Jaz-zen! Anteckningar om Artur Lundkvists tidiga författarskap", i *Poesi och vetande*, red. U-L. Karahka & A. Olsson, Stockholm 1990, ss. 186-197, vissa läsningar i Nordberg, Carl-Erik, *Det skapande ögat. En färd genom Artur Lundkvists författarskap*, Stockholm 1981, samt i någon mån van Reis, Mikael, "Fadern och efeben. Lars Norén läser Artur Lundkvist", i *TFL* nr 1, 1988, ss. 63-80.
- 2 "Den kritiske Artur Lundkvist", intervju i Rying, Matts, *Galleri*, Stockholm 1972, s. 91.
- 3 *Malinga*, Stockholm 1952, ss. 147f.
- 4 Se framför allt *Eldtema*, 1939. Men eldens tid som ett slags mänskligt uttillstånd förekommer också tvärs igenom författarskapet.
- 5 Inledningen till surrealistmantologin *Vithåriga revolverar*, Stockholm 1966, s. 10.
- 6 Här talar jag givetvis om *katakresen* i den klassiska retoriska bemärkelsen, som den analogi som täcker över ett tomrum i språket, och inte i den moderna missbruksformen "ansträngd eller malplacerad metafor", vilken härrör från en missuppfattning av den latinska termen för *katakres*, *abusio*, som här inte alls betyder "missbruk"; se t. ex. Eide, Tormod, *Retorisk leksikon*, Oslo 1990, s. 72.
- 7 Det visuella är en fundamental beståndsdel i den nämnda Lundkvist-gestalten, och det är ingen slump att de icke-akademiska verk som skrivits om Lundkvist redan i sina titlar betonas *ögat*: Nordberg, *Det skapande ögat*; Lindblom, Paul, *Samtiden i ögat*, Stockholm 1991 (en lätt omarbetad version av *Artur Lundkvist i en föränderlig värld*, Stockholm 1976).
- 8 Dessa båda textalstringsarter får naturligtvis inte blandas ihop med troperna metafor och metonymi. Som Gérard Genette skriver i en essä om metonymins roll i Prousts metaforiska skapandeakt: "det är den semantiska förbindelsens natur som det är fråga om här och inte figurens form" ("c'est la nature du rapport sémantique qui est en cause ici et non la forme de la figure" ("Métonymie chez Proust", i *Figures III*, Paris 1972, s. 58)).
- 9 Inom den metonymiska textalstringsarten, närhetsrelationen i allmänhet, finner vi alltså den mer specifika, tropiska, övergången från verkan (pappret) till orsak (trädet): metonymin i klassisk bemärkelse.
- 10 *Fotspår i vattnet*, Stockholm 1949, s. 39.
- 11 Ur Arthur Lundkvists tal vid Strugas Internationella Poseifestival, 1977, omtryckt i *Artes*, nr. 3, 1979, s. 64.

MAGNUS ERIKSSON

Tiden i texten

Om Artur Lundkvists tidiga prosalyrik

Jonathan Monroe har kallat prosadikten "an antigeneric genre".¹ Den har också utgjort ett problem för genre teorin. Dels är det en genre som bygger på kontrasten mellan två uttrycksformer som uppfattats polärt, dels är den nära knuten till ett visst litteraturhistoriskt skede. Stephen Fredmans bestämning är representativ: "It is an oxymoron aimed at defamiliarizing lyric poetry, and it remains redolent with the atmospheric sentiment of French Symbolism."²

Synen på prosadikten som en motsatsernas förening eller som en oppositionell genre har präglat de bestämningar av den som gjorts. Ofta rymmer dessa ett motstånd mot tanken att prosadikten alls kan definieras. Redan 1936 hävdade pionjären Vista Clayton att studiet av prosadikten inte bör styras av en definition, utan "by the intentions of the authors themselves as well as by their achievements, and by the judgements of contemporaries."³ En liknande idé finner vi hos John Simon, som 1959 skrev att det är "far easier to speak of the history of the prose poem than of its quiddity."⁴

Trots det har många försök att definiera prosadikten som genre gjorts. I linje med Vista Claytons åsikt utgår flera av dessa från det författarintentionella, ofta beskrivet i litteraturpolitiska termer. Det har till exempel varit tacksamt att hänvisa till Mallarmés idé om ett absolut lyriskt språk eller Baudelaires förord till *Spleen de Paris*.⁵ Från författarsynpunkten har även Tzvetan Todorov ifrågasatt om prosadikten kan definieras som en genre. Han visar hur Baudelaires och Rimbauds prosadikt får sin *lyris-ka* egenart på skilda sätt. Hos Baudelaire bekräftar den tematiska polariteten genre ns grundläggande dualitet; "the poetic thus seems to be a purely thematic category, whose only additional requirement is that it be brief."⁶ Rimbauds prosadikt, å andra sidan, "rejects representation, and therein lies its poeticity."⁷ Även Michel Beaujour är kritisk mot en formell genre definition. Han kritiserar Paz' och Mallarmés idéer om det absoluta lyriska språket och konstaterar att "there is little substance behind the smoke; little at least to be apprehended and described by formalist, rhetorical, or stylistic strategies."⁸

Och visst finns det en konflikt mellan iakttagelser som är direkt grundade i ett författarskap och genre teorins krav på generaliserbarhet. Dessutom har prosadikten ofta setts som ett uttryck för den formella frihetssträvan som finns i de flesta modernistiska strömningar. Genre forskaren Gottfried Willems betonar också det antago-

nistiska förhållandet mellan en klassisk genrepoetik och modernismen: "Ja die Gattungstheorie wird im 20. Jahrhundert geradezu zu einer Waffe im Kampf gegen die moderne Literatur."⁹

Ändå kommer inte prosadikten undan genretänkandet. Jonathan Monroe skriver till exempel att "the prose poem has always been the genre that wants *out of genre* and still finds itself, for all that, inscribed *in genre*."¹⁰ Flera forskare har också analyserat prosadikten som en särskild, och särskiljd, genre. Ofta har man försöka isolera den eller de komponenter som laddar texten lyriskt, som förvandlar ett stycke *prosa* till *lyrik*, till ett prosapoem. Monique Parent ger en preliminär bestämning, som tycks typisk: "*Des poèmes: des morceaux autonomes de poésie lyrique, en prose: privés de la structure versifiée*."¹¹ Hon formulerar själv den avgörande frågan: "Comment le lyrisme peut-il s'exprimer complètement dans une page de prose? A quelles conditions?"¹² Svaret ger hon i sin definition av det lyriska tillståndet:

Nous pouvons ainsi définir plus nettement l'état lyrique: une énergie l'intérieure d'ordre intellectuel et affectif à la fois, qui se suffit à elle-même et ne cherche qu'à s'exprimer, avions-nous dit; un état de tension qui se décharge par chocs, éclairs, secousses, dans une expression à la fois souple et heurtée, pouvons-nous ajouter maintenant.¹³

En likartad bestämning finner vi hos Suzanne Bernard:

en effet le poème en prose, non seulement dans sa forme, mais dans son essence, est fondé sur l'union des contraires: prose et poésie, liberté et rigueur, anarchie destructrice et art organisateur.¹⁴

Ett tredje exempel på den här typen av väsensbestämning erbjuder Ulrich Fülleborn. För honom innebär lyrik att textens eufoniska kvaliteter och de språkliga ekvivalensrelationerna renodlas. Det strofiska arrangemanget medför att nya möjligheter fokuseras på textens skilda nivåer. I förhållande till dessa framflyttningar blir den språkonventionellt styrda betydelsen sekundär. Fülleborn anser dock inte att prosadikten kan dela dessa egenskaper, då den utmärks av det icke-litterära språkets rytmiska mönster. Dessa semantiseras inte på samma sätt som rytmen i en versdikt. För att definiera prosadikten, avgränsar Fülleborn den i stället gentemot andra kortprosa-genrer, som essän, brevet eller lyriska utsnitt ur romantexter. Utifrån den jämförelsen bestämmer han prosadikten som monologisk, icke-referentiell och orefererbar.¹⁵

I dessa bestämningar är lyriken ett fundament. Den ger prosadikten dess stadga. Det är lyriken som representerar formell organisation, medan dess andra del, enligt den polära synen, representerar friheten. Suzanne Bernard ger till exempel nyanterade bestämningar av prosadiktens lyriserande drag, medan de positiva bestämningar hon ger av prosan som ferment i prosadikten oftast fokuserar företeelser på textens tematiska nivå. Således betonar hon bland annat att prosadikten berikat poesin med inslag av humor, ironi och bisarreri, men att dess främsta bidrag är att Baudelaire släppte in 'det moderna livet' i dikten.¹⁶

Hos Bernard har dock prosan dubbel status. På textens tematiska nivå är den ett incitament, på den formella ett spöke. Baudelairens prosadikt har inte bara förnyat

det lyriska språket, den löper även risk att ”tomber [...] dans l'inorganique, dans la prose.”¹⁷

En ständig fråga i diskussionen om prosalyriken har alltså varit när prosan blir poesi. Men även den omvända frågan kan ställas: När blir poesin prosa? Den är allvarligt menad, och på den punkten bör en del tidigare forskning utmanas. Ty ofta har ju prosan, i prosadiktens pendling mellan formell tukt och frihet, uppfattats som det icke-strukturerade, i värsta fall det ostrukturerade, eller kaos. Svaret på frågan blir då att poesin blir prosa genom ett misslyckande, en oförmåga hos diktaren att kompensera versens bortfall. Lars Nylander söker sig bortom ett sådant svar, och dess underförstådda dualism, då han ställer frågan ”Vad är prosa?” Han konstaterar att denna storhet, polaritetens bortvända sida, ofta förblir odefinierad: ”Prosan har i så hög grad kommit att uppfattas som språkets 'natur' att det blivit svårare att diskutera den som en specifik, diskursiv praktik.”¹⁸

Nylander för dock en sådan diskussion, väsentligen utifrån Jeffrey Kittay och Wlad Godzich. Även de ser prosan som det ständigt icke-definierade. De skriver att den ofta tagits för given. Även under medeltiden, den epok som står i centrum för deras analys, behandlades prosan som vore den ”natural, artless, just a given.”¹⁹ I stället vände man sig till den versifierade diktningen, vilken uppfattades som konstnärlig. En sådan idé förutsätter att prosan ses som primär i förhållande till den strofiska dikten. Kittay och Godzich skriver dock redan i förordet att prosan i snart sagt varje skriftkultur kommit efter poesin. För dem är prosan en av många ’signifying practices’ som kämpar om dominans. I varje kultur finns det, skriver de, klart formulerade eller underförstådda regler för vilka budskap som kan föras fram genom olika diskurstyper. De betonar att de konkurrerande mönstren, de modeller som tidigare dominerat, integreras vid skiftet från en ’signifying practice’ till en annan: ”A new signifying practice may – perhaps *must* – initially pretend to ’hold’ the old, to contain it.”²⁰ Kittay och Godzich ger även en förklaring till att prosan ofta blivit den omärkta varianten av litteratur. Under medeltiden var den en del i upproret mot formen, och poesin i sin tur var just form:

The attack on verse was (sometimes more, sometimes less consciously) an attack on form as such. Prose is presented as remedy, as successor to verse as form, but no claims are made for prose as form. Prose is considered less false only because of the marks it lacks, because it is *unmarked*.²¹

Analysen av prosadikten har dock inte alltid inriktats på det lyriska. Hos till exempel Michael Riffaterre eller i Ursula Franklins analys av Mallarmés prosadikt bildar det narrativa ett eget skikt. Och det är något som bidrar till att ge dikten dess betydelse, ej blott något man måste överskrida för att nå diktens kärna.²² Även Clive Scott relaterar prosadikten till episka och narrativa mönster: ”The prose poem is as often as not a gradual thwarting or suppression of narration or description.” Ordvalet antyder att Scott ser elementen som närvarande i prosadikten; de är ej förintade, endast undertryckta, och uppenbarligen representerar de inte blott en avsaknad av organisation. Undertryckandet av de narrativa mönstren i prosadikten kan ta sig olika uttryck. En möjlighet ser Scott i variationen av textens temporala möns-

ter; författaren kan skapa ett tempo i texten som antingen är för högt uppdrivet eller alltför dröjande för att ett narrativt mönster skall kunna etableras. En annan möjlighet ser han i "the dynamic vigour of narration into the arresting vigour of image-making."²³

Suzanne Bernard är inne på något liknande. Hon skriver att prosadikten ofta integrerar narrativa element, och hon skiljer vidare mellan "*temps réel*" och "*temps représenté*", alltså lästid och fiktionstid. För romanen är det

une nécessité constitutive [...] de s'organiser dans la durée, de se présenter sous la forme d'un déroulement dans le temps, de telle sorte que dans tout roman véritable on peut percevoir une progression.²⁴

Poemet är däremot cirkulärt. Det utgör "une synthèse indivisible", vilket Bernard ser som en förutsättning för ett lyriskt modus:

il ne peut exister comme poème qu'à condition de ramener au 'présent éternel' de l'art les durées les plus longues, de coaguler un devenir mouvant en formes intemporelles.²⁵

I stället söker poesin att "tenter de vaincre la pesanteur du temps" och att skapa en ögonblicklig effekt: "le poème, alors, plutôt qu'un déroulement dans le temps, apparaît comme une fulguration instantanée, dont l'effet sur le lecteur est immédiat et non progressif."²⁶

I passager som dessa distanserar sig både Scott och Bernard från synen på prosan som det icke-strukturerade. En meningsfrände har de i Artur Lundkvist. I en anmälan av Michael Benedikts antologi *The Prose Poem* beskriver han prosadikten på följande sätt:

Den får inte vara enbart berättande eller anekdotisk, men heller inte helt stillastående som en tavla. Närmar den sig måleri bör man nog kunna tala om måleri i rörelse. En art av komposition eller förlopp som leder till någon sorts klimax är säkerligen fördelaktigt.²⁷

Lundkvist betonar vidare att prosadikten inte kan reduceras till verslyrik minus versifiering:

På något ganska svårförklarligt sätt råder olika lagar för de båda formerna som inte bara låter sig vinkas bort. [...] Om öppenhet och frihet, med på andra sätt oåtkomliga möjligheter, talar för prosadikten tror jag ändå att den i bästa fall samtidigt har sin egen formstränghet, sina inneboende uttryckskrav, som hindrar den att flyta ut på vilket sätt som helst.²⁸

Lundkvist antar alltså en formstränghet som ej blott sammanhänger med prosadiktens karaktär av poesi. Prosan som den ena polen i dualiteten erbjuder ej blott frihet; den reser sina egna formkrav.

Både inom forskning och kritik erkänns alltså att även prosadiktens bortvända sida har sin egen formstränghet. Frågan blir hur denna skall analyseras. En möjlighet antyder Clive Scott, då han ser variationen av textens temporala mönster som ett sätt

för prosadikten att undertrycka det narrativa. Ett hjälpmedel för en sådan analys erbjuder den analysmodell som Gérard Genette etablerade genom sitt Prouststudium.²⁹ I svensk forskning har den använts av Ulf Olsson, Birthe Sjöberg och Per Wallroth.³⁰ I ett studium av prosadikten kan en analysmodell från romanstudiet användas för att tydligare fokusera den organisation som den prosalyriska texten underkastas i sin egenskap av *prosadikt*. En förutsättning är då att man inte godtar idén att den andra sidan i polariteten blott representerar det icke-strukturerade, ej heller att prosan utgör ett hot mot den kvalitet i prosadikten man kallar lyrisk.

I det följande analyseras några tidiga prosadikter av Artur Lundkvist utifrån Genettes terminologi. Syftet är att pröva om man med en sådan analys kan förtydliga prosalyrikens genremässiga egenheter, men även att skärpa blicken för återkommande mönster i Artur Lundkvists prosadikt. Genreteoretiskt ansluter jag mig till Adena Rosmarins pragmatiska syn, enligt vilken "theory and practice are not ideally separate but pragmatically joined."³¹ Rosmarin utgår från konflikten mellan partikulära och generella iakttagelser:

We typically strive both to unfold the unique and unmediated particularity of the text or our reading experience and to generalize this particularity, phrasing its explanation in terms not its own.³²

Rosmarin har en deduktiv syn på genren. Vanligen, skriver hon, förutsätter man att tänkandet är induktivt; vi utgår från att generella slutledningar grundas på iakttagelser av det konkreta och kommer *efter* dessa. Utifrån Gombrich hävdar Rosmarin i stället att varseblivningen styrs av på förhand givna 'scheman'; "images are not made of nothing: one has to begin somewhere, with something."³³ Det bakomliggande systemet, till exempel den litterära genren, styr all konstnärlig varseblivning. Rosmarin betonar dock att genren är en konstruktion: "For genre is not, as is commonly thought, a class but, rather, a classifying statement."³⁴

Genette analyserar tiden i texten från tre synpunkter – ordning, varaktighet och frekvens. I analysen av ett romanverk är kategorin 'ordning' central, men i fråga om prosadikten kan den lämnas därhän. 'Frekvens' avser det kvantitativa förhållandet mellan händelsen och omtalandet av den. Genette anger flera varianter med underavdelningar, men endast den övergripande kontrasten, den mellan 'singulativ' och 'iterativ' frekvens, är här av intresse. Den förra avser förhållandet att det som sker *en gång* omtalas *en gång*, eller specialfallet att det som sker *n gånger* omtalas *n gånger*.³⁵ Med 'iteration' avser Genette däremot ett sammanförande av skilda händelser, att det som sker *n gånger* omtalas *en gång*.³⁶

'Varaktighet' avser förhållandet mellan temporal utsträckning i berättandet och berättelsen, i narrationen och det narrerade. Ett schema för de skilda möjligheterna kan tecknas enligt följande, där NT avser narrativ tid och ST 'story time' eller narrerad tid:³⁷

paus:	NT = n, ST = 0
(odöpt):	NT > ST, ST > 0
scen:	NT = ST
sammanfattning:	NT < ST
ellips:	NT = 0, ST = n

'Ellips' avser att något utelämnas i det narraterade skeendet; kategorin är här av mindre intresse. 'Scen' definieras som överensstämmelse mellan de båda tidsförloppen, och den utgör en grundstruktur mot vilken övriga mönster definieras kontrastivt. Genette påpekar dock att antagandet om överensstämmelse är problematiskt. Det enda måttet på narrativ tid är den individuella faktorn lästid. Han ser dock dialogen som en typ för 'scenen', och han betonar att "a scene with dialogue has only a kind of *conventional* equality between narrative time and story time."³⁸ Han knyter grundtypen till antagandet om konstans i progressionens tempo:

The isochronous narrative, our hypothetical reference zero, would thus be here a narrative with unchanging speed, without accelerations or slowdowns, where the relationship duration-of-story/length-of-narrative would remain always steady.³⁹

'Sammanfattning' är en figur, där en begränsad narration täcker ett mer omfattande skeende. 'Paus' markerar ett förlopp endast i narrationen. I det narraterade avstannar däremot progressionen. Traditionellt hänger strukturen samman med beskrivningen, och Genette talar om 'descriptive pause'.

Återstår så en figur, som Genette låtit bli att namnge: $NT > ST$, $ST > 0$. Den narrativa tiden dras ut till längre varaktighet än den i det narraterade, trots att tid även där förflyter. Genette uppfattar denna möjlighet som teoretisk, och det är endast av fullständighetsskäl som han förtecknar den. Då han funnit den, har han också visat att det rör sig om en sammantagen effekt av 'scen' och 'paus', och att den kan analyseras som en kombination av dessa.

I filmstudiet har kategorin dock tillämpats, inte minst som modell för det förhållande som slow motion-tekniken upprättar mellan narrationens skilda nivåer. Men filmhistorien erbjuder fler exempel. Seymour Chatman nämner den sovjetryska expressionismens montageteknik, fulländad av främst Sergei Eisenstein, som innebär att berättartiden *sträcks ut*; han kallar också figuren 'stretch'.⁴⁰ Exemplet återkommer hos David Bordwell och Kristín Thompson, men de kallar figuren 'expansion'.⁴¹

Låt oss gå över till Artur Lundkvists tidiga prosalyrik. Kontrasten mellan 'paus' och 'progression' kan belysas med hjälp av dikten "Äventyret":⁴²

Vildgässen. Strålande och stiglös är deras färd genom rymden. Med snabba vingslag susar de fram. Likt svarta pärlor glimmar deras ögon i solen. När skymningen kommer sänker de sig ner till någon av landets ljusa, tiggande sjöar. Där förgår den korta natten. Så snart morgonrodnaden tänt ännu en av de långa dagarna susar de åter fram genom rymden. Vildgässens vårliga färd, är den inte som det stora drömda Äventyret?

På jorden står en människa, liten och krokig. Hans buk är stinn av föda. Han är mörk och tung av mull. Han står och glor upp i rymden. Gapar och glor. Hans gap är svart och stort. Hans ögon är ljusa och små. Hans ansikte är fulltecknat med rynkor, svarta av mull. Han står med fötterna djupt i jorden och glor upp i den strålande rymden. Där susar vildgässen fram.

I en trång och unken bur flaxar en fången fågel. En glimmerögd fågel med trasiga vingar. Vad är det för en fågel?

När dikten publicerades var den försedd med underrubriken "En prosadikt av Artur Lundkvist". Det var första gången som genrebeteckningen användes om en Lundkvistdikt, och dikten ger även ett tidigt exempel på hur Lundkvist integrerar ett tolkningsstyrande symboliskt skikt i sin dikt.

Hos Proust resulterar beskrivningen sällan i en paus, enligt Genette:

Proustian narrative never comes to a standstill at an object or a sight unless that halt corresponds to a contemplative pause by the hero himself [...] and thus the descriptive piece never evades the temporality of the story.⁴³

Beskrivningen tycks giltig även för Lundkvists prosadikt. Till att börja med verkar den första och den tredje strofen vara progressiva, den andra en paus. I narrationen finns dock en växling mellan yttre iakttagelse och reflektion, den senare signalerad av frågorna i första och tredje stycket. Den mentala akten representerar en singulativ och obruten progression. Den utgör dock bara ett av diktens temporala skikt. Det andra utgörs av iakttagelsen, vars växling mellan progression och paus åskådliggör diktens idé. I den första strofen utvecklas ett progressivt skeende från en nominalfokus, *Vildgässen*. Det knyts till fåglarnas flykt. En kontrast upprättas genom den beskrivande pausen i den följande strofen. Att progressionen upphört understryks i valet av verb: *står, gapar, glör, är*. Dessa upprepas på ett karaktäristiskt vis, medan strofen avslutas progressivt: *Där susar vildgässen fram*.

Progressionen knyts dock till den föregående strofens fokus, vilket understryker kontrasten. De skiftande varaktighetsstrukturerna stödjer diktens tematik. Friheten ges ett progressivt avtryck i texten, medan fångenskapen strukturellt representeras av pausen. Den strukturella kontrasten syntetiseras i det avslutande stycket, som ger en symbolisk sammanfattning av hela dikten. Det består endast av tre meningar. Den första är progressiv, och den syftar på fågeln. Människans tematiska fångenskap understryks dock av att fågeln är inlåst *i en trång och unken bur*. Men rörelsen avstannar, strukturellt genom den följande meningen och tematiskt genom fågelns skadade vingar och det yttre tvång som buren representerar. Konstruktionen banar väg för den avslutande frågan: *Vad är det för en fågel?*

Med sin begränsade rörelsemöjlighet visualiserar fågeln människans belägenhet. Sinnebilderna varierar den själsliga erfarenhet som projiceras på bilden av människan som står stilla och glör mot himlen, mot den (o)möjliga friheten. Den blir inte mindre drastisk av att det är i en fågels gestalt som den kontrasterar mot de värden som vildgässen representerar.

I prosadikten "Äventyret" ser vi en växling mellan två varaktighetsstrukturer. Själva iakttagandet utgör en akt, och dikten blir på sin överordnade nivå progressiv. I iakttagelsen växlar den däremot mellan två figurer, på samma sätt som den växlar mellan två olika rum. Det ena skiktet av iakttagelsen är progressivt, en sammanfattning, det andra utgör en beskrivande paus. Denna kontrast mellan paus och progression, text där $ST = 0$ och där $ST > 0$, kan även belysas utifrån dikter som helt struktureras enligt endera modellen.

De första prosadikter Lundkvist publicerade var episodiska. De fokuserar ett yttre skeende, ibland medierat genom en berättare eller en serie minnesbilder. De förenas av sin obrutna, 'sceniska' progression. Vidare finns i dessa en betydelsebärande väx-

ling mellan iterativ och singulativ frekvens. Det iterativa skiktet anger förutsättningar för ett isolerat skeende, som återges singulativt och omfattar en avgränsad historietid. I en del fall vänds mönstret. En singulativt omtalad händelse ger då en förutsättning för något som återges enligt en iterativ frekvens. Det innebär att vanemässigheten snarare än den konkreta händelsen fokuseras. Det innebär också att historietiden sträcks ut. I båda fallen är frekvensväxlingen betydelsebärande. Då det iterativt återgivna anger en förutsättning för skeendet, blir dikten närmast en kommentar till den isolerade händelsen. Då det singulativt återgivna anger förutsättningen för det som ageras ut enligt en iterativ frekvens, sluter sig dikten i en kommentar till belägenheten. Ett par prosadikter före debuten med *Glöd*, 1928, "Elden" och "Dåren", ger tydliga exempel.⁴⁴ I de första böckerna knyts däremot denna tidsstruktur ofta till dikter uppställda enligt det sandburgska versmönstret. Detta bör hållas isär från prosadikten i dess traditionella form, även om det för Lundkvist aldrig tyckts existera någon skillnad.⁴⁵ Jag väljer också att illustrera mönstret med en dikt uppställd enligt modellen från Carl Sandburg, "Ungt spel" från *Svart stad*, 1930:

Jag satt vid den stora dammande vägen och ägde ingenting – jag var ung och ensam och utan mål. Jag hade skurit mig en flöjt av rönn och satt och spelade på den, några toner, ett litet kvitter – därför att solen sken och skyarna var vita och jag själv var ung. Flöjten smakade beskt av barkens sav – jag fick spotta ibland. Och spottet var lite grönt.

Då såg jag en flicka komma på vägen, hon kom emot mig och log gick på vägen i sol, med sol i sitt ljusa hår, och log. Jag satt där och spelade lite, strödde ut några toner för henne att trampa på –

Men det var ju inte mig hon log emot, inte mig hon kom emot. Hon gick förbi, det var en annan hon gick i möte. De slog armarna om varandras liv och vandrade bortåt vägen – den stora dammande vägen.

Flöjten smakade förbannat beskt – jag spottade. Och spottet var lite grönt.⁴⁶

Den första perioden anger en förutsättning för det följande. Bandet är kausalt, och det mesta tyder på att den bör uppfattas som organiserad enligt en iterativ frekvens. En händelse omtalas singulativt, men det sker i imperfekt – "Jag hade skurit mig en flöjt av rönn" – vilket ger förutsättningen för den vanemässighet som den första prosaperioden kretsar kring.

Dikten är helt progressiv; ner i minsta textdel ges markörer för den temporala rörelsen. Denna narrativa struktur dominerar helt dikten, och den behåller sin dominans till dess den avslutande perioden övergår i en kommentar som direkt anknyter till diktens första del. Så blir dikten cirkulär, och en symbolisk betydelsemöjlighet antyds. I den första perioden kan spottets färg och smaken av flöjten ses som beroende av träets givna egenskaper, men mot slutet av dikten har det mellanliggande skeendet påverkat värderingen av dessa. Kommentaren blir även en kommentar till jagets belägenhet.

Den andra tendensen som illustrerades av "Äventyret" var en prosadikt som upphäver rörelsen. Den beskrivande dikten anvisades för övrigt som *en* möjlighet för den

lyriska prosan i upproret mot franskklassicismens regeltvång av pionjären Fénelon.⁴⁷ Enligt Genette kan beskrivningen överbrygga skillnaden mellan konstformer som renodlar temporala respektive spatiala mönster: "Description [...] seems to suspend the flow of time and to contribute to spreading out the narrative in space."⁴⁸ Genette ser dock den renodlat spatiala texten som enbart en teoretisk möjlighet. Han är skeptisk mot tanken att ett litterärt verk kan organiseras som en paus.⁴⁹

Åtskilliga av Artur Lundkvists prosadikter är organiserade enligt en rumslig princip, vad Shlomith Rimmon-Kenan kallat "contiguity in space".⁵⁰ Frågan är om den spatialt organiserade dikten från varaktighetssynpunkt utgör en paus. Ett tidigt exempel på en sådan dikt erbjuder "Interiör" från *Naket liv*, 1929:

Ölkaféet i gathörnet står med öppna dörrar, solen ligger i ett vitt flöde in i lokalen, en doft av vår kommer från gator och parker, och en palm står i tobaksröken som en grön bön till skönheten.

Publiken – arbetare från byggena i närheten – dricker öl och halva kaffe, uppfyller rummet med sina massiva kroppar, vecklar ut tidningar som fladdrar med trasiga kanter: arbetare vita av kalk, grå av cement och murbruk, röddammiga av tegel.

Servitriserna trippar kring på höga klackar, balanserande brickor, och doppar händerna i den svarta penningväskan som dinglar över magen.

Fet kvinna sköter uppkorkningsapparaten med van och kraftfull hand; ölskummet ryker kring henne, gult som håret kring hennes huvud; de snabba smållarna efter korkarna hörs ut på gatan och väcker törsten hos trottarernas vandrare.

Och en palm står i tobaksröken som en grön bön till skönheten.⁵¹

Första stycket anger en fokus för beskrivningen, ett ölkafé. Den utgör en paus, och den rymmer endast miljöiakttagelser. De tre följande delarna beskriver delar av lokalen eller människor i den. Dessa perioder är paradigmiskt underordnade den första, och de preciserar denna på en semantisk nivå. På den underordnade nivån ser vi även markörer för en temporal progression, om än en svag sådan. I andra perioden markerar verben en innehållsbestämd progression: "Publiken [...] vecklar ut tidningar som fladdrar med trasiga kanter."⁵² Den tredje perioden bildar ett episkt fragment. Den genereras av ett skeende, medan det följande stycket avviker från mönstret. Där förskjuts progressionen genom den associativa bestämningen och omflyttningen av fokus från kvinnan till korken. I den avslutande delen återställs så pausen som överordnad struktur. Där upprepas även den första periodens avslutning, vilket ger dikten en cirkulär karaktär. Både tematiskt och temporalt återgår dikten i det läge som signaleras i dess inledning.

Vid den här tiden favoriserade Lundkvist den spatiala organisationen. Ofta radikaliserade han mönstret, till exempel i "Källan" från *Vit man*, 1932:⁵³

Källan, skogsdungens öga, speglar de vita skyarna som flockas likt betande hjordar på himlens vida fält. Källans vatten sipprar hela dagen och kammar genom det långa gräset med svala fingrar.

Det gamla träämbaret har lagt sig på lut och sprängt de rostiga banden av järn: det liksom skrattar i sin förgängelse.

En fjärl sänker sig ner i källan som för att dricka, den gör små ringar på vattnet och drunknar mot aftonen då solljuset drar bort som en ljus svepning i skogen och källan blir svart.⁵⁴

Dikten saknar, till skillnad från "Interiör", överordnad fokus, och den befinner sig i spänningsfältet mellan skilda varaktighetskategorier. I den första strofen signalerar tidsadverbialt "hela dagen" en iterativ frekvens, samtidigt som strofen i sin helhet har sammanfattningens karaktär. Det bildspråk som mot slutet av strofen löper in i den temporala rörelsen – "och kammar genom det långa gräset med svala fingrar" – markerar en avstannande rörelse. Bilden fördröjer varseblivningen, och rörelsen övergår i den figur vi med Bordwell och Thompson kan kalla 'expansion'.

I den avslutande strofen tycks en scenisk progression etablerad, men den förskjuts mot sammanfattningen genom tidsuttrycket "mot aftonen". Även i den andra strofen ser vi markörer för en progression, men dess förhållande till de övriga är främst rumsligt.

Genom sin spatiala organisation anknyter dikten till mönstret från "Interiör", samtidigt som den på flera sätt avviker från det. Progressionen i stroforna, och deras inbördes förhållande, gör att man supplerar ett temporalt förhållande även mellan dem. Trots att dikten inte uppvisar något klart paradigmiskt mönster, är den spatialt organiserad. Den tvetydiga temporala strukturen antyder att den spatialt organiserade, beskrivande prosadikten inte utan vidare kan knytas till en viss varaktighetskategori.

En dikt som integrerar de figurer vi tidigare sett är "Platser där det stått hus" från *Svart stad*:

Vid vägarna kan man finns platser där det en gång stått ett hus. Det är borta för längesen, det har kanske brunnit eller rivits ner. Den gamla skorstenen har sjunkit samman till en hög som gräset växt över så att den blivit en grön kulle. Runt om växer kanske ännu nässlor, och kanske kummin och humle som mognar brunt och doftar starkt i sensommaren, och där står kanske några åldriga fruktträd kvar med stenhård kart gömd i det mörka lövet, och gamla bärbuskar, alldeles mossiga men dock med ett rött stänk av bittra vinbär. Lite avsides ligger den halvt igenrasade brunnen och djupt nere blänker svart dött vatten. Och gömd i gräset någonstans ligger trappstenen, nött och fårad av otaliga steg – kanske har den ett inhuggit årtal, nu halvt utplånat. En trappsten under vilken man brukat gömma stugnyckeln och där man stampat av sig den fastklubbade mullen efter dagsverken, där man lekt som barn och suttit åldrad och grå i sommarens ljuvliga solsken eller i den blånande kvällen, seende bortåt vägen –. Här har människor levat i sorger och lycka, med tusende fåvitska förhoppningar. Och alla får lämna sina hus, de brinner eller rasar samman, det gröna eviga gräset växer över ruinerna, fruktträden åldras och fällas snart av stormarna, brunnen sjunker samman i jorden och dess vatten blir svart, en stenhäll bäddas djupt i gräs och mull och dess årtal utplånas långsamt –⁵⁵

Dikten ger flera signaler om en mental akt; dess hypotetiska karaktär och den frambesvarna frånvaron förutsätter en i texten undertryckt iakttagare. Således innefattar dikten, liksom "Äventyret", två narrativa nivåer: iakttagelsens och iakttagandets. Men iakttagelsen är karaktäristiskt centrumlös. Dess spatiala utbredning genereras associativt, genom en minnets vandring, och kretsar helt kring en frambesvuren frånvaro. Denna sprids ut i flera temporal skikt, sammanvävda genom minnet. Den rörelse som signaleras i dikten är helt knuten till en erfarenhet som föregår textens iakttagelse. Distanseringen av progressionen från en entydig modell sker dock med förhållandevis enkla medel: tempusförskjutning, hypotes och negation. Men den visar att temporaliteten inte är organiserande faktor för texten. Dikten avviker dock även från ett spatialt mönster. Dess fokus är frånvarande, och de skilda tidsplan som iakttagelsen integrerar sätter till en del diktens rumslighet ur spel. Dikten är också en av de första prosadikter där Lundkvist överskrider både tids- och rumsmedvetandet.

Även utifrån ett begränsat antal analyser, ser vi att den spatialt organiserade prosadikten inte kan knytas till en given varaktighetsstruktur; den teoretiskt troliga vore pausen. Det är dock uppenbart att ju mer dominant det spatiala mönstret är i dikten, desto närmare knyts den till pausen som överordnad varaktighetskategori, i en upphävd eller undertryckt progression.

De senaste analyserna har antytt en radikaliserings av det spatiala mönstret. Vi kan även se en motsvarande radikaliserings av det progressiva mönstret, till exempel i den prosalyriska sviten "Drömboksblad" i *Vit man*. Kjell Espmark relaterar sviten till Freuds *Drömtydning*, som fem år tidigare givits ut i John Landquists svenska översättning.⁵⁶ Espmark diskuterar främst förhållandet mellan drömtankar och dröminnehåll, men han kommenterar även dikternas strukturella egenskaper. Han påvisar förtätningen och att "de logiska förbindelserna [...] har översatts i åskådliga bildföljder", vilket ger dikterna "en genuin drömkaraktär (endast störd av metaforisk överarbetning på ett par ställen)."⁵⁷ Analysen av Freuds drömteori som en formell modell för dikterna kan dock föras längre. Teorins grundläggande termer är 'drömtankar' och 'dröminnehåll'. Den förre avser drömmens latent innehåll, den senare dess uttrycksmässiga gestalt i drömmen. Freud antar vidare ett kausalt förhållande. Teoretiskt kan varje inslag i dröminnehållet föras tillbaka på en verkande orsak i drömtankarna. Enligt Freud är drömmen alltid en meningssammanhängande helhet; den lyder under "ett tvång att utgestalta en enhet."⁵⁸ Dess tempus är nutid: "Presens är den tidsform, vari önskan framställes som uppfylld."⁵⁹

Detta kan överföras på sviten "Drömboksblad". Dess tre delar organiseras i ett löpande presens, där den singulativa frekvensen pekar mot en unik upplevelse. Drömdikten ges en obruten progression, utan förflutet, framtid och förklaring. Dessutom utvecklas alla dikterna i sviten från ett meningssammanhängande centrum, knutet till ett konstant subjekt. Ur formellt hänseende är svitens första del minst intressant, och den lämnas därhän.

I "Drömboksblad 2" är drömerfarenheten som strukturellt bestämmande mönster konsekvent fasthållet:

Betty har en vit klänning som höjer och sänker sig mot det blå vattnet. Erik är med. Vi är långt ute på sjön. Vi har en mängd plåthinkar med oss i båten, vi släpper dem i sjön och de flyter runtomkring oss: blanka plåthinkar som vagnar och blänker

i solen och en efter en vänder sig på sidan, fylles med vatten och sjunker långsamt i djupet och lyser länge som silver. Erik försöker rädda en av dem. Den kan vara bra att ha, säger han och sträcker sig efter den. Då kantrar båten och vi faller i vattnet, jag slår armarna om Betty och vi trycker oss tätt intill varandra och sjunker långsamt i djupet. (Det blev ändå du och jag tillsammans, Betty. Du och jag till slut. Var blev Erik av?) Vi sjunker långsamt, långsamt bland silverglänsande plåthinkar och havet blir en grön kupa över oss och solen blir röd och svag som vid midnatt i Nordlandet.⁶⁰

Espmark ser dikten som en sexuell önskeuppfyllelse. Man kan dock jämföra med dikten "Kort händelse" från *Svart stad*. Också den handlar om ett triangeldrama som resulterar i att de älskande dränks:

vi sjunker sammanslingrade ner i säden och vårt blod susar. Men då börjar säden ramla ner över oss, sådesmassorna begraver oss –⁶¹

Den sexuella önskeuppfyllelsen är uppenbar, men samtidigt kan man se att föreningen åtföljs av en nedåtgående rörelse i båda dikterna. De varierar därmed fallande-drömmen, vilken definitionsmässigt antas ångestladdad. Det understryker även de stämningar i Lundkvists tidiga lyrik som bryter av mot den dominerande primitivismen.

I övrigt kan vi notera att episoden med plåthinkarna speglar Freuds idé att drömmen favoriserar det triviala, "det bisakliga och obeaktade".⁶² Slutet är mer tvetydigt. Dess omsorgsfullt utarbetade metaforik gör att dikten snarare liknar en drömbeskrivning än en dröm. Eftersom detta också är drömdiktens reella status, innebär passagen att dess textuella karaktär understryks.

Svitens tredje del är den kanske tydligaste drömdikten:

Det är ett ljust och högbeläget hav med en blank och metallisk yta. Jag ligger naken på vattnet och driver snabbt in mot kajen. Där har redan samlats en del folk, det är söndag, kyrkklockorna ringer och damerna har röda vårhattar. Jag är naken och ligger orörlig: de tror jag är död. Kvinnorna lyfter varligt upp mig och bär mig bort, jag känner rytmen i deras gång, den är mjuk som havets böljning. De för mig till en kyrkogård (jag ser gravstenarna) och lägger mig i en grav, men den är inte djup, jag ser dem stå runt omkring, det regnar våta blommor över mig. De har börjat sjunga med späda stämmor och drar bort i en klagande kör. Vinden susar i de stora träden och låga, rökiga moln släpar över trädskronorna, jag stiger upp (jag är klädd i min blå kostym) och finner en port i det höga, grönmossiga planket. Jag kommer ut på en myllrande gata i en stor stad – det är New York. Jag ser uppåt skyskraporna som är svindlande höga, men gamla och medfarna, med fläckiga och sönderspruckna väggar. Nu ser jag att även gatan är trång och fattig, belagd med kullerstenar, och endast fotvandrare syns till. Högt uppe i ett hus vinkar en bararmad kvinna åt mig, hon sitter högt uppe i ett öppet fönster, i ett hus som lutar sig mot skyn, hon vill att jag skall komma dit upp och jag börjar kliva uppför trappan, det går tungt, jag känner mig kraftlös i knäna och släpar mig långsamt upp, steg för steg. Trappan reser sig allt brantare, jag klamrar mig fast, den börjar luta bakåt och jag svindlar och faller.⁶³

Även denna dikt relaterar Espmark till ett sexuellt mönster: "En mödosam klättring uppför en allt brantare trappa [...] ger en otvetydig illustration till en bekant samlagssymbol."⁶⁴ Man kan även konstatera att det rör sig om en nakenhetsdröm, en drömtyyp som Freud förbinder med längtan till ett paradisiskt urtillstånd, fritt från kulturens hämningar. Det paradisiska knyts till diktens horisontella rörelse: "Jag ligger naken på vattnet och driver snabbt in mot kajen." Mot detta står den vertikala rörelsen, representerad av begravningen och försöket att nå kvinnan samt det fall som följer på detta. Så utmynnar även denna dikt i en fallandedröm.

Vi ser därmed en tematisk kontrast i dikten: mot en paradिसfantasi, knuten till en sidledsrörelse, står en ångestladdad fantasi knuten till andra människors ingripanden och formellt förankrad i en vertikal rörelse. Även uttrycksmässigt formas dikten efter drömmönstret. Ett av den sekundära bearbetningens syften är att undanröja drömmens absurditet och få den att närma "sig förebilden av en begriplig upplevelse."⁶⁵ Detta leder bland annat till inskott som "kunna sammanknyta två drömostycken, bygga ett sammanhang mellan två drömpartier."⁶⁶ Formuleringen "jag [...] finner en port i det höga, grönmosiga planket" kan utan vidare sättas i samband med detta. Den anger en konkret förbindelselänk mellan kyrkogården och New York, och därmed binder den även samman diktens två delar. På likartat sätt kan de förklarande inskotten – "de tror jag är död, (jag ser gravstenarna)" och "det är New York" – ses som drömtankarnas infiltration av dröminnehållet.

Så bekräftas drömdiktens strukturella särdrag. Temporalt organiseras den i en obruten progression. Frekvensen är singulativ, och inget förtydligas genom iterativa inskott. Dikterna rymmer även inslag som speglar drömmens metoder för tänkande och resonering. Vi kan också se hur drömmen formar diktens särskilda logik. Textuella inslag som skulle kunna uppfattas som erfarenhetsgenombrytande integreras enligt denna i en upplevelse som inom textens ramar är oproblematiserad. Som Espmark visat är dikterna dessutom översättbara i freudska termer.

Den temporala strukturen i dessa drömdikter är entydig. Vi har dock sett ett exempel på hur Lundkvist i sin tidiga prosadikt överskred både tids- och rumsmedvetandet, "Platser där det stått hus". En radikaliserad strävan i den riktningen gav senare den surrealistiska impulsen. Diktsamlingen *Nattens broar*, 1936, markerade det surrealistiska genombrottet i Lundkvists lyrik, men detta hade förebådats av prosadikter i tidskriften *Karavan* och i prosaboken *Himmelsfärd*, 1935. Redan 1932 hade Lundkvist dessutom hänvisat till surrealismen i ett enkätsvar i *BLM*, och Espmark har också uppmärksammat surrealistiska inslag i *Vit man* samma år, inte bara i drömboksbladen, utan även i den surrealistiskt inspirerade drömmen om "en öververklig kvinna" och idén att dikteren är en tolk för tidigare släktled.⁶⁷

Förändringen blir tydlig i den serie drömdikter, eller dikter med drömmotiv, som Lundkvist publicerade under rubriken "Drömtexter" i *Karavan* 1935. Ingemar Moberg har påvisat dikternas genomfört surrealistiska karaktär och den associativa metoden i deras bildskapande.⁶⁸ Den följande analysen kompletterar med synpunkter på dikternas förhållande till drömmönstret.

Svitens första del bekräftar det freudska mönstret. Den är singulativ, och emellanåt bryts progressionen av pausartade passager. Dess första häft:

Jag ikläder mig en jägares gröna rock med vattentät rygg för att inte regnet från träden ska göra mig genomblöt och snart vadar jag genom ormbunkar så höga att de skulle kunna dölja ett tält. Nattviolerna doftar som om flickor nyss gått förbi där på väg till dansbanan och ingenting kan vara vackrare än snokarna som flyr i bäcken med öron som champinjoner, men sedan skrämmer mig champinjonerna när jag håller på att trampa på dem i snåret. Vattnet är urdruckat i gölen: naten och grodorna är fullvuxna. Jag överraskar räven bland rävrumporna och han försvinner som en mycket röd eldflamma i stenröset. Jag följer en genomskinlig kristallåder uppåt berget och tänker på de lyckliga landen där kristallregnet upplyser natten och gruvorna är fyllda till randen med blommor. Jag sitter och ser ut över sjön där kvinnorna hänger upp tvätt på andra stranden. Jag sitter där länge och hjälper dem med mina blickar att hänga upp tvätt; när de sträcker sig uppåt flaxar gula fåglar i deras armhålor. Några myror håller under tiden på att släpa bort min hand. [...]⁶⁹

De beskrivande passagera är genomgående inordnade i progressionen. Dikten följer jagets blick, och progressionen löper genom den mentala akten; jagets vandring håller samman iakttagelserna och reglerar textens rumsliga utbredning. Denna akt kan även ses som en del av dröminnehållet, som "drömmens skenbara tänkande". Att det flaxar gula fåglar ur kvinnornas armhålor eller att några myror släpar bort jagets hand är en del av drömmens skenbart logiska värld.⁷⁰ Genom tidsangivelsen inordnas den i det förlopp som ger dikten dess rörelse. Moberg ser dessa passager som metaforer, och han skriver även att de "bidrar till rörligheten i texten."⁷¹

Synen på dessa passager som erfarenhetsgenombrytande metaforer ger Moberg ett argument för att dikten är surrealistisk. Men samtidigt kan man se att dessa passager inte bildar ett temporalt avgränsbart skikt som bryter diktens progression. Om de uppfattas bokstavligt, görs också större rättvisa åt dikten som strukturell helhet. De knyts till diktens drömartade erfarenhet, och de stödjer tanken att drömmens skenbara logik var en metod som Lundkvist vid denna tid använde i sin prosalyriska drömdiktning.

Det surrealistiska inslaget är starkare i de följande dikterna. Moberg är dock tveksam till om de skall kallas drömdikter i surrealistisk bemärkelse: "Man kan inte betrakta dem som drömrappporter av typen *Récits de rêve*, som så ofta publicerades i *La Révolution surréaliste*."⁷² Om svitens första dikt skriver han: "Predikaten ger texten ett visst episkt, rörligt intryck."⁷³ Slutsatsen är giltig för hela diktsviten, även om en del skillnader föreligger. I den första delen är det episka elementet av strukturell betydelse; temporaliteten blir en av textens centrala organisationsprinciper, medan de följande delarna i sviten är mer tvetydiga. I del II kan vi således se en växling mellan progressiva skeenden och påståenden om sakförhållanden, ibland av beskrivande art:

[...] Öknen
skulle blomma av humlornas bon om de berusade sig med honungen i ditt hår,
som flätas till hängbroar i skuggan av mahognyträden, vilka vandrar om natten
på väldiga fötter ända till den döda lavafloren där månskenet aldrig upphör. I
hyddan gömmer sig kvinnan som håller kamelbrunnen frisk med sina ämbar av
cederträ, sina kvastar av eucalyptus, sina oljor av jordnötter. Ambergris hopas

ännu vid Tanalands stränder, men allt är öde, vågorna tvättar begravda kupoler, klipporna förtvinar i sanden, skorpionen lever på sitt eget gift, träden som förstenats kan varken leva eller dö:

[...]

Vi kliver

upp i pålhyddan där korallhalmen väntar sval. [...] ⁷⁴

Här har drömmens tempus, presens, ersatts av ett rikt varierat bruk av tidsformer, och rörelsen har fragmenterats. Den har minimerats och kommer endast till uttryck i narrativa fragment. Dessa är inbördes svagt relaterade, och de skapar inte ett narrativt mönster som organiserar texten temporalt. I stället är denna, vilket Moberg övertygande visar, associativt genererad, men även spåtielt organiserad genom relativt svaga markörer för en sådan princip: *öknen/ hyddan/ kamelbrunnen*.

I svitens tredje del är progressionen starkare. Dess första del:

Väldiga brev anländer dagligen i oljiga kuvert på vilka frimärkena lossnat: deras bilder av kupoler bakom kupoler väcker vår längtan till städer; löparna från Stadion stormar spårvagnarna och bittra filosofer vandrar i husens takdropp. På en bänk finner jag dig dold av jasminder, men det klingande sorlet av musselskal lockar oss därifrån, gatan är fläckad av ljus, tupporna brinner på taken, fönstrens gestalter av trä blickar oföränderligt in i den nya dagen, vattnet strömmar ur portarna som öppnas, den röda kvarnen börjar mala, tidningarna påtvingar dagen sina händelser, sina ständiga konkurser, sina födda och döda, sina annonser som leder till de mest oförutsedda olyckor. Näckrosbestånden skövlas. Svanorna flyr. ⁷⁵

Även om rörelsen ges starkare markörer än i del II, är mönstret detsamma. Den har fragmenterats, och texten saknar sammanhållen tidsstruktur.

Förhållandet accentueras i den följande delen:

Hästar med svansar av blå havsvågor betar kring de frånsända vagnarna vars hjul fortfar att rotera, vagnar med hjul av rinnande vatten som färdas genom månskenskogor och trasslar in sig i valkyriornas blonda hår; de döda trädens kärar suckar och gungar med sina tusen bröst, bullrande fåglar flyr på stigar av koppar, frömjölet fyller den sovandes öra, i fjärran höjer sig enstaka pelare, brutna, lutande, förkrossade, och i luften uppöver dem hänger trötta fåglar som förgäves söker ett fäste. [...] ⁷⁶

Synerna, eller metaforiken, är helt erfarenhetsgenombrytande, vilket stöder Mobergs syn på dessa dikter. Man kan emellertid se hur förhållandet till det freudska drömmönstret förskjuts på ytterligare två sätt: skeendet strukturerar inte texten, och dessutom har drömmens skenbara logik brutits upp. Det första innebär att den progression som finns i texten brutits loss från ett avgränsbart skeende. Tiden upphävs som strukturerande princip och ersätts av den associativitet som Moberg analyserat.

Lundkvists freudläsning gav honom ett mönster för en drömefterbildande dikt. Detta utmärktes av en obruten, singulativ progression, som varken gav utrymme för några förklarande inskott eller iterativt omtalade skeenden med förklarande funktion. Dess tempus var ett löpande presens. Den freudska anknytningen förstärktes

genom det kausala, och semantiskt tydbara, förhållandet mellan drömtankar och dröminnehåll. Alla textuella inslag kunde därtill relateras till idén om drömmens skenbara logik. Den surrealistiska drömdikten innebär att flera av dessa mönster bryts upp. Progressionen fragmenteras och förlorar sin strukturella betydelse, och drömmens skenbara logik bryts också upp. Den surrealistiska drömdikten får därmed sin särprägel genom distanseringen från ett tidigare etablerat mönster, en distansering som dock innefattar även positiva egenskaper av den typ som Moberg analyserat.

En utgångspunkt för analysen var den polaritet mellan prosa och lyrik som spelat så stor roll i många definitioner av prosadikten. Ofta har man sett det lyriska som den pol som bestämmer diktens formella organisation, den pol som höjer prosatexten till *prosa-poesi*. En teoretiker som Clive Scott sätter dock prosadikten i relation till narrativa mönster, och Suzanne Bernard ser även prosadikten från temporal synpunkt. Hon hävdar att den, som lyrisk genre, söker upphäva den progression, det *durée*, som är grundläggande för andra prosagenrer. I stället strävar den efter en syntetisk tidsupplevelse. Liknande idéer föresvävade uppenbarligen Artur Lundkvist.

Gemensamt för dessa ståndpunkter är bland annat tanken att prosadikten reser formkrav som inte kan härledas ur en verslyrisk poetik. Man antar att sammansmältningen skapar nya strukturella mönster, som till en del beror på att prosadikten inte bara är en lyrisk genre, utan även en prosagenre, och även som sådan underkastad givna formkrav.

Lundkvists tidiga prosalyrik dominerades av episkt präglade mönster, men med tiden blev den komplexare. Den spatials organisationen innebar en problematisering av tidsupplevelsen, och genom det surrealistiska genombrottet kom den sammansmältningen alltmer att sättas ur spel i hans prosadikt. Tidsformerna varierar, och progressionen fragmenteras. Temporalt genereras dikten inte längre av ett episkt mönster utan av den mentala akt som impliceras av drömmönstret, spacialt av associativa övergångar och även av den akt, en blick eller en vandring, genom vilken subjektet mäter ut diktens rum. Skeendets temporalitet förlorar sin strukturellande roll.

Utifrån gängse genrekriterier skulle de framanalyserade mönstren representera det prosamässiga i prosadikten, medan dess lyriska organisation möjliggörs av andra egenskaper än de som här diskuterats. Samtidigt kan man se hur dessa mönster speglar en alltmer uppbruten narrativitet, vilket kunde ses som en spegling av mer genuint lyriska värden.

Men samtidigt har det antytts att de temporala mönstren semantiseras. Det kan ske genom de förhållandevis fasta betydelsevärden den iterativa frekvensen får i de episodiska prosadikter jag valt att inte mer i detalj kommentera här. Det kan också ske genom det öppna slutet i den freudska drömdikten, som är resultatet av ett betydelsebärande minus-grepp; avsaknaden av iterativa inskott som förklarar och förankrar skeendet innebär ett betydelse-tillskott. Därigenom skapas ett sekundärt betydelse-system, som kan beskrivas enligt en strukturalistisk teori om det poetiska språket. En sådan typ av semantisk överlagring kan jämföras med den som åstadkoms genom metaforisering, cirkularitet, själspjeksjon eller självreferens.

Då kan man fråga sig om det ändamålsenliga i polariteten prosa < - > poesi. Hur man än väljer att närma sig prosadikten, kanske det blir så att distinktionen slutligen måste upplösas. Å andra sidan struktureras den litterära varseblivningen av de hävdvunna konventionerna; dit hör polariteten. Därför kommer vi inte undan denna eller prosadiktens dubbla status; den är både prosa och poesi. De formkrav som gör att vi kan tala om en prosalyrisk genre skapas uppenbarligen av dessa poler i förening.

Noter

- 1 Jonathan Monroe, *A Poverty of Objects*, Ithaca/London 1987, s. 26.
- 2 Stephan Fredman, *Poet's Prose*, Cambridge 1983, s. vii.
- 3 Vista Clayton, *The Prose Poem In French Literature of The Eighteenth Century*, New York 1936, s. 3.
- 4 John Simon, *The Prose Poem as a Genre in Nineteenth-Century European Literature*, New York & London 1987, s. 698. John Simons arbete lades ursprungligen fram 1959, men först 1987 publicerades det i bokform. Utgåvan är oreviderad.
- 5 Dess mest citerade passage: "Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêve le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience?" Passagen återfinns på ett otal ställen, här citerad efter Monique Parent, *Saint-John Perse et Quelques devanciers*, Paris 1960.
- 6 Tzvetan Todorov, "Poetry Without Verse", i Mary Ann Caws/Hermine Riffaterre, *The Prose Poem In France* New York 1983, s. 69.
- 7 A.a., s. 72.
- 8 Michel Beaujour, "Short Epiphanies: Two Contextual Approaches to the French Prose Poem", Caws/Riffaterre, ss. 39f.
- 9 Gottfried Willems, *Das Konzept der literarischen Gattung*, Tübingen 1981, s. 322.
- 10 Jonathan Monroe, a.a., s. 15.
- 11 Monique Parent, a.a., s. 12.
- 12 A.a., s. 13.
- 13 Ibid.
- 14 Suzanne Bernard, *Le Poème en prose*, Paris 1959, s. 434.
- 15 Ulrich Fülleborn, *Das deutsche Prosagedicht* München 1970, ss. 22-27. I svensk forskning har prosadikten främst uppmärksamats av Lars Nylander, som inte vill se den som en genre; "den moderna prosadikten är inte en genre utan en estetisk grundform, vars enda yttre bestämning utgörs av prosan och det korta formatet"; *Prosadikt och modernitet*, Stehag 1990, s. 148, passagen i kursiv. Se även Nylander: "Prosadikten mellan romantik och modernism" i *The Modern Breakthrough in Scandinavian Literature 1870-1905*, IASS, 1986; Michel Beaujour, a.a.; Michael Benedikt, *The Prose Poem - An International Anthology*, New York 1976, ss. 43-49; Mary Ann Caws, "The Self-Defining Prose Poem: On Its Edge" i Caws/Riffaterre, ss. 180ff; Stephen Fredman, a.a., ss. 30, 126f; Hermine Riffaterre, "Reading Constants: The Practice of the Prose Poem" i Caws/Riffaterre, s. 101; Torsten Rönnerstrand, "En lyrikers prosa - om Tomas Tranströmers prosalyrik" i *Perspektiv på prosa*, Red: B. Ahlmo-Nilsson, Göteborg 1981; Clive Scott, "The Prose Poem and Free Verse" i *Modernism*, red: M. Bradbury/J. McFarlane, Harmondsworth 1976; John Simon, a.a., ss. 697f för ytterligare definitions- eller bestämningsförsök. En annan typ av genredimensioner är de socio-politiska. Se t. ex. Richard Terdiman, *Discourse/Counter-Discourse*, Ithaca 1985, s. 61 eller 265; Jonathan Monroe, a.a., s. 18. Även Michel Beaujour tangerar sådana tankebanor, då han ser prosadikten som "a higher and sacred art against the onslaughts of petty-bourgeois levelers.", a.a., s. 57.
- 16 Suzanne Bernard, a.a., ss. 435ff.
- 17 A.a., s. 764.
- 18 Lars Nylander, a.a., s. 22.
- 19 Jeffrey Kittay/Wlad Godzich, *The Emergence of Prose*, Minneapolis 1987, s. xi.
- 20 A.a., s. 7.
- 21 A.a., s. 154. Jfr Lars Nylanders idé att de mnemotekniska greppen frigjordes vid skriftens uppkomst och bildade ett "språkligt överskott", möjligt att "tas i bruk för estetiska effekter". Så uppkom diktens formaspekt, och ur den processen kan polariseringen av prosa och poesi härledas; a.a., s. 26.

- 22 Ursula Franklin, *An Anatomy of Poesis*, Chapel Hill 1976; Michael Riffaterre, *Semiotics of Poetry*, Bloomington 1978/London 1980, kap 5. Se även Richard Terdiman, a.a., s. 261.
- 23 Clive Scott, a.a., s. 351, båda citaten.
- 24 Suzanne Bernard, a.a., s. 442.
- 25 Ibid.
- 26 A.a., s. 443.
- 27 Artur Lundkvist, "Därför skriver man prosadikter", *Svenska Dagbladet* 17/2 1978. Artikeln återfinns även i volymen *Segling mot nya stjärnor*, Stockholm 1987.
- 28 Ibid.
- 29 Gérard Genette, "Discours du récit" i *Figures III*, Paris 1972. Resonemanget följer Jane E. Lewins engelska översättning *Narrative Discourse*, Oxford 1980/86. Se även *Nouveau discours du récit*, Paris 1983, engelsk översättning av Lewin, *Narrative Discourse Revisited*, Ithaca 1988.
- 30 Ulf Olsson, *I det lysande mörkret*, Stockholm 1988; Birthe Sjöberg, *Sivar Arner – den lövsbejakande nihilisten*, Lund 1993; Per Wallroth, *Eländets triumfator*, Uppsala 1992. I en analys av en verslyrisk dikt aktualiseras även Genettes terminologi av Magnus Eriksson, "Tid och bild", *Tidskrift för Litteraturvetenskap*, 1990:1; uppsatsen har tryckts om i *I museernas tjänst*, red. U-B. Lagerroth, H. Lund, P. Luthersson, A. Mortensen, Stockholm/Stehag 1993, ss. 253-272.
- 31 Adena Rosmarin, *The Power of Genre*, Minneapolis 1985, s. ix.
- 32 A.a., s. 6.
- 33 A.a., s. 14.
- 34 A.a., s. 46.
- 35 Gérard Genette, a.a., s. 114.
- 36 A.a., s. 116.
- 37 Schemat följer a.a., s. 95. Den odöpta kategorin är införd i schemat enligt en diskussion längre ner på samma sida.
- 38 A.a., s. 87.
- 39 A.a., s. 88.
- 40 Seymour Chatman, *Story and Discourse*, Ithaca/London 1978/1980, ss. 72f.
- 41 David Bordwell/Kristin Thompson, *Film Art*, andra upplagan, New York 1986, t. ex. ss. 209, 218.
- 42 Dikten trycktes i *Brand* 8/1 1927 och har aldrig publicerats i bokform.
- 43 Gérard Genette, a.a., s. 100.
- 44 "Elden" publicerades i *Brand* 19/6 1926, i reviderad form 20/11. "Dåren" publicerades även den i *Brand* 12/2 1927. Ingen har publicerats i bokform.
- 45 Se t. ex. Artur Lundkvist, "På väg mot prosadikten" i *Diktaren om sin dikt*, del 2, Stockholm 1982. Den sandburgska prosaperioden kan beskrivas som en strofliknande sammanställning av versrader med syntaktiskt sammanhållna överklivningar. Ofta når dessa ett omfång om bortåt halvdussin rader, och det är ett viktigt prosaisierande drag i Lundkvists tidiga verslyrik. När denna period når ett visst omfång blir distinktionen versdikt/prosadikt mindre intressant, och det är också tydligt att både Sandburg och Lundkvist använder tekniken för att foga in berättande passager, eller episka fragment, i sina dikter. Det kanske viktigaste verskonstituerande draget i dessa dikter är anaforen. Utan att binda mig för att kalla dessa dikter för prosadikter ser jag dem som en viktig del i Lundkvists utvecklande av sin prosalyrik, och därför aktualiseras de i analysen.
- 46 Artur Lundkvist, *Svart stad*, Stockholm 1930, s. 6.
- 47 Se t. ex. Vista Clayton, a.a., s. 163.
- 48 Gérard Genette, "Boundaries of Narrative", *New Literary History*, 1976:1, s. 7.
- 49 A.a., s. 5. För en diskussion om de teoretiska problemen i sammanhanget, se t. ex. Magnus Eriksson, a.a., ss. 36ff och vidare referenser.
- 50 Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction*, London/New York 1983/1985, s. 124.

- 51 Artur Lundkvist, *Naket liv*, Stockholm 1929, ss. 13f.
- 52 För idén om "innehållsbestämd progression", se Magnus Eriksson, a.a., s. 38; Sarah Friedman/Marguerite B. Stevenson, "Perception of Movement in Pictures", *The Perception of Pictures*, vol 1, New York 1980.
- 53 Det kan noteras att detta är en av de få prosadikter av Lundkvist som får godkänt av redaktörerna för antologin *Svenska prosadikter*, Kristianstad 1983, Lars-Håkan Svensson och Lasse Söderberg. De skriver: "Ett särfall är Artur Lundkvist, som har utvecklat en alldeles egen form av flödande lyrisk prosa, som dock bara i enstaka fall överensstämmer med vad vi anser en prosadikt vara." (ss. 14f, jfr s. 30)
- 54 Artur Lundkvist, *Vit man*, Stockholm 1932, s. 51.
- 55 Artur Lundkvist, *Svart stad*, ss. 44f.
- 56 Kjell Espmark, *Livsdyrkaren Artur Lundkvist*, Stockholm 1964, ss. 211-223.
- 57 A.a., s. 222.
- 58 Sigmund Freud, *Drömtydning*, svensk översättning John Landquist, Stockholm 1927, del I, s. 80.
- 59 A.a., del II, s. 148.
- 60 Artur Lundkvist, *Vit man*, s. 85.
- 61 Artur Lundkvist, *Svart stad*, s. 63.
- 62 Sigmund Freud, a.a., del I, s. 67.
- 63 Artur Lundkvist, *Vit man*, ss. 86f.
- 64 Kjell Espmark, a.a., s. 221.
- 65 Sigmund Freud, a.a., del II, s. 65.
- 66 A.a., del II, s. 64.
- 67 *BLM*, 1932:2; Kjell Espmark, a.a., ss. 218ff; idén om diktaren som tolk, ss. 212ff; kvinnobilden, ss. 232-243.
- 68 Ingemar Moberg, "Den befriade bilden", *Tidskrift för Litteraturvetenskap*, 1983:1.
- 69 Artur Lundkvist, "Drömtexter", *Karavan*, 1935:3, s. 92.
- 70 Den senare bilden kan naturligtvis också ses som en allusion på Luis Buñuels film *Un Chien andalou*, 1928. I en scen tar kvinnan i filmen upp en avhuggen hand. Därifrån sker ett klipp till mannen, som gripits av begär efter kvinnan; då kryper plötsligt myrorna på hans hand. När kvinnan senare flyr från honom, fastnar hans hand i en dörrspringa, och myrorna kryper återigen över den. Lundkvist kommenterar bildväxlingen i sin bok *Buñuel*, Stockholm 1967, och bilden av handen med myror sätter han i samband med Dalí (s. 9).
- 71 Ingemar Moberg, a.a., s. 37.
- 72 Ibid.
- 73 Ibid.
- 74 Artur Lundkvist, "Drömtexter", s. 93.
- 75 A.a., s. 94.
- 76 A.a. s. 95.

SVANTE NORDIN

Fredrik Böök
och
Maurice Barrès

Att Fredrik Böök var en varm förespråkare för tysk kultur och tysk litteratur är välkänt. Att han också i flera fall mottog starka intryck från franska författare har inte lika ofta framhållits. Ibland har det rent av förnekats så att Böök framställts som generellt fientligt inställd till fransk litteratur.¹ Och likväl bidrog franska inflytanden till att forma hans åskådning på vitala punkter. Som litteraturkritiker gick Böök i skola hos de franska mästarna Sainte-Beuve, Taine och Renan. Ingen tysk kritiker har i tillnärmelsevis samma grad influerat hans syn på den litterära kritikens metoder och uppgifter. Men, också på ett annat område, politikens, där man kanske minst skulle ha väntat det, fick Böök viktiga impulser från franska författare. Den franska nationalismen, som åren kring sekelskiftet hade så många intellektuellt glansfulla företrädare, blev en inspirationskälla för Böök i hans egen utveckling mot en nationell och idékonserverativ åskådning. Särskilt var det därvid en författare som fångade den unge svenske litteraturkritikerns uppmärksamhet. Maurice Barrès var mycket på en gång – romanförfattare, kritiker, idédebattör och aktiv politiker. Kanske bidrog denna mångsidighet – en motsvarighet till hans egen – till att fästa Bööks intresse vid Barrès. Intresset skulle leda till några briljanta och engagerade essäer av Bööks penna. Det skulle även leda till brevväxling och personliga sammanträffanden. Bööks förhållande till Barrès skulle utspelas i en märklig spänning mellan samförstånd och missförstånd, attraktion och repulsion. Ty i grund och botten var det hela en paradox. Hatet till Tyskland spelade en lika absolut central roll för Barrès' intellektuella utveckling som kärleken till Tyskland spelade för Böök. Så divergenta linjer kunde knappast annat än i en kortvarig optisk illusion uppfattas som parallella.

Ändå fanns det i vad som var bakgrunden till Maurice Barrès' framträdande mycket som var förutsättningar också för Bööks utveckling. Under 1880-talet och än mer under 1890-talet avspeglades i Europas intellektuella liv en sorts revolt mot det tidigare skedets positivism, naturalism och tro på socialreformatoriska framsteg.² I Storbritanien fick den idealistiska filosofin övertaget vid universiteten. Nationalistiska och imperialistiska strömningar bemäktigade sig den allmänna opinionen och fick tidstypiska uttryck i Kiplings smattrande rytmer. I Tyskland fick Nietzsches viljefilosofi ett allt större inflytande. Historiker som Treitschke och andra sjöng den preussis-

ka maktstatens lov. I Frankrike bröts naturalismens maktställning inom skönlitteraturen. Romanförfattare som Bourget och Huysmans vände sig bort från samhällsskildringen mot en individualism som kunde kombineras med kulturkonserveratism eller med sympatier för katolicismen. Kritiker som Bruntièrre och Lemaître förde de samhällsbevarande krafternas talan och ställde sig under Dreyfusaffären på arméns sida gentemot dem som hävdade Dreyfus' oskuld. Inom filosofin underkastades naturalism och materialism en annan sorts kritik. Här blev det Bergson som ställde sig i spetsen för revolten och gentemot den psykologiska determinismen hävdade viljans och frihetens sak.

Det är mot denna bakgrund vi har att se Maurice Barrès framträdande. Någon mer ingående skildring av hans person och författarskap kan inte här göras men några huvuddrag må ändå antydast.³

Maurice Barrès föddes 1862 i Lorraine nära tyska gränsen. Han stammade således från ett av de landskap som erövrades av Tyskland under kriget 1870-71. Han bedrev universitetsstudier i Paris där han också debuterade 1887 med romanen *Sous l'oeil des barbares*. Denna och sina två följande böcker kom han sedermera att betrakta som en trilogi under den talande gemensamma titeln *Jagkulten* (*La culte du moi*). Vad som här skildras är en ytterliggående individualism präglad av nervös sensibilitet och inåtvänd självprovning. Den skeptiska individualismen i dessa tidiga arbeten är dock bara första stadiet i den dialektik som utgör det centrala hos Barrès. Ur ensamhetskänslan föds en längtan efter gemenskap, ur den skeptiska relativismen en törst efter tro, ur nihilismen en åstundan att finna mening i livet och en ledstjärna för handlandet. Barrès fann allt detta, inte i religionen som han respekterade men aldrig anslöt sig till, utan i nationalismen, i bekännelsen till "jorden och de döda". Frankrike blev den gemenskap som övervann jagets begränsningar. Hos dess heliga minnen fanns bot för den intellektuelles rotlöshet, i dess framtid och storhet fanns normen för handlandet. Detta budskap är det som bär den nya romantrilogi som 1897 inleddes med *De rotlösa* (*Les deracinés*). Titeln på denna nya trilogi är lika upplysande som titeln på den föregående: *Romanen om den nationella energin*. I mycket är det här fråga om fransk samtidshistoria sedd ur nationalistiskt perspektiv, även om en fiktiv romanhandling också finns med. Fransk samtidshistoria var Barrès kompetent att skriva om ty han hade varit med om att göra den. 1889 valdes han in i deputeradekammaren som representant för boulangismen. General Boulangers tid som den franska nationalismens stora hopp blev kort men Barrès fortsatte att vara ledamot av deputeradekammaren genom den följande periodens många politiska kriser. Panamaskandalen gav ett tillfälle för högern att svärta ned vänsterns ledande män och Barrès' politiska journalistik firade triumfer. Men det var i och med Dreyfusaffären som Barrès ryckte fram i främsta ledet. Bland justitiemordets försvarare utvecklade ingen en mer lysande värtalighet eller en vassare dialektik. Då Dreyfusaffären så småningom ebbade ut koncentrerade sig Barrès på ett nytt och mer framgångsrikt korståg. Revanschtanken, idén om återerövringen av de förlorade landskapen Alsace och Lorraine kom nu att överskugga allt annat. En ny romanserie, *Österns bastioner*, ägnades de kuvade provinserna. Särskilt den finstämda berättelsen *Colette Baudoche* (1909) tog upp den psykologiska motsättningen mellan franskt och tyskt.

Barrès' författarskap har inte förblivit obeaktat i Sverige. Oscar Levertin hade ägnat det en sympatisk hållen recension, Hjalmar Söderberg en mera kritisk.⁴ Men

ingen svensk hade tagit upp Barrès till en så ingående diskussion som Fredrik Böök gjorde i en artikelserie i *Svenska Dagbladet* hösten 1908.⁵ För Bööks del var det också första gången han som kritiker ägnat ett modernt utländskt författarskap så mycken uppmärksamhet. Artiklarna syftade nämligen till en total vy över Barrès' utveckling och till en analys av hans bärande idéer. Även om presentationen inte var okritisk var Bööks sympati för sitt föremål uppenbar. Han skrev inte bara å dragandes kall som *Svenska Dagbladets* förste kritiker utan med stark personlig inlevelse. Förutsättningarna för denna inlevelse fanns i Bööks egen politiska utveckling.

Fredrik Böök hade i likhet med många i samtiden orienterat sig bort från en kosmopolitisk liberalism i riktning mot en nationalistisk konservatism. Under unionskrisen 1905 hade han hört till dem som länge förespråkade kraftåtgärder från svensk sida och utvecklade en martialisk iver som fick hans vän och mentor Verner von Heidenstam att skriva avkylande brev.⁶ Under de följande åren skulle Böök söka sig fram mot en nationell åskådning. Det var här Barrès kom till hans hjälp. I själva verket fanns det en hel rad punkter där Böök kunnat känna igen sig själv i Barrès' författarskap. Liksom Böök hade Barrès gjort upp med naturalismen och med den psykologiska determinismen. Liksom Böök hade han gått i skola hos de stora tyska filosoferna, inte minst hos viljefilosofen Fichte, som båda gärna återopade. Hos Barrès kunde Böök återfinna sin egen misstro mot storstadens "rotlösa" intellektuella och sin egen preferens för en provinsernas nationalism, en patriotism som vore summan av de olika landskapens kynnen och traditioner. Men Böök kunde känna frändskap med Barrès också i det som var den psykologiska klangbotten för dennes nationalism – relativismen, tvivlet, önskan att övervinna pessimismen och finna mening och normer i tillvaron. Spänningen mellan skepsis och tro fick sällan så antitetiska uttryck hos Böök som hos Barrès. Men den fanns där likafullt.

Publiceringen av artiklarna i *Svenska Dagbladet* kom att leda till en personlig kontakt mellan Böök och Barrès. Den förmedlades av författarinnan och översättarinnan Marika Stiernstedt. Efter publiceringen av den första artikeln fick Böök ett brev från Marika Stiernstedt (2/10 1908) där det bland annat hette:

Herr doktor Fredrik Böök, jag läste i morse i Svenska Dagbladet Eder inledande Maurice Barrès-artikel, och tillåter mig härmed fråga, om Ni på en eller annan väg tänkt låta denna och följande artiklar komma honom själv tillhanda? Jag har skäl (då jag känner Maurice Barrès något personligen) tro att detta skulle lifligt intressera honom. [...] Jag erkänner att det var med stark förtjusning jag såg er artikel, och när jag slutat den, gick jag helt impulsivt till skrifbordet, där jag nu sitter. Min mening är naturligtvis att låta Barrès få del af edra artiklar, som jag skulle sända honom jämte en översättning – för såvidt Ni icke gör det själv eller eljes har något vägande skäl emot det?

Marika Stiernstedt tillade att det inte var en dag för tidigt "att denna sällsynta, svåråtkomliga och för dem som lärt känna honom fascinerande författarpersonlighet blir omtalad hos oss."⁷

Böök hade naturligtvis alla skäl att glädjas över och ta emot Marika Stiernstedts generösa förslag. Hans svarsbrev till hennes första brev finns inte bevarat men i en senare epistel berör han Barrès-artiklarna och säger att han i dagarna ämnar sända dem till "M. B-s under adress Deputeradekammaren" och även skall "omtala, att

Ni haft godheten öfersätta dem.”⁸ Böök skickade artiklarna till Barrès med ett följebrev (23/1 1909), där översättningen ställdes i utsikt och lovades ge adressaten tillfälle att ”vous persuadez du fait qu’aussi en Suède vous êtes l’objet d’admiration et de sympathie.” Brevskrivaren hoppades att i sin egenskap av kritiker på *Svenska Dagbladet* också i framtiden få tillfälle att sysselsätta sig med Barrès’ författarskap. Inte minst sade han sig med otålighet vänta på den annonserade andra delen av Barrès romanserie *Les Bastions de l’Est*.⁹ Så småningom kom också alla artiklarna i översättning Maurice Barrès tillhanda och 9/2 1909 kan Marika Stiernstedt meddela Böök att hon haft ett brev från denne där han uttalat sin synnerliga förtjusning över artiklarna och utlovat ett tackbrev till författaren.¹⁰ Detta löfte uppfyllades och Böök mottog ett brev från Barrès daterat 5/2 1909. Det lyder i sin helhet:

Monsieur,

Je suis émerveillé et très fier qu’un étranger me connaisse si bien. Je vous remercie de m’avoir donné ainsi votre temps et votre talent; je vous remercie d’avoir rendu justice aux soins dont nous entourons nos traditions françaises. L’Europe devrait comprendre que nous sommes utiles à l’Europe quand nous voulons maintenir une plante magnifique qu’elle a respirée toujours avec plaisir et avec profit. Je vous offrirai vers le 15 de ce mois une jeune fille de ma province, la petite lorraine Colette Baudoch. Aujourd’hui je vous adresse un volume de pages choisies. J’admire, monsieur, votre étude et je serais heureux si je pouvais un jour vous serrer la main. Irai-je jamais en Suède? C’est bien douteux. Selma Lagerlöf m’en a parfois donné le désir. Il y a peu, un journal de chez vous m’a demandé mon jugement sur ce grand écrivain. J’ai craint de juger ce que je connaissais incomplètement, à travers tant de voiles, mais *Jerusalem* que j’ai lu, il y a quelques années, occupe toujours mon imagination attirée maintenant, excitée par le côté légendaire des autres œuvres que me signalent les critiques. Je suis touché, monsieur, que dans un pays si lointain, si différent et si noble, on veuille bien me connaître. Madame Marika Stiernstedt a été la bonté même en me permettant de vous exprimer ma cordiale reconnaissance. Je vous serre la main,

Maurice Barrès

Brevet påkallar några kommentarer. Romanen om Colette Baudoch fick Böök sig tillsänd med en dedikation från författaren. Han recenserade den i *SvD* 16/9 1909.¹¹ Den skulle komma att översättas till svenska av Marika Stiernstedt i en tolkning som Böök fick anledning att berömmade omnämna i sin tidning.¹² Selma Lagerlöf hade 1909 europeisk aktualitet. Senare det året skulle hon som första svensk tilldelas nobelpriset i litteratur. Mellan Selma Lagerlöf och Barrès fanns vissa, låt vara ytliga, likheter, som även ibland fördes på tal i fransk press.¹³ Kärleken till jorden, traditionerna och det provinsiella livet förenade dem. En eventuell Sverigeresa hade förts på tal mellan Barrès och Marika Stiernstedt, varvid fransmannen sagt sig vara intresserad av att lära känna det svenska lynnet.¹⁴ Ett visst intresse för Sverige fanns således hos Barrès, men framför allt har han uppenbarligen uppfattat landet som exotiskt (”un pays si lointain, si différent”) och just därför blivit smickrad av den publicitet som där kommit honom till del. Böök har också poängterat den sidan av saken i en långt senare artikel om Barrès. Barrès var, framhåller han där ”inte okänslig för den uppmärksamhet som utanför Frankrikes gränser visades honom och hans idéer. Vad som sägs om en författare i utlandet, förklarade han, det ger en försmak av vad eftervärld-

den en gång kommer att säga: avståndet i rum svarar mot avståndet i tid." Det intresse han väckte i ett fjärran nordiskt land var honom alltså en garanti på hans odödlighet, och han visade sin erkänsla på flera sätt.¹⁵

Barrès' önskan om att få trycka Fredrik Bööks hand skulle uppfyllas, men inte genom att Barrès reste till Sverige utan genom att Böök reste till Frankrike. 1911 erhöll Böök ett resestipendium som gjorde det möjligt för honom att sommaren 1911 och sedan åter sommaren 1912 vistas en längre tid i Paris. Tydligt var intresset för den franska nationalismen och kontakten med Barrès bestämmande för att Böök valde Frankrike som resmål. I en ofullbordad och opublicerad memoar som Böök skrev fyrtio år senare har han berättat om bakgrunden till resan. Den nationalism, som han själv arbetat sig fram till, borde, enligt en tankegång som var aktuell för honom under denna tid, förpliktiga till respekt också för andra folks nationella känslor:

Jag var ju själv nationalist, och jag hade inte lov att förmäna andra folk rätten att hålla fast vid sina nationella myter; men skulle det inte kunna skapas en harmonisk samklang mellan de europeiska patriotismerna, mellan alla de smala och flikiga länderna, så att de tillsammans kunde våga upp det jättelika ryska massivet från Östersjön till Stilla havet. Från barndomen hade jag älskat att drömma över kartan, och jag hade aldrig helt lagt bort den vanan.

Dylika stämningar hade bland annat lockat mig att studera den franska nationalismen, och särskilt hade jag fördjupat mig i Maurice Barrès' verk. Han hade imponerat mig på flera olika vis; som arvtagare till de stora, allvarliga moralisterna – alpkedjan som sträckt sig tillbaka till Pascal – som övervinnare av den robusta och litet själlösa nationalismen, som profet för en idealistisk renässans på den djupa folksamhörighetens grundval, som förkunnare av en heroisk livssyn med anknytning till religionen och en fläkt av tragik. Han var fascinerande, men dunkel och oroande som Heraklitos; jag urskilde inte, på mitt avstånd, hans förutsättningar, och därför förstod jag honom inte riktigt. Det hindrade mig naturligtvis ingalunda från att på ungdomars vis ägna honom en livlig beundran, och jag har skrivit en lång rad av vidlyftiga artiklar om honom i Svenska Dagbladet. Barrès hade fått tillfälle att läsa dem i fransk översättning, och jag hade sedan ett par år brevväxlat med honom. För mig stod det klart, att jag måste vistas på ort och ställe för att få ett säkrare grepp på den franska mentaliteten, för att kunna bedöma inte bara Maurice Barrès och hans idéer, utan också den utrikespolitiska inställningen i det moderna Frankrike. Vad som föresvävade mig redan på detta stadium är inte gott att exakt ange nu efteråt; men jag anser det inte uteslutet att jag hängav mig åt dåraktiga fantasier om att kunna verka i riktning mot bättre förståelse. Fullkomligt klart minns jag i varje fall att jag ville få en inblick i Barrès uppfattning av Tyskland – vad han egentligen visste om arvfjenden och dess kultur, vad han tänkte och kände. Det var ingalunda ren nyfikenhet.¹⁶

Att Böök "sedan ett par år" brevväxlat med Barrès torde vara en överdrift av minnet – åtminstone finns i Bööks och Barrès' brevsamlingar endast ett par brev, de från 1909, bevarade. Men det råder inget tvivel om att Barrès hade den svenske besökaren i gott minne och bemötte honom ytterst förekommande och hjärtligt. Den formella presentationen torde ha verkställts av Lucien Maury, tidigare fransk lektor i Uppsala och sedan den tiden bekant med Böök, numera bosatt i Paris och hemtam bland de litterära kretsarna där.¹⁷

Vilka intryck fick då Böök av Barrès och av den franska nationalismen under sina

Parisbesök? Vid några tillfällen har han sedermera berört ämnet och givit några glimtar. Barrès' hjälpsamhet och tillmötesgående betonas därvid ständigt. Förmodligen har Barrès sett i Böök vad en fransk tidning vid ett tillfälle kallade honom – en "barrésien scandinav".¹⁸ Åtminstone har han räknat med Bööks förståelse för den franska nationalismens synpunkter och varit angelägen om att en person med en så central position inom skandinavisk press, som den som Böök trots sin ungdom uppnått, skulle se de franska patrioternas sak i dess rätta ljus. Han har därför generöst försökt förmedla kontakter och givit Böök tillfällen att bevista möten och tillställningar som givit inblickar i högeraktivismens program och tankesätt.

"I hans villa vid Bois de Boulogne, där man hörde lejonerna ryta i Jardin d'acclimatation, kunde man råka ett annat slags lejon, som eljest inte kom inom en ungdomstuderandes synkrets: författare, skådespelerskor och biskopar."¹⁹ Biskoparna var där för att konferera med Barrès om den kampanj för att rädda Frankrikes kyrkobyggnader som denne just då var intensivt engagerad i. En biljett till Böök från sommaren 1911 handlar för övrigt just om detta. Barrès framhåller att han skulle bli lycklig om hans broschyr om denna fråga, *La grande pitié des églises de France*, kunde komma inför den svenska nationens ögon:

C'est un drame où nous avons besoin d'être soutenus de toutes parts. Je n'y attache pas d'intérêts d'auteur et si l'on voulait le publier en français chez vous ou le traduire on peut en disposer.²⁰

Någon svensk översättning av denna broschyr kom dock inte till stånd – varken Böök eller Marika Stiernstedt ansåg väl att frågan hur den franska staten skötte de franska kyrkorna skulle väcka tillräckligt intresse i Sverige.

Skådespelerskor och biskopar i all ära – det var de politiska upplevelser och kontakter Barrès kunde förmedla som mest engagerade Böök. Böök fick tillfälle att vara med vid ett tumultartat valmöte som Barrès höll i sin valkrets, där bland annat Halarna ingick, och där den allt annat än folkliga författaren tvingades munhuggas med fisk- och grönsakshandlare. Eller att delta i överläggningarna på ett brasseri vid Avenue de l'Opéra där Barrès' fraterniserade med municipala politiker och valbossar.²¹ Via Barrès' introduktioner fick Böök dessutom inblickar i floran av nationalistiska organisationer, som åren före första världskriget var livaktigare och hade fler prominenta intellektuella företrädare än vid något annat tillfälle.

Med Barrès har Böök också, om vi kan tro hans berättelser i efterhand, haft långa samtal om "Elsass-Lothringen" (som tyskvännen Böök givetvis konsekvent skriver). För Barrès var ju återerövringen av dessa landskap den allt överskuggande programpunkten. Böök framförde sina tvivel på det förnuftiga och berättigade i detta program. Den tyskspråkiga gruppen i dessa landskap var inte franksinnad, menade han. Deras införlivande med Tyskland skulle vara "en varaktigare och för Europas fred gynnsammare lösning än de eviga gränsfejdena." Barrès bestred invändningarna "med hela den sakkunskap och hela den glöd, som stod till hans förfogande, och jag bör inte förneka, att jag var svagt rustad, full av beundran för Maurice Barrès och av deltagande för Colette Baudoche som jag var."²² Planer gjordes upp om att Böök på ort och ställe skulle underätta sig om läget. En resa till de omstridda provinserna planerades sommaren 1912 varvid Barrès "satte sina vänner och meningsträn-

der i rörelse och gav mig förtroliga handbrev och adresser i mängd.”²³ Ett sådant rekommendationsbrev från juni 1912 finns kvar bland Bööks papper. Där presenteras Böök som ”un savant professeur de Suède et a qui je suis redevable d’admirable études sur mon oeuvre.” Det heter att Böök ”veut connaitre dans le détail les plus belles partie de la France” och adressaten uppmanas bistå honom härvid.²⁴

Ett besök från en svensk vän kom hindrande emellan. Men Böök finner också när han decennier senare i memoarerna ser tillbaka på episoden en annan förklaring:

Men när jag nu försöker erinra mig situationen, så slår det mig att min slappnade företagsamhet troligen hade en djupare liggande grund, även om jag knappast tillstod det. De erfarenheter och iakttagelser, som jag 1911-1912 samlat i Paris, hade nog kommit mig att tvivla på möjligheten av en utjämning av motsatsen mellan Frankrike och Tyskland. Inför Barrès hade jag in i det längsta sökt vidhålla övertygelsen om att en kompromiss i gränsfrågan borde eftersträvas, men när jag såg de många kuvären med namnen på fanatiska patrioter, vilkas idéer inte var mig helt okända, fick jag en känsla av hopplösheten i det hela. Jag hade 1911 rest raka vägen till Paris full av iver, 1912 reste jag utan uppehåll till Lund, nedstämd och tvivelsjuk.”²⁵

Ju mer revanschtankens centrala betydelse för den franska nationalismen gick upp för honom och, kan man väl tillägga, ju mer Bööks egen protyska hållning stabiliserades och fick sin exklusiva karaktär, desto orimligare måste flirten med barrèsianismen ha tett sig. Idén om ett ”patriotismernas Europa” var ju för övrigt från första stund hemsökt av motsägelser. Det ligger i nationalismens natur att den har en spets riktad mot den egna nationens vedersakare eller konkurrenter. Och åren före 1914 gällde detta i alldeles extrem grad i Europa.

När världskriget två år efter den sista Parisvistelsen bröt ut ställde sig Böök utan kompromisser på Tysklands sida. Utan att öppet förorda svenskt krigsdeltagande i allians med Tyskland stod Böök känslomässigt aktivismen nära. Trots denna allt annat än ententevänliga hållning skulle Böök hösten 1915 komma att delta i en studieresa till franska fronten som anordnades med de franska myndigheternas goda minne och uppbackning. Från fransk sida var det hela uppenbarligen ett led i propagandakriget – en delegation med kulturpersonligheter och journalister från det neutrala Sverige skulle ges tillfälle att betrakta kriget ur fransk synvinkel. De flesta deltagarna i delegationen var kända sympatisörer till Frankrikes sak. Deltagandet av den notoriske tyskvännen Böök hade väl närmast karaktär av alibi och var ett sätt att poängtera företagets opartiska karaktär.

Besöket gällde främst fronterna, men reseprogrammet innehöll också ett kortare uppehåll i Paris. Det gav Böök tillfälle att för sista gången träffa Barrès. I memoarerna har Böök berättat om besöket. Barrès hade tagit emot honom i sitt hem och låtit honom dela familjens demonstrativt spartanska aftonmåltider under långa samtal till långt in på natten.²⁶ Ett vittnesbörd om deltagande i en sådan familjemåltid (visserligen inte på kvällen) finns i en biljett från Barrès (poststämplad 24/11 1915) där det heter: ”Cher Monsieur, voulez vous nous faire le grand plaisir de partager dimanche prochain notre déjeuner de famille a midi 1/4? nous causerions paisiblement.”²⁷

De långa samtalen gällde givetvis kriget. Båda parter följde krigshändelserna med

intensiv uppmärksamhet – Barrès kommenterade dem i en daglig artikel i *Echo de Paris*. Serbiens slutliga nederlag var ämnet för dagen i slutet av 1915. Böök fann Barrès ”trött, men kallt beslutsam” och frapperades av ”kontrasten mellan den officiella optimismen, som satte sin prägel på den lugnande, segervissa dagsartikeln i *Echo de Paris*, och den nyktra, illusionslösa pessimism i hans privata omdömen om situationen på Balkan. ”Barrès hade satsat allt på ett kort: hur mörkt det än såg ut, ville han spela partiet till slut och skelade inte efter någon chans till remis, såsom jag i mitt stilla sinne hade hoppats. Antingen – eller. Ingen sondering kunde finna en mjuk punkt på denna hårda vilja.”²⁸

Men Barrès fann också anledning att vara missnöjd med Bööks hållning. De artiklar Böök skrev under sin Frankrikeresa präglades av protyskhet utan kompromisser och riktade hårda anklagelser mot Frankrike och dess krigspropaganda. I fransk press hade skarp kritik riktats mot Bööks hållning och Barrès fann sig även han samtalsvis föranlåten att protestera.²⁹

Det sista sammanträffandet mellan Barrès och Böök präglades således av till det yttre vänskapliga former, men ådagalade samtidigt en oöverbryggbar motsättning i fråga om åsikter. Bööks uppslutning bakom Tysklands sak hade i och med kriget blivit total, samtidigt som idén om en kompromiss mellan tysk och fransk nationalism framstod som alltmer orimlig. Böök skulle som sagt inte återse Barrès. Men till ämnet och fenomenet Barrès skulle han ett par gånger få tillfälle att återkomma i tidningsartiklar. Det första av dessa tillfällen kom genom Barrès’ död. I december 1923 publicerade Böök i *Svenska Dagbladet* en minnesartikel över den franske diktaren. ”Budet om Maurice Barrès’ bortgång kommer alldeles oväntat. Det är icke många dagar sedan han talade i deputeradekammaren.” Så inleder Böök sin artikel, som sedan övergår till att skissera Barrès’ karriär samt även berättar några personliga minnen. Omdömena i runan präglas av den just då mycket dramatiska fransk-tyska situationen. I januari hade Frankrike låtit sina trupper rycka in i Ruhrområdet såsom sanktion för uteblivna skadeståndsbetalningar från Tysklands sida. Ockupationen varade fortfarande vid tiden för Barrès’ död och möttes från tysk sida av passivt motstånd. Böök framhåller i sin artikel hur Barrès fick uppleva allt det som hans politiska liv gått ut på att eftersträva – Tysklands nederlag. Elsass-Lothringens återerövring och nu till slut även ”framträngandet på andra sidan Rhen, återupplivandet av de Napoleonska traditioner, som en av hans förfäder stred för i den stora armén 1812.” Barrès hade fått åskåda fiendens djupa fall och sätta foten på hans nacke:

Och mitt i denna triumfens stund har döden berövat honom hans segerbyte. Är det lyckan, som har kvävt honom? Eller ångesten?³⁰

Något av Bööks djupa bitterhet över Tysklands nederlag och Versailles-fredens drakoniska bestämmelser lyser igenom formuleringarna. Men hans avslutade fråga är inte oberättigad. Senhösten 1923 var ingen dålig tidpunkt att dö för en fransk nationalist. Med Ruhrockupationen hade peripetin nåtts för Frankrikes maktställning. 1923 stod landet ännu på höjden av sitt europeiska inflytande. Därefter bar det utför. Det var när Frankrike redan nått den lägsta punkten på denna utförsbacke, i september 1941, som Böök för sista gången i ett par *Svenska Dagbladet*-artiklar återkom till ämnet Barrès.

Artiklarna från 1941 upprepar mycket av det som utgjort stoffet i tidigare artiklar: Barrès' utveckling mot nationalismen, hans litterära oeuvre, hans politiska aktivitet, Bööks personliga minnen av honom, etc. Vad som är nytt är framförallt en skärpt ton, inte gentemot Barrès personligen men gentemot hans åsikter. "Tyskhatet var den fixa idé, som absorberade alla tillgängliga energier hos den nationella oppositionen", heter det till exempel, med tillägget att detta tyskhat hos Barrès själv var "något av en idiosynkrasi." Barrès delade, framhålls det, den folkliga nationalisten Paul Dérouledes monomana törst efter "krig, hämd, blodsutgjutelse, ju förr dess bättre", och sjönk i detta avseende "ned på den oöverlagda, förnuftslösa känslans ståndpunkt." Enligt Böök var Barrès djupt okunnig om Tyskland och behärskade inte ens språket: "hatet närde okunnigheten, och närdes därur."³¹

De omdömen som här relateras är i sig inte så märkvärdiga. Att Barrès' nationalism var oerhört extrem, att han blåste under folkhatet, att saklighet och objektivitet inte tillhörde hans dygder, det torde stå klart för de flesta betraktare utanför hans eget åsiktsläger. Det anmärkningsvärda ligger snarare i tidpunkten för artiklarnas publicering. Tydligen har Böök i ett läge där Frankrikes nederlag väckt hat även i Sverige mot den tyske segerherren och ockupanten velat erinra om att också fransmännen haft sin form av militant nationalism. Hitlers aggressiva nationalism var inte unik, den hade haft sin motsvarighet på andra sidan Rhen!³² Liksom tidigare förblir i dessa sista artiklar Bööks syn på Barrès bestämd av hans syn på förhållandet mellan Tyskland och Sverige.

Berättelsen om relationen Fredrik Böök och Maurice Barrès börjar på detta vis med intellektuell affinitet och slutar med praktisk-politisk motsatsställning. Men under det första skedet var för Bööks del inspirationen från Barrès produktiv. Den författargeneration Böök tillhörde genomförde en revolt mot vad man uppfattade som sekelskiftelitteraturens viljeslapphet och handlingsförlamande skepsis. Vilje-problemet hade varit föremålet för John Landquists betydelsefulla doktorsavhandling *Viljan* från 1908, en avhandling där Böök ursprungligen tilltänks uppdraget som författarens opponent.³³ Bland litteraturkritikerna var det för övrigt just Landquist och Böök som gick i spetsen för revolten mot determinism och pessimism.³⁴ Båda hämtade de åtminstone en del av sin inspiration från Frankrike.

För Landquist blev den store förebilden Henri Bergson, vars föreläsningar han också i Paris bevistade. Böök däremot ogillade Bergson. I ett brev från Parisvistelsen 1912 skrev han till Per Hallström att Bergson personifierade vår tids kris med dess intellektuella självupplösning och oförmåga att ge något annat istället.³⁵ Istället blev det fransk viljefilosofi i Barrès' tappning som Böök kom att finna brukbar. Bergsons inflytande på svenskt tankeliv blev djupgående och långvarigt. Barrès utgjorde knappast mer än en episod. Men för Fredrik Böök personligen blev det av livslång betydelse, det visas inte minst av att han gång på gång återkom till ämnet.³⁶

Barrès var fransman till hela sin själ. Men den dialektik mellan skepsis och nationell hängivenhet som upptog honom var uttryck för en stämning av europeisk räckvidd och blev inte utan genklang ens i Sverige, "un pays si lointain, si différent et si noble".

Noter

- 1 Så i Sven Stolpe, *Två generationer*, 1929, ss. 21f.
- 2 En klassisk framställning av denna antipositivistiska revolt är H. S. Hughes' *Consciousness and Society*, 1958.
- 3 Ur den tämligen omfattande litteraturen om Barrès kan nämnas E. R. Curtis Maurice, *Barrès och den franska nationalismen andliga grundvalar* (sv. övers. 1926) och Zeev Sternhell, *Maurice Barrès et le nationalisme français*, 1985.
- 4 Se Levertin, *Utländsk litteratur*, 1909 (rec. *SvD* 7/6 1906) och Söderberg, *Litterärt*, 1943 (rec. *SvD* 22/2 1898).
- 5 Artiklarna finns samlade och omtryckta i Bööks *Sudier och ströftåg i dikten och historien*, 1911, en bok som Böök också skickade Barrès.
- 6 Se härom Bööks *Verner von Heidenstam. Senare delen*, 1946, ss. 267ff.
- 7 Marika Stiernstedts brev till Böök finns i Böökarkivet på Lunds universitetsbibliotek. Doc. Rolf Arvidsson har med stor välvilja givit mig tillgång till Böökarkivets samlingar.
- 8 Bööks brev finns i Marika Stiernstedts arkiv på Uppsala universitetsbibliotek. Detta är det enda brev från Böök som bevarats i detta arkiv.
- 9 Bööks brev till Barrès (inalles fyra stycken: 23/1 1909, 10/3 1909, 30/7 1911, 9/11 1915) finns i Barrès' arkiv på Bibliothèque Nationale i Paris.
- 10 Brevet i Böökarkivet. Inga brev från Barrès finns bevarade i Stiernstedts arkiv.
- 11 Brevet i Böökarkivet. Jag tackar Alain Gnaedig, som hjälpt mig med utskriften av Barrès' brev.
- 12 Omnämd i en artikel om översättningar, "Litteratur och filologi", *SvD* 6/6 1915. *Colette Baudouche* med Barrès dedikation finns i Gun Böök-Hederströms (Lund) ägo. Andra böcker som Barrès skickat Böök finns i Böökbiblioteket på Litteraturvetenskapliga institutionen, Lund.
- 13 Så i en artikel av Pierre De Quivelle i *La République Française* för 17 januari 1910, "La génie de Selma Lagerloef".
- 14 Brev från Stiernstedt till Böök 16/10 1908 (Böökarkivet).
- 15 *SvD* 13/9 1941.
- 16 Bööks "Memoarer" finns i maskinskrift i Böökarkivet.
- 17 Se härom Lucien Mauty, *Sveriges metamorfos*, 1951, ss. 124f.
- 18 I den i not 13 nämnda artikeln ur *La République Française*.
- 19 *SvD* 13/9 1941.
- 20 Brev från Barrès 29/6 1911 (Böökarkivet).
- 21 Se Bööks *Från Europas brandplatser*, 1925, ss. 324f.
- 22 *SvD* 13/9 1941.
- 23 Bööks "Memoarer" (Böökarkivet).
- 24 Brev från Barrès till icke angiven adressat 1/6 1912 (Böökarkivet).
- 25 Bööks "Memoarer" (Böökarkivet).
- 26 Bööks "Memoarer" (Böökarkivet).
- 27 Brevet i Böökarkivet.
- 28 Böök, *Från Europas brandplatser*, ss. 326f.
- 29 Enligt Bööks "Memoarer" (Böökarkivet).
- 30 Böök, *Från Europas brandplatser* ss. 327f.
- 31 *SvD* 20/9 1941 De båda artiklarna bar rubriken "Maurice Barrès" (13/9 1941) och "Barrès' program" (20/9 1941).
- 32 En jämförelse mellan Barrès och hitlerism görs f. ö. i Bööks "Europeisk litteratur 1870-1914" (*Bonniers illustrerade litteraturhistoria VII*, 1935, s.125).
- 33 Landquist, *Tankar om den skapande individen*, 1970, ss. 12f.
- 34 Härom Christer Jacobson, *På väg mot tiotalet*, 1961, ss. 45ff.

35 Brev från Bök till Hallström 5/5 1912, Lunds Universitetsbibliotek.

36 Barrès' betydelse för Böoks utveckling har också betonats i litteraturen. Så i Rolf Arvidssons viktiga studie "Fredrik Bök och det judiska problemet" (i Bök, *Resa till Jerusalem våren 1925*, utgiven med förord och efterskrift av Arvidsson, 1977, ss. 209f).

RECENSIONER

SKOGEKÄR BERGBO:

Wenerid

Utgiven med inledning och kommentarer av
Lars Burman

(Svenska Vitterhetssamfundet, Stockholm
1993)

I Svenska Vitterhetssamfundets nya serie vetenskapliga editioner har nu Skogekär Bergbos *Wenerid* utgivits. Redaktör är Lars Burman vars avhandling *Den svenska stormaktstidens sonett* (1990) till viktig del berörde Skogekärs stora samling av klingdikter.

Utgåvan är försedd med en fyllig inledning som förutom att presentera editionens textunderlag tecknar huvuddragen av den forskning som ägnats Skogekär Bergbo. Inledningen utmynnar i en litteratursociologisk bestämning av sonetternas föreställningsvärld och idébakgrund. Ordförklaringar, textvarianter och genomlysningar av syntaktiskt oklara avsnitt är liksom hänvisningar placerade i direkt anslutning till den enskilda dikten. De kloka redigeringsprinciper Vitterhetssamfundet numera tillämpar är, det bör inskjutas, värda all uppskattning.

Textläget är, skriver Lars Burman, ”förhållandevis okomplicerat”. Hans utgåva följer den första editionen, daterad 1680, något författarmanuskript är inte känt och de fyra bevarade tryckta exemplaren är likalydande. Det finns alltså inte några större, primära textkritiska problem att reda ut. Lars Burmans emendationer är få, små och övertygande. Det rör sig om korrigeringar av uppenbara tryckfel, om enkla förändringar av *Wenerids* interpunktion, främst i fall där skilletecknet haft som enda uppgift att markera versslut och i några fall om ändringar av sär-

eller hopskrivningar. Utgåvan förefaller alltså präglad av en sund respekt för grundtexten. Varje ändring redovisas självfallet i kommentaren som även rymmer ett antal av de tolkningar och tydningar som tidigare utgivare stannat för. Det finns också, mycket riktigt, tillfällen när läsaren är tacksam för dessa förslag som av självfallna kritiska skäl inte har inarbetats i Bergbos text. Den nya utgåvans kommentar redovisar också en handskrift omfattande sonetterna 4, 6, 7, 22 och 58 och hemmahörig i den Palm skjöldska samlingen vid UUB. Manuskriptet, som på goda grunder kan antas ha den tryckta texten som förlaga, är dock intressant genom att erbjuda avvikande lydelse, tydligt framprungna i strävan att förbättra Skogekärs formuleringar. Vi erbjuds helt enkelt att se hur en ingripande 1600-talsläsare söker disciplinera Skogekär Bergbos ibland yviga alexandrin och förenkla hans emellanåt snåriga syntax. I anslutning till arbetet med utgåvan har Lars Burman utarbetat en fullständig konkordans till *Wenerid* som enligt uppgift finns tillgänglig vid Institutionen för nordiska språk i Uppsala. Konkordansen ligger till grund för den ordlista som bilagts *Wenerid*. Ordlistan tillåter läsaren att snabbt lokalisera ett givet ords samtliga förekomster i diktverket, något som visar sig vara högst tjänligt vid läsningen.

I inledningen anknyter Lars Burman en frekvensundersökning av *Wenerids* ord till den presentation av Skogekärs språkkonst som gjorts av Carl Ivar Ståhle. Den kärleksdikt Bergbo skriver är, med Ståhles ord, ”märkvärdigt modern”. Den ratar i stor utsträckning ord och uttryck från äldre och samtida lyrik samtidigt som den undviker

tidstypiska låneord från tyskan och även skyr franska tillskott. Bergbo tycks arbeta helt i överensstämmelse med sin framställning *The svenska Språkets Klagemål...* Det finns dock i *Wenerid*, noterar Burman, ett fåtal genretypiska låneord, ord som i likhet med "nymphé" stiger fram ur den petrarkistiska traditionen *Wenerid* ansluter till. En bärande iakttagelse i inledningen är också mycket riktigt att Skogekär Bergbo försvenskar en romansk, hövisk diktning när han skriver sina kärleks-sonetter, att han med stormaktstida bakgrund skapar en gotisk petrarkism. Bergbos nybildningar och omskrivningar är inte minst intressanta i detta sammanhang. Här kan vi se hur Skogekär ingeniöst tar sig an uppgiften att uppfylla genrens krav inom ramarna för stränga fordringar på språkets renhet. För att nå ytterligare kunskap om Bergbos konst vore det värdefullt att, där utrymmet så skulle tillåta, se en studie av hur Skogekärs språkliga strävan kommer till synes i den enskilda sonetten, vid den uttrycksfulla framställningen av ett motiv.

Lars Burman berör också de retoriska figurerna och "strukturerande stilmedel". Skogekär Bergbo tar i sin tjänst. Främst betonar inledningen det antitetiska skrivsätt som dominerar *Wenerid* och anknyter samlingen till den petrarkistiska dikten. Vi får en god introduktion till Bergbos sätt att arbeta med verkningfulla kiasmer, parallelliseringar och med hopning. Burmans påpekanden är med andra ord till nytta för Bergboläsaren. Det vore dock, i ett annat sammanhang, intressant att se Lars Burman behandla dessa "strukturenande stilmedel" med utgångspunkt i enskilda sonetter då ju bruket av dessa formellt beskrivbara grepp utgör en metod att uttrycksfullt framställa ett motiv och därmed erbjuda en särskild aspekt av amantens känsloliv. Behandlingen av sonett 66, anförd som ett exempel på amplifierande hopning antyder de rika möjligheterna i ett sådant arbets-sätt som griper om hela den levande texten.

Den omfattande diskussion om pseudonymen Skogekär Bergbos identitet har aldrig nått fram till ett godtagbart positivt resultat. Indicierna som ger Gustav Rosenhane den starkaste kandidaturen förblir blott indicier

och Bergbos identitet förblir en gåta. Dock har det visat sig möjligt att på ett fruktbart sätt kringgå frågan om poetens egentliga namn. Stina Hanssons kritiska genomgång av antaganden och argument som förts fram i frågan röjde vägen för hennes egen avgörande bestämning av *Klagemålets* tillkomsttid och intellektuella hemort. Anknypningen av Skogekär Bergbo till Kristinatidens kungliga kansli och därmed till dess språk- och kulturpolitiska strävan var ett resultat av betydelse och spelar en självfallen och viktig roll i Lars Burmans framställning. I sin avhandling angav han att *Klagemålet* och *Wenerid* var präglade av ett aristokratiskt program, en ideologi, nära förknippad med börsadelns självhävdelse under en tid när dess dominerande ställning undergrävdes av en expande-rande tjänstadel. Burmans antagande rönt, som det lades fram i hans avhandling, viss kritik från Stina Hansson. I sin inledning till *Wenerid*-utgåvan bibehåller Lars Burman väsentligen sin bedömning men har på ett par, kanske sidoordnade, men intressanta punkter, utvecklat sitt resonemang. Skogekär Bergbo betraktar han nu inte blott som en pseudonym för en författare, ivrig att befördra börsadelns intressen, utan som en fiktiv författare, en "autonom diktargestalt" vars canzoniere framställer aristokratiska ideal. Skogekär Bergbo är, fattad på detta vis, representant för ett "tänkt kollektiv", han före-träder börsadeln eller "delar därav". Operationen tycks ha två fördelar, för det första slipper vi göra några som helst antaganden om en verklig författares samhällsposition och intressen, för det andra når vi en bestämning av författarinstanten som är godtagbar betraktad utifrån tidens retoriska system. Tilläggas kunde att hänvisningen till det retoriska systemets bestämning av författarens förhållande till texten minskat den direkta betydelsen av att fastställa Bergbos identitet. Det är istället rätt och slätt textens innebörd i dess historiska sammanhang som frågan gäller.

I sin presentation av *Wenerids* "bild- och motivvärld" betonar Lars Burman hur sonetterna, anknutna som de är till den petrarkistiska traditionen, gärna framställer utpräglat

aristokratiska miljöer och verksamheter. Den korta inventeringen fyller sitt syfte i inledningen men aktualiserar samtidigt frågan om Skogekårs förhållande till sina föregångare inom sonettkonsten. Lars Burman placerar Bergbo i linje med Bembo och Ronsard men anger också med fog att Bergbo är både efterbildande och eklektisk. Vad jag kan förstå utesluter det senare att någon förebild skall stå att finna på verkets nivå. Vad gäller den enskilda sonetten måste dock utsikten vara ljusare för det jämförande arbetet. Vad jag vänder mig mot är den skepsis som tycks präglats av Lars Burmans syn på det komparativa studiets möjligheter att bringa kunskap om Bergbos sonettkonst. Att forskare i Sverige,

något som Burman nämner, under mer än hundra år lyckats åstadkomma en brokig provkarta av oförenliga antaganden bör inte avskräcka Lars Burman med tanke på de ingående kunskaper om Skogekårs dikt som han besitter. Rimligtvis bör *imitatio-aemulatio*-tanken som Lars Burman på goda grunder tillskriver Bergbo stimulera till förfinade jämförande resonemang, resonemang som uppmärksammar frukterna av den skapande efterbildning som poetiken anbefaller.

Det senast sagda utgör dock ingen anmärkning mot det arbete Lars Burman utfört. Han och Vitterhetssamfundet bör yvas, vi andra läsa.

Bengt Larsson

PETER EJEWALL:

Det för mig ytterst intressanta mysteriet JAG
En bok om Peder Sjögren
(Lund, Ellerströms 1993)

PETER FORSBERG:

"Att lyssna med ögat"
Studier i Peder Sjögrens
1940-talsromaner
(Göteborg, Daidalos 1992)

Att två böcker relativt nyligen givits ut om Peder Sjögren och hans författarskap, måste betraktas som anmärkningsvärt och mycket välkommet. Det är dels en akademisk avhandling framlagd vid den litteraturvetenskapliga institutionen i Göteborg, samt en första ansats till biografi över Peder Sjögren. Och båda dess författare heter nästan Peder i förnamn, vilket emellertid Peder Sjögren aldrig gjorde. Han döptes till Gösta, och lyssnade, efter vad jag förstår, också till detta förnamn hela sitt liv. Pseudonymen Peder tog han som kåser. Det blev Peder när ett kåseri var färdigt och det var dags att sätta "p där" (Ejewall s. 56).

Peter Ejewall har sysslat med Peder Sjögren i nästan 20 år, och publicerade 1979 en

bibliografi över författarskapet. Nu har den långa och intima samvaron, vilket boken tyder på att det handlat om, också resulterat i en bok om människan och författaren Peder Sjögren. Om man kan ställa sig lite undrande till den, beror det på de förväntningar man förmodligen har. Detta är inte en traditionell författarbiografi, vilket titel jämte undertitel också antyder. Det lilla av källhänvisning som finns lämnar mycket till övers för den läsare som väntar sig något liknande vetenskaplig akribi. Men även om Ejewall inte hänvisar till källorna för sina påståenden eller citat, så inger texten tillförlitlighet – samtidigt som det skall erkännas att det irriterar denne anmälare. Ejewall tillåter sig till och med att lägga ord i Peder Sjögrens mun, utan att citera honom, på ett sätt som en faktuell text vanligtvis inte gör. Samtidigt kan det (som exempelvis på s. 57) vara tveksamt om det är Peder Sjögren eller Ejewall som grubblar "över varför jag inte kan måla lika bra som van Gogh". Och denna ambivalens är vanlig i boken, vilket jag uppfattar som biografens avsiktliga intimitet med Peder Sjögren.

Även om Ejewall ibland avbryter berättelsen om författaren med egna iakttagelser från sina vedermodor som Sjögrenforskare,

så är det ändå en rak kronologisk skildring av Peder Sjögrens liv från de småländska skogarna ut i Europa. Här berättas om hans långa vistelse i Spanien, som slutade med att han återkom sårad till Sverige under inbördeskriget, om hans deltagandet i även det finska vinterkriget, om de många resorna öst- och söderut, om kvinnorna i hans liv, alkoholen, och om det slutliga självmordet 1966.

Själv saknar jag dock en bild av författaren Peder Sjögren, ett försök till en placering av honom i tidens litterära klimat. Hans egen litterära konsumtion och preferenser, samt eventuella umgänge, hade det också varit intressant att läsa om. Men Ejewalls perspektiv är från liv till dikt. Endast när författarens litterära alster kastar ljus över människan Peder Sjögren får texterna emellanåt plats i framställningen, vilket jag tycker är synd. Ty uppenbarligen var Peder Sjögren en självbiografisk författare som arbetade "med sig själv som insats" (s. 140). Ett mer traditionellt författarporträtt hade tagit fasta på detta och gett oss biografiska perspektiv på författarens böcker.

Ändå vill jag mena att Ejewalls bok är en läsvärd liten studie av Peder Sjögren. Den är knappast den slutgiltiga biografien, som det brukar heta, utan snarare en biografisk skiss, om än en ambitiös sådan. Den ger en fin bild av människan och särlingen Peder Sjögren. Vill man ha reda på om han var en särling även som författare får man vända sig till Peter Forsgrens studie.

Detta är den första doktorsavhandling som behandlar Peder Sjögrens författarskap. 1972 presenterade dock Anders Tyrberg en licentiatavhandling över "berättarteknikens tematiska funktion" i Peder Sjögrens romaner, vilken Forsgren i stort utgår ifrån i sina analyser. Att inget hänt sedan dess är nog litet märkligt med tanke på Peder Sjögrens udda och spännande romankonst.

Innan Forsgren når fram till romanerna och sina analyser av dem, så presenteras i två kapitel avhandlingens förutsättningar, syften och teoretiska utgångspunkter. I en inledning går han igenom tidigare forskning, vilket huvudsakligen handlar om Tyrbergs stu-

die, men läsaren får också veta hur samtiden tog emot Peder Sjögrens romaner, jämte hur han behandlats i handböcker och studier kring den svenska litteraturen under 40- och 50-talen. Forsgren är i synnerhet upprörd över att Peder Sjögren berörs så marginellt av litteraturhistoriker, och exemplifierar med Thure Stenströms stora studie *Existentialismen i Sverige*, där Peder Sjögren överhuvudtaget inte nämns.

I denna diskussion blir Forsgrens övergripande avsikt med avhandlingen tydlig, emedan den ännu ej är uttalad. Han är kritisk mot att merparten kritiker inte velat se Peder Sjögren som fyrtiotalist. För att kunna göra det kan Forsgren inte anamma den snäva definition som menar att endast de som deltog i tidskriften *40-tal* kan komma i fråga. Istället följer han Gunnar D. Hanssons diskussion i dennes avhandling om Lars Ahlins roman *Fromma mord*, och vill definiera termen "fyrtiotalism utifrån vissa gemensamma idéer och estetiska ideal" (Forsgren s. 28). Här för han ett vederhäftigt resonemang. Och inom ramen för detta önskar han i de följande analyserna visa att Peder Sjögren i allra högsta grad platsar i laget.

Men innan Forsberg når fram till romanerna måste han diskutera det biografiska. Eftersom få svenska 1900-talsförfattare är så självbiografiska i sitt författarskap, kan Forsgren inte ignorera detta, hur gärna han än skulle vilja. Och ibland är Forsgren, trots sin deklarerade ovilja, tvungen att hänvisa till den biografiska kontexten, även om det då sker i notform, som i not 81 på s. 155. Att Forsgren inte vill ägna sig åt denna typ av forskning är knappast anmärkningsvärt. Men istället för att medge att detta perspektiv inte intresserar honom och därmed överlåta det åt någon annan, så argumenterar han, föga övertygande, om varför det biografiska materialet inte kan aktualiseras i de följande analyserna, emedan det är "svårt att utifrån de litterära texterna dra bestämda slutsatser om den biografiska bakgrunden" (s. 55). Det stämmer naturligtvis eftersom de är konstnärliga bearbetningar av ett eventuellt biografiskt material. Men om man istället utifrån den biografiska bakgrunden försöker

dra ”bestämda slutsatser” om de litterära texterna, eftersom det ju är dem vi är intresserade av här, så bör det kunna ge uppslag till tolkningsmöjligheter. Och läser man Ejewalls bok jämte Forsgrens så visar det sig att så också är fallet.

Låt mig exemplifiera med Forsgrens diskussion av strejkbrytarmotivet i *Mannen som försökte smita*. Hans analys utgår ifrån att Lars Ahlins *Täbb med manifestet* är en trolig intertext, vilket fungerar tämligen väl. Men det bör givetvis inte hindra att det biografiska också kan kasta ljus över skildringen. Hos Ejewall får man veta att Peder Sjögren själv under kolstrejken vintern 1925 anmälde sig som strejkbrytare (s. 43). Således är det knappast troligt att han enbart haft Ahlins debutroman i tankarna när han skrev denna skildring. Det handlar förmodligen, och kanske snarare, om en bearbetning av en personlig skuld.

I sitt andra kapitel så redogör Forsgren för sina teoretiska och metodiska infallsvinklar, samt avhandlingens syften. Att han endast studerar de fyra romaner Peder Sjögren skrev under 40-talet har att göra med den primära önskan att placera in Peder Sjögrens prosa i 40-talets mittfåra. Och för detta har Lars Ahlins ’förbönseestetik’ avgörande betydelse.

Som stöd för sina resonemang använder Forsgren en artikel Peder Sjögren publicerade 1958. Att han använder en så sen text är förståeligt – det finns inget annat att tillgå. Och kontinuiteten i författarskapet är samtidigt så pass stor att det låter sig göras. Emellertid kan det vara farligt, att som Forsgren gör, leta ahlinska formuleringar i 58-artikeln, och mena att detta visar att Peder Sjögren i mitten av 40-talet hade tillägnat sig Ahlins ’förbönseestetik’. Samtidigt medger han att det inte föreligger några ”yttre belägg för att Peder Sjögren skulle ha läst Lars Ahlins programartiklar eller att han i övrigt skulle varit bekant med författarskapet, [varför] all jämförelse mellan Peder Sjögren och Lars Ahlin baseras helt på text-interna kriterier” (s. 49). Men kan det förmodas, vilket Forsgren inte utesluter, att Peder Sjögren jämte Lars Ahlin utarbetade en

egen ’förbönseestetik’, är väl det tillräckligt som skäl för att försöka sig på en förbönsläsning av Peder Sjögrens romaner? Visar det sig fungera, vilket det gör här, så har vi upptäckt en samtida ’kristen’ litterär frände till Lars Ahlin vi hittills inte visste om. Men för Forsgren räcker det inte, utan han hävdar att det är frågan om en direkt påverkan, för vilket han egentligen inte har andra bevis än sina egna analyser. Och bevisföringen får därmed karaktären av en olycklig cirkelargumentation. Tyvärr underminerar detta något de annars i sig utmärkta förbönseanalyserna av romanerna. Forsgren lyckas utifrån detta perspektiv tränga djupt in i texterna och frilägga etiska dimensioner hos Peder Sjögrens 40-talsprosa som tidigare ignoreras, i synnerhet vad gäller *Svarta palmkronor*. Och häri vill jag mena ligger undersökningens främsta förtjänst.

Den ahlinska ’förbönseestetiken’ fungerar som en övergripande tolkningsmodell, vilken för Forsgren vidare till övriga teoretiska utgångspunkter. Det gäller en Kristusfiguraläsning där Erich Auerbach och Theodore Ziolkowski är auktoriteterna Forsgren åberopar. Vidare läser han romanerna som metatexter. Med framför allt Peter Brooks menar han att Peder Sjögren i alla fyra romaner har tematiserat läsakten. Till detta hör det dialogiska, vilket Forsgren når genom författarens dokumenterade intresse för det ryska och Dostojevskij, vilket också för hans analys till Bachtins genrediskussion, med vars hjälp Forsgren definierar dialogiciteten för att med den återvända till Peder Sjögrens 40-talsromaner.

Forsgrens behandling av litteraturteorier är föredömlig. Han visar auktoritet och beläsenhet, även om jag finner det lite märkligt att han endast hänvisar till de engelska översättningarna av tyska och franska teoretiker. Dessa ges emellertid aldrig huvudrollen. Ibland kan han dock vara lite väl försiktig med att använda en teoretisk terminologi. Han har hänvisat till Genettes begreppsapparat (s. 90, not 62) men avstår ifrån att använda den, utan talar om fiktionens, kontra textens nivåer (s. 133), och senare om de två ”då-planen” i *Mannen som försökte smita* (s.

301). Det är tydligt (bl. a. också i not 22 på s. 262) att det främst är termen 'dieges' och den fatatur som följer med begreppet han räds. Även om man förstår Forsgren så menar jag att han vunnit i precision om han använt den begreppsapparat han uppenbarligen har present.

Efter de inledande kapitlen behandlas så de fyra romanerna i var sitt kapitel. *Svarta palmkronor* får mest utrymme, 100 sidor medan de övriga tre endast 50 var, som alla tre är nästan identiskt upplagda. Resten av min anmälan skall peka på ett par punkter i analysen av debutromanen som jag finner betänkliga.

Till skillnad från Anders Tyrberg, som han här är mycket polemisk emot, så menar Forsgren att det är Lassens omvändelseskildring som är debutromanens centrala historia och att de övriga karaktärerna fungerar som kontraster till honom; de är alla komponenter i den trosprövning som Lassen genomgår. Kristusfiguren och passionshistorien är främsta evangeliska förlaga. Och här är Forsgrens behandling av texten övertygande. Men jag måste invända när han i bokens Avslutning om sin analys av Svarta Palmkronor, påstår: "Att Peder Sjögrens trosuppfattning kan vara påverkad av Anders Nygrens *Den kristna kärlekstanken* gjordes troligt" (s. 342). Forsgren lyckas alls inte göra det troligt. Här, liksom i hela det genetiskt-komparativa resonemang Forsgren för, bygger jämförelsen endast på textinterna kriterier, vilket jag vill mena är avhandlingens metodiskt svagaste punkt. Och visst är det "möjligt", som Forsgren litet ödmjukare skriver, att Peder Sjögren läst Nygrens bok och påverkats, och visst "kan det ge upplysning" (ss. 196, 198) åt Lassengestalten. Man behöver inte, som han gör i Avslutningen, därför påstå att Peder Sjögren har läst och påverkats av Nygrens bok. Som metodiskt verktyg kan det fungera i alla fall. Här tycker jag emellertid inte att det gör det. Likheter mellan Nygrens tankar och de Forsgren finner uttryckta i *Svarta palmkronor* är alldeles för

allmänna. Samtidigt skänker komparationen knappast något nytt till analysen av det kristna i *Svarta palmkronor*.

Ett av avhandlingsförfattarens övergripande syften är att undersöka och frilägga de metalitterära elementen i romanerna. Men jag övertygas inte vad gäller *Svarta palmkronor*. Istället tycks det som om Forsgren så innerligt har velat se detta som ett genomgående tema i Peder Sjögrens hela författarskap, och i synnerhet givetvis då under 40-talet, i vars klimat en sådan diskussion onekligen väl passar in, att han ansträngt texten å det oigenkännliga här. Den metalitterära läsningen av de tre övriga romanerna Forsgren behandlar är dock mycket välgjord och det visar sig vara en fruktbar frågeställning. Det råder ingen tvekan om att han är på rätt spår här, ett spår han grundligt utforskar.

Trots vissa anmärkningar vill jag avslutningsvis påstå att detta är en utmärkt doktorsavhandling. Den vetenskapliga akribin är, vad jag kan överblicka, föredömlig. Avhandlingsförfattarens förhållande till tidigare forskning underlättas givetvis av att det inte finns mycket gjort. Vad där finns är Forsgren förtrogen med. Helhetsintrycket är således gott. Det går givetvis att göra mer av en ren berättarteknisk analys, liksom en läsning i ljuset av den biografiska kontexten. En feministisk läsning av Peder Sjögrens romaner vore också intressant, liksom en mer renodlat psykoanalytisk – vilket Forsgren bitvis snuddar vid.

Så den fråga som oundvikligt infinner sig i slutet av läsningen av avhandlingen: Har Peter Forsgren lyckats övertyga om att Peder Sjögren är fyrtiotalist? Jag vet inte. Och egentligen är det inte så avgörande, även om det var Forsgrens övergripande önskan. Under färden har han hur som helst lyckats bända upp författarskapet och synnerligen väl frilagt framför allt romanernas etiska problematik. För detta skall alla intresserade av Peder Sjögrens författarskap och den svenska 40- och 50-talsprosan vara tacksamma.

Leif Lorentzon

ROGER HOLMSTRÖM:
**Hagar Olsson och den öppna
 horisonten**

Liv och diktning 1920-1945
 (Helsingfors, Schildts 1993)

Bland de finlandssvenska modernisterna är Hagar Olsson utan tvekan den minst utforskade. Medan Södergran, Diktonius, Björling och Enckell har ägnats stort intresse har tystnaden alltmer utbredd sig över Hagar Olsson. Till det som ändå pliktskyldigast brukar nämnas hör hennes kritikergärning och framför allt hennes insatser för att lyfta fram Edith Södergran. När nu Roger Holmströms 402-sidiga biografi *Hagar Olsson och den öppna horisonten. Liv och diktning 1920-1945* föreligger, torde förutsättningar finnas för en fylligare och mer konturskarp bild av hennes insatser.

Holmström kan sin Hagar Olsson. Han är synnerligen väl orienterad i det efterlämnade handskriftsmaterialet som han f. ö. själv har katalogiserat. Därtill är han en mycket *lojal* levnadstecknare, ibland bara alltför lojal. Holmströms framställning gör halt vid 1945 och är tänkt att följas av en andra del. Vad som är en smula besynnerligt med föreliggande del är att den inte börjar från början utan först 1920. Holmström förklarar detta med att perioden innan har behandlats av Olof Enckell i *Den unga Hagar Olsson* från 1949. Det är onekligen att vara självutplånande i överkant då Enckells tämligen ensidigt idéhistoriska studie lämnar mycket osagt. Kanske kan en del av denna egendomliga utslutning förklaras med Roger Holmströms överdrivna artighet och respekt för tidigare forskning. Han inlåter sig sällan i polemik och är ytterligt återhållsam med egna omdömen och värderingar. I stället är Holmström desto grundligare vad gäller det rena faktaredovisandet. Vi får följa Hagar Olssons liv, år för år, månad för månad, och ibland dag för dag. Stort och smått blandas om vartannat. Så upplyses vi om vilka människor hon umgicks och brevväxlade med, vilka adresser hon bodde på i Helsingfors, vilka tidningar hon skrev i, när artiklarna publicerades, vad de hette och kort vad

de handlade om. Vidare redogörs för Hagar Olssons många utlandsresor, resvägar, val av samfärdsmedel, vilka hotell hon bodde på, namnet på hennes hund, innehålllet i de matpaket som de svenska vännerna sände henne under krigsåren, m.m., m.m.

Någonstans under vägen, i entusiasmen inför det överrika arkivmaterialet förefaller Holmström ha gått vilse. I sin iver att meddela *allt* bygger han en mur mellan läsaren och sitt biografiojekt. Därmed ej sagt att Holmström inte har något att förmedla, problemet är bara att det är så svårt att skönja en linje, att uppfatta var han vill lägga betoningarna. Vad som ändå slagit mig under läsningen av Holmströms bok är i vilken stor utsträckning Hagar Olsson var *journalist*. Det är påfallande med vilken lust och frenesi hon gav sig in den polemiska debatten. Recenserandet och artikelskrivandet gav henne en stark och levande känsla av att befinna sig i takt med nuet, att skriva i presens. I sina bästa stunder är Hagar Olsson en oerhört dristig och medryckande skribent. Där finns inte mycket av inträngande analys men desto mer av polemisk slagkraftighet och brinnande frenesi. När det kommer till skrivandet av sina skönlitterära böcker uppvisar hon sällan samma oförvägenhet. I ett brevcitat som Holmström återger framgår det att detta var något som Hagar Olsson själv var medveten om: "För mig är detta mycket viktigt – jag är en gång för alla en stridsnatur, jag kan inte tillfredsställas enbart av rent skönlitterärt skapande. Jag måste *också* få utlopp för den polemiska sidan i mitt väsen, för att må bra andligen. Och till det behöver man tidskrifter och 'rörelser'!" Detta sug efter "rörelser," denna längtan efter jagutplåning och uppgående i något större förefaller vara själva "motorn" i Hagar Olssons författarskap. Men samtidigt är den en starkt destruktiv kraft som tidvis hotar att fullständigt förlama och förstumma henne, både i egenskap av författare och människa. Att hon kom att bli en sådan viktig förkämpe för modernismen var på sätt vis kanske mer en tillfällighet. I en annan tid och på en annan plats hade Hagar Olsson förmodligen brunnit för någon annan idé, någon annan "rörel-

se". Hos Holmström kan vi också följa hur Hagar Olsson successivt flyttar över sitt engagemang på andra rörelser och frågor: Clarté, fredsarbetet, kvinnosaken.

Ofta påpekas det hur lite de finlandssvenska modernisterna brydde sig med språkfrågan. Detta ointresse brukar förklaras med att de i egenskap av modernister mer identifierade sig med kontinentala idéer och strömningar än med äldre inhemska traditioner. Om nu intresset var svagt för det finlandssvenska stod man kanske ännu mer främmande inför det finska. Edith Södergran levde på det språkligt mångkulturella karelska näset och behärskade förutom en egensinnig form av svenska, också tyska, ryska och franska. Vid sexton års ålder skriver hon i sitt växdukshäfte: "Ich weiss nicht, in wessen Sprache schreiben." Så mycket stod i varje fall klart att hon ej avsåg att skriva på finska. Gunnar Björling tillbringade större delen av sin tid i Brunnsparken i Helsingfors, delar av sin barndom vistades han i Kangsala, Vehoniemi och Viborg. Men det enda främmande språk han tillägnade sig var tyska. Ett fall för sig är den brådmogne Henry Parland vars modersmål var tyska och vars skolgång skedde på finska innan han bytte till svenskt läroverk vid fjorton års ålder. Genom sin kosmopolitiska uppväxt behärskade han givetvis också ryska. Parland valde dock att skriva på svenska och hans motivkretsar är utpräglad urbant finlandssvenska med inslag av tidstypisk mondänitet. Rabbe Enckell gick i svensk skola i Helsingfors men tillbringade ferierna på Vättilä gård i Savolax. För honom var och förblev det finska likafullt en ökänd kontinent. En smula annorlunda förhåller det sig med Elmer Diktonius och Hagar Olsson. Diktonius gick i finsk skola i Helsingfors, skrev på svenska men föreföll samtidigt ha ett avspänt och naturligt förhållande till det finska. I prosaböcker som "Onnela" och "Höstlig bastu" framträder det finska Finland stöpt i Diktonius alldeles egna variant av svenska. När det gäller Hagar Olsson är det frapperande hur det svenska och finska existerar sida vid sida redan från allra första början. Några månader efter hennes födelse flyttar familjen till Föglö

i Ålands skärgård. Skolgång sker i svensk skola i Åbo. Hennes två äldre tvillingbröder som bär finska namn, Martti och Sakari, tar studentexamen vid finska klassiska lyceet i Åbo. När Hagar Olsson är 13 år flyttar familjen till det kosmopolitiskt präglade Viborg. Hennes far kyrkoherden Karl Sixtus Olsson skriver på finska i de av Holmström citerade almanackscitaten. Denna språkblandning i den egna familjen kommenteras dessvärre ej av Holmström. Klart är emellertid att Hagar Olsson ser det som helt naturligt att verka för ett ökat samarbete mellan det svenska och finska. I kampen för de nya idéerna får inga otidsenliga språkstrider stå i vägen. Hon lägger ner ett enormt arbete på att utge den tvåspråkiga tidskriften "Ultra", hon översätter från finskan, recenserar nyutkommen finsk skönlitteratur och umgås i kretsarna kring "Tulenkantajat" i vars tidskrift hon också medverkar. Medan Hagar Olssons förhållande till övriga finlandssvenska modernister ofta var ansträngt förefaller umgänget med de finskspråkiga kollegorna ha varit betydligt mer otvunget. Olavi Paavolainen och Mika Waltari tillhör hennes ivrigaste beundrare och låter sig inspireras till egna utflykter i modernistiskt bejakande essä- och prosakonst. Hagar Olsson kvitterar med att använda sig av Tulenkantajatkretsen som förlaga för sin roman "På Kanaan-expressen". På det hela taget framstår 20-talet som Hagar Olssons mest expansiva och intensiva tid. Hon etablerar sig som inflytelserik kritiker, hon ger ut essäsamlingar och romaner, hon har ett rikt umgängesliv, hon syns ofta på krogen, dricker tidvis häftigt och har en rad förhållanden, både med kvinnor och män. De tendenser till neurotiskt överspändhet och tvångsbeteenden som förefaller ha funnits mycket tidigt och som senare drastiskt skulle inskränka hennes levnadsbetingelser tycks för tillfället vara tillbakaträngda. Orostecken finns dock, en sårig och uppslitande kärlekshistoria med konstnären Wäinö Aaltonen slutar med att en hårt pressad Hagar Olsson "flyr" in i en livshotande sjukdom. Under 30- och 40-talen följer långa och tunga perioder av djup depression och handlingsförlamning. Allt detta relateras av

Holmström, men märkligt torrt och neutralt (fakta bland övriga fakta) utan försök till någon genomgripande analys. Det förefaller mig som Hagar Olssons psykiska instabilitet var intimt kopplad till hennes konstnärliga projekt. Litteraturen var för henne strängt taget endast ett medel, ett redskap för att gestalta den diffusa vision av något mycket helare och sannare som hon gick och bar på hela sitt liv. Hagar Olssons tragik är att hon aldrig förmår ge denna glödande vision någon övertygande form. Hon var en stridbar och effektiv kritiker men som författare

var hon medioker. När den finlandssvenska modernismen självdog som kollektiv rörelse och övergick i enskilda författarskap var detta för de flesta inblandade inget problem. Björling, Diktonius och Enckell fortsatte att skriva som de alltid gjort, relativt sett obekymrade om förekomsten av eventuella adressater. För Hagar Olsson måste alltid skrivandet ha ett visionärt och utopiskt syfte. När samtiden ej förmår tillföra henne "bränsle" dör hennes inre glöd och hon går in i en isolering som skulle vara livet ut.

Leif Friberg

INGELA PEHRSON:

**Livsmodet i skrönans värld
En studie i Torgny Lindgrens
romaner *Ormens väg på hälleberget*,
Bat Seba och *Ljuset***

(Skrifter utgivna av litteraturvetenskapliga institutionen vid Uppsala universitet 29, Almqvist & Wiksell International, Stockholm, i distribution, 1993)

Att Torgny Lindgren bland de författare som fick ett remarkabelt genombrott i början av 1980-talet skulle bli den förste att bli disputerad på, var kanske inte att förundras över. Lindgren var ju den som under dessa år jämte Göran Tunström och Peter Nilson och kanske några fler gick i bräsch för en veritabel renässans för berättande, konstfullhet, mystik och religion, för historia, saga, myt och skröna och som odiskutabelt skrev litteraturhistoria genom sina klimatförändrande verk med deras starka appell till läspubliken i ett tidsläge då samhällsrealistiska skildringar verkade gå i stå. Att litteraturforskare skulle vädra fruktbara undersökningsfält i detta författarskap var med andra ord att vänta, och Ingela Pehrson blev först ut, med en avhandling som visar alla tecken på att bli ett oundgängligt och ofta åberopat pionjärverk inom Torgny Lindgren-forskningen i framtiden.

Inte oväntat – och kanske ändå lite överraskande – är det de teologiska aspekterna i

Lindgrens romaner Pehrson tar upp i sin undersökning. Lindgren har ju konverterat till katolicismen, och hans verk är genomlysta av religiösa föreställningar och en kristen attityd. "Livsmodet" i avhandlingens titel är Paul Tillichs berömda teologiska begrepp – som tidigare i svensk litteratur Ragnar Thoursie knutit an till, som i dikturvalet *Mod att leva* (1957). Pehrson lyckas också visa hur fruktbart det är att betrakta Lindgrens verk – i detta fall avgränsat till de tre stora 80-talsromanerna *Ormens väg på hälleberget* (1982), *Bat Seba* (1984) och *Ljuset* (1987) – från religiösa synvinklar. Avhandlingen redovisar en ytterst tålmodig genomgång av såväl äldre som senare teologi och söker ringa in Lindgrens teologiska positioner sådana de nu framträder i sin skönlitterära gestaltning i berättelsens och skrönans form. Den söker också påvisa en sorts utveckling mellan de tre romanerna. Ondskans, skuldens och viljans problem genomsyrar dem alla. I *Ormens väg på hälleberget* är mörkret i den lutherska världsbilden stort och totalt, i *Bat Seba* accepteras en paradoxal gudsbild på gott och ont, medan i *Ljuset*, där mörkret är tätare än någonsin tillförne, frälsningens mysterium, en *unio mystica*, återställer den kosmiska ordningen, där med andra ord en stråle av ljus och hopp genombryter mörkrets och ondskans herravälde.

Man blir kanske något förvånad över undersökningens teologiska dominans inför en

litterär värld som tycks så rik på litterärt-konstnärliga dimensioner. "Skrönans värld" – det andra ledet i huvudtiteln, en term som Lindgren applicerar på den groteska medeltidsberättelsen *Ljuset* – blir förhållandevis magert belyst. I själva verket är det bara just denna roman som får en mer förminskad behandling i ett avslutande avsnitt om ca 40 sidor, medan form och berättarkonst i de båda tidigare romanerna blir ytterst sparsamt behandlade.

I och för sig är det dock ett mycket lyckosamt val Ingela Pehrson gjort när hon satsat på teologin i Lindgrens tre romaner. Det har gett ett rikt utbyte. Men man kan då fråga sig om det inte varit ännu lyckosammare att mer generellt försöka kartlägga den teologiska bakgrunden till Lindgrens författarskap och även fånga in exempelvis berättelserna i *Merabs skönhet* (1983) och *Legender* (1986), som i flera fall på ett liknande sätt som t. ex. *Ljuset* söker ge en religiös föreställning organiskt, fabulöst liv. Mycket övertygande är annars Pehrson när hon redogör för hur skränan, berättelsens "lögn", i Lindgrens värld tjänar till att lyfta upp den högre sanningen i dess eget ljus.

Metodiskt sett arbetar Ingela Pehrson idéhistoriskt-komparativt, och i avhandlingens inledning försvarar hon energiskt det idéhistoriska studiet av litteratur, vilket är motiverat med tanke på hur väl dolt och transformerat och därmed svåråtkomligt det teologiska stoffet ofta är i Lindgrens fiktionvärldar. Hennes undersökning visar i sig hur fruktbara idéanalytiska infallsvinklar kan vara. I komparativt hänseende finns starkare skäl att vara kritisk mot hennes tillvägagångssätt. Hon tar inledningsvis avstånd från en strängare genetisk metodik men kan naturligtvis inte i praktiken avstå från att deklarerat och argumentera för Lindgrens beläsenhet i eller

kännedom om olika teologiska och även litterära auktoriteter. Undersökningen skulle ju bli väl hypotetisk och substanslös, om det inte fanns någon form av utbyte mellan teologer och författare. Ibland blir dock skillnaden mellan reell dialog och allmänt illustrativ komparation ytterst flytande. Så t. ex. i fråga om Bonhoeffers betydelse för *Bat Sebas*, där jämförelsen mellan Bat Sebas "könlöse och ofarlige" husgud och Bonhoeffers föreställning om en lidande och vanmäktig Gud blir föga övertygande (s. 131). När det sedan konstateras att Bat Sebas sätt att använda sin frihet på ett ont sätt kan ses "som ett tecken på att författaren inte accepterar Bonhoeffers teologi i dess helhet" (s. 133), kan man fråga sig vad detta påstående är värt. Har Lindgren överhuvudtaget reflekterat i Bonhoeffers banor här? Under alla omständigheter har inte Pehrson anfört tillräckligt stringenta inre kriterier för ett sådant antagande. Också i fråga om andra författare, främst Lagerkvist, Gullberg och Gyllensten, blir komparationerna ofta ganska allmänt illuminerande och resultatet följaktligen lite vagt och till intet förpliktande. Större precision hade om möjligt varit önskvärd.

Det känns dock ovanligt gement att komma med småkitsliga randanmärkingar till ett arbete som på ett så generöst sätt ger oss ett brett perspektiv på Torgny Lindgrens religiösa landskap. Ingela Pehrson bjuder oss på en grundligt initierad färd genom teologiska rymder som ju litteraturen i ett förment profaniserat land som Sverige egentligen är märkligt rik på. Hennes avhandling lägger en av flera viktiga grunder för kommande Lindgren-forskning, och ingen läsare blir lottlös. Efter avslutad läsning kommer man på sig själv med något så ovanligt i fråga om akademiska avhandlingar som en stark lust att snarast läsa om boken på nytt.

Ingemar Algulin

BIRTHE SJÖBERG:

Sivar Arnér – den livsbejakande nihilisten

(Lund, Lund U P 1993)

Sivar Arnér är knappast en författare som är bortskämd med uppmärksamhet i dagens litterära klimat. Trots att hans senaste bok kom 1991 framstår han nog för de flesta som en typisk 40- och 50-talsförfattare. På senare tid har hursomhelst ett par avhandlingar om Arnér sett dagens ljus. 1989 kom Sten Brandorfs psykoanalytiskt inspirerade genomgång av några bärande teman i författarskapet, *Från den förbergade människan till den upplösta*, och 1993 lade Birthe Sjöberg fram sin *Sivar Arnér – den livsbejakande nihilisten*, en avhandling av idéhistorisk karaktär som trots Arnérs kritiska uttalanden om såväl Sartre som Camus vill inränga författaren i en existentiell tradition.

Enligt Birthe Sjöberg behandlar de verk som Arnér publicerar mellan 1943 och 1956 frågor och motiv som har stora likheter med den franska existentiellismens – ”främlingskapet inför världen, de absurda handlingarna, den starka livsviljan och insikten att världen är ett kaos” (s. 9) –, något Sjöberg vill förklara med hjälp av den gemensamma inspirationskällan Nietzsche och speciellt då dennes nihilism. Att Arnér själv inte såg sin attityd som parallell med de franska existentiellismens förklarar hon med att den allmänna bilden av denna rörelse i 40-talets Sverige var missvisande samt med att Nietzsches filosofi vid denna tid snarast sammanknippades med nazismen (Nietzsches roll som föregångare till existentiellismen var alltså långt ifrån uppenbar). Avhandlingen är upplagd så att ett första kapitel behandlar samhällsdebattören Arnér, bilden av fransk existentiellism i dåtida svensk kulturdebatt och Nietzsche som den bortglömde existentiellfilosofen. Därpå analyseras i tre kapitel romanerna *Plånbok borttappad* (1943), *Han-Hon-Ingen* (1951) och *Fyra som var bröder* (1955). Studien avslutas så med en jämförelse mellan dessa texter och Arnérs övriga verk från den aktuella perioden: ”Världsbild och livshållning i Sivar Arnérs verk 1943-1956”.

Avhandlingen är ambitiös i det att den tar sig an ett omfattande och komplicerat material. Men trots en del värdefulla iakttagelser kring framför allt Arnérs romaner måste det sägas att den lider av betydande svagheter. Bedömningen av huvudtesen försvåras av att Sjöberg ofta är schematisk och svepande. Hennes framställning skulle vunnit i auktoritet om hon förhållit sig mer kritisk till de egna resonemangen, tagit upp och bedömt inte endast det som talar för utan även det som talar emot. De likheter som Sjöberg finner mellan Arnér och de franska existentiellisterna ligger t. ex. på ett tämligen allmänt plan; teman som främlingskap inför världen, frånvaron av absoluta värden m. m. är ju inte specifika för existentiellismen utan något som präglar stora delar av 1900-talslitteraturen. De för existentiellismen kanske mest typiska elementen, betoningen av valets nödvändighet, valångesten och den onda tron är det svårare att återfinna hos Arnér. Sjöberg gör också en stor affär av den livsbejakelse som vissa av Arnérs hjältar når fram till och kopplar den till Nietzsches ”aktiva nihilism”. Men här måste genmåsas att det är ett avsevärt avstånd mellan t. ex. den försiktiga optimism som präglar huvudgestalten i slutet av *Plånbok borttappad* och Nietzsches radikala och ytterst estetiskt betingade livsbejakelse. Sjöbergs tes skulle vidare ha vunnit i styrka om hon gått in för att vederlägga Thure Stenström som i *Existentiellismen i Sverige* avvisar beteckningen existentiellist på Arnér med hänvisning till författarens biologiska och djuppsykologiska determinism. Som det nu är berör Sjöberg knappast de verk som Stenström återoppar (*Du själv*, 1946, *Egil*, 1948) och de deterministiska inslagen i *Han-Hon-Ingen* väljer hon att bortse ifrån (även om hon tillfälligtvis själv kan tillgripa deterministiska förklaringsmodeller för att sprida ljus över gestalternas karaktärer – se s. 130). Ett annat inslag i Arnérs författarskap som distanserar honom från existentiellismen är ”mystiken” – i en artikel om Camus från 1948 är det just en österländskt färgad mystik han ställer upp som alternativ till fransmannens hållning. Denna mystik med alla dess komponenter – samhörighets-

känslan med världen, tron på livets värde, Ingen-tematiken, kritiken av personlighetsbegreppet, bilden av guden som tuggar sig själv m. m. – vore värd en mer ingående behandling än den består av Sjöberg. Ett frågetecken vill man också sätta för hypotesen om Arnérs förmenta okunskap och beroende av en missvisande bild av den franska existensialismen. Att Arnér med sin förtrogenhet med Kierkegaard och Nietzsche inte skulle kunna bedöma texter av Camus och Sartre kräver mer övertygande bevisning.

Birthe Sjöbergs försök att göra Sivar Arnér till existencialist ter sig alltså ganska pressat; tesen skulle i alla händelser behöva en bättre underbyggnad i form av utförligare och mer kritiska komparationer för att kunna accepteras. En förklaring till att komparationerna i nuläget är alltför vaga är att Sjöberg jämför idéer utan tillräckligt beaktande av i vilken form de presenteras; som filosofi, skönlitteratur eller debattartiklar. Avsaknaden av genreöverväganden kan rentav medföra att Sjöberg bemöter karakteristiker som avser romanförfattaren Arnér med hjälp av hans artiklar.

Låt oss så lite närmare granska textanalyserna. Sjöberg är här mån om att korrigera tvivelaktiga tolkningar som framförts i recensioner och litteraturhistorier och gör också detta på ett övertygande sätt. Tyvärr ägnar hon mindre utrymme åt att profilera de egna tolkningarna mot Brandorfs avhandling. På ett par ställen påpekas att denne ej uppmärksammat den utveckling som gestalterna genomgår i varje enskilt verk. Men detta är en aning orättvist med tanke på att Sjöbergs tolkning av t. ex. *Plånbok borttappad* knappast går utöver Brandorf; det hon gör är att med hjälp av fler textiakttagelser *förankra* dennes tolkning.

Generellt kan man om Sjöbergs analyser säga att de trots den goda ambitionen att underbygga tolkningarna med berättartekniska observationer hotas av viss ytlighet. Delvis har detta att göra med att hon i sin jakt på vissa idéer eller mönster alltför snabbt avlägsnar sig från textens spänningar; texterna riskerar att reduceras till illustrationer. Sjöberg har också en lite olycklig dragning till

”symbolöversättning”, att fixera betydelser som i själva verket är varierande och kontextberoende – se t. ex. den väl kategoriska genomgången av bilder och metaforer i *Han-Hon-Ingen* och ett antal uttydningar med hjälp av symbollexikon. Författarinnan gör vidare ett försök att fånga den i Arnérs texter ofta viktiga namnsymboliken. Vissa av hennes iakttagelser är otvivelaktigt giltiga men benägenheten att ta fasta mer på namnens betydelser än på de associationer de väcker kan också medföra att hon fastnar i rebuslösning och missar det uppenbara (efternamnet på den av regressiv livmoderlängtan präglade Ruben Vomb kopplas t. ex. till komagen). Återigen saknar man ett genrebegrepp; flera av namnspekulationerna kunde gjorts mer vederhäftiga om de förankrats i ett genre-resonemang.

Vid analyserna använder sig Sjöberg också av flera narratologiska teorier. Men den frimodiga blandningen av Bertil Romberg, Staffan Björck, F. K. Stanzel och Gérard Genette är inte oproblematiske. T. ex. tenderar Sjöberg att hypostasera olika plan i texten snarare än att se dem som relationella och när hon bollar runt med begrepp som ”yttre handling” och ”inre handling”, ”ytstruktur” och ”djupstruktur”, ”textens yta” och ”textens djup”, längtar man efter Occams rakkniv. Genettes narratologiska modell använder Sjöberg främst för att studera berättelsens rytm. Detta studium är klart givande och kanske är det synd att hon inte nyttjar Genette även för att analysera berättelsens modus eftersom hon då förmodligen löpt mindre risk att blanda samman röst och perspektiv (vem som berättar respektive vem som förmimmer). Om den extra- och heterodiegetiskt berättade *Plånbok borttappad* säger hon nu å ena sidan att berättaren är ”frånvarande”, å den andra karakteriserar hon huvudgestalten som berättelsens ”medium” (Stanzels ”reflector character”) och talar om *dennes* ”berättarroll”. Dessa hopblandningar får till följd att vad Sjöberg faktiskt studerar endast är berättelsens fokalisering/perspektiv; genom att inte närmare utreda de skiftningar i den extradiegetiske berättarens distans och hållning som naturligtvis föreligger

avstår hon från ett viktigt redskap i sin strävan att bestämma den implicite författarens position. Särskilt i *Han-Hon-Ingen* skulle ett mer noggrant studium av sådana skiften vara fruktbart (jfr t. ex. berättarnärvaron i den viktiga passagen om människans dualistiska tänkande, ss. 48f).

Om avhandlingen som helhet gäller att den skulle vunnit på att skrivas igenom ytterligare någon gång. Dels är många formuleringar oprecisa, dels ger vissa avsnitt ett rörigt intryck (polemiken mot tidigare forskare är i inledningen utspridd på flera ställen, Nietzsches nihilism presenteras både på ss. 50f och ss. 69f, osv). Kapitlen kunde också varit bättre samordnade; t. ex. medför slutkapitlet många upprepningar i och med att de texter som redan analyserats tas upp igen, citat återkommer, etc.

Birthe Sjöbergs avhandling är alltså på

många sätt problematisk. Tyvärr är det väl också så att hennes vilja att betona det optmistiska och livsbejakande hos Arnér leder henne att lyfta fram de passager av mer didaktisk karaktär som hör till det minst lyckade i författarens texter. Men sedda i ett annat ljus kan Sjöbergs renodlingar kanske fungera som en utmaning för den fortsatta Arnérforskningen; de lite vaga begreppen kan problematiseras vidare och de mer solida av textakttagelserna kan visa sig fruktbara i nya kontexter. Även om Arnérs mystik vore värd en grundlig undersökning är det man nu främst vill efterlysa en mer textinriktad studie; en förutsättningslös kartläggning av Arnérs skrivsätt och gestaltning av sin psykologiska och existentiella problematik. Förmodligen är detta det bästa sättet att göra rättvisa åt egenarten hos denne läsvärde och idag oförtjänt bortglömde diktare.

Arne Florin

EBBA WITT-BRATTSTRÖM:

Ur könets mörker

(Norstedts, Stockholm 1993)

Ebba Witt-Brattströms essäsamling *Ur könets mörker* kommer att få många kvinnliga och manliga studenter att samla nya krafter och ge sig forskningen i våld, trots all institutionell tråkighet, eftersom den alldeles skamlöst talar om läsning som lust, forskning som passion och läsarens förhållande till texten som erotisk. Witt-Brattström gör ingen hemlighet av varför vi läser böcker; redan i essän "Ur textens mörker - Victoria Benedictsson" (*Ord & Bild*, nr. 4, 1983) - talade "könets" om mörkret som

kan tolkas som platsen för den antydda mörka kvinnliga kontinent som språkets lag tryckt ner, de omedvetna, gåtorna, drömmarna, själva ihålligheten i språket som ju alltid missar sitt mål. (s. 87)

Redan där formulerade Witt-Brattström den retoriska fråga som hon fortsatt att rikta till de texter hon analyserar och till det littera-

turvetenskapliga etablissemang som fortsatt att producera kurslitteratur av typen *Epoker och Diktare*.

Är kanske i själva verket förnekandet av det som inte är godkänt, såsom den kvinnliga sexualiteten och kvinnokroppens hemligheter, en förutsättning för vår kulturs diskurser? Skymtar i så fall skuggan av dessa erfarenheter i litteraturen? (s. 72)

Efter elva år läser jag fortfarande "Textens mörker" som en uppmaning eftersom jag fullständigt håller med Witt-Brattström om att det "behövs [...] feminister för att poängtera det som för alla läsare är en självklarhet", nämligen att den litterära texten har "minst två" (s. 231) kön. Det (minst) dubbla perspektiv som denna insikt innebär, både när det gäller författare, läsare, studenter och forskare, har ännu inte på allvar accepterats vare sig på litteraturvetenskapliga institutioner, kultursidor, förlag eller tidskriftsredaktioner.

Witt-Brattströms tydlighet, som i grunden är i god bemärkelse politisk, tilltalar mig

fortfarande. Både i hennes litterära analyser och i de två avslutande polemiska essäerna ("Hur Lars Hård blev Lars Mjuk – en linje i vår arbetarlitteratur" och "Har litteraturhistorien ett kön?") finns en röst som talar klarspråk om den egna ståndpunkten och som svarar på den otydlighet som de som sitter på "bestämningarna" (de vetenskapliga, de redigerande, de anslagsgivande) kan kosta på sig. Witt-Brattström efterlyser en dialog som till syvende och sist har den "goda forskningen" som mål: den som bottnar i passion och känslan av utmaning:

Feministiska forskare bör inte låta sig nöja med den anvisade platsen som ett slags tvärtom-maskulinister. En halvsanning är en halvsanning från vilken sida den än kommer. Det fruktbara i kvinnolitteraturforskningen är dialogperspektivet. (s. 232)

Att upprätta en dialog och sedan upprätthålla den, är bland det svåraste som finns eftersom det kräver en ständig omprövning av den egna positionen. Dialektikens gyllene regel är att vara beredd på ständiga uppbrott för att till varje pris förhindra avbrottet där dialogens sköra kontinuitet hotas av den "icke-dialektiska, mytiska blicken, Medusas blick", som Adorno skriver. Medusas blick förvandlar rörelse till sten och dialog till monolog: goda litteraturanalyser är i likhet med goda samtal en seglats mellan den absoluta narcissismens Skylla och den fullständiga relativismens Karybdis. Passionen måste därför paras med ett gott mått av självironi och lekfullhet om tolkningen syftar till att förmedla något utöver en oreflekterad narcissism. För elva år sedan utmanade Witt-Brattströms essä om Benedictssons myten om den ökoadade forskningen, som den litteraturvetenskapliga institutionen tillhandahöll, genom att låta sig inspireras av Kristevas psykoanalytiskt färgade litteraturteorier. I analysen av den kvinnokroppslighet som Benedictssons Nina har att förhålla sig till, framträdde – på den plats där Oidipus mördade sin far – istället "abjektion, idealisering och melankoli" (s. 23). I *Ur könets mörker* är "Ur textens mörker" den äldsta analysen; början på ett decenniums läsande

som i den här essäsamlingen avslutas med en nyskriven analys av tre samtida författarskap: Mare Kandre, Ann Jäderlund och Katarina Frostenson. Mellan dessa analyser återfinns diskussioner av svenska, finlandssvenska och franska författare; av prosa, poesi och uppenbarelser; från den heliga Birgittas 1300-tal till 1900-talets allra sista decennium.

För att kunna orientera sin läsning över ett så vitt och brett fält måste man veta vad man ska titta efter och det vet Witt-Brattström. I tematiserande närläsningar följer hon det litterära subjekt vars tilltal uppstår i "det magiska snittet mellan mor och barn, [...] urmodellen för ett intersubjektivt förhållande, grunden för kärlek och hat, idealisering och abjektion" (s. 25). Detta snitt skulle kunna sägas vara titelns "mörker", och "könet" den plats där detta mörker ges mening i en språklig symbolisering; blir till text och litteratur.

Essän "Slagen som lämnar spår" – Marguerite Duras' novell *Mannen i korridoren* läst som en "metatext" över detta smärtsamt fascinerande författarskap – är en tolkning som öppnar för omläsningar av Duras genom att följa spåren och slagen ut ur mörkret och tystnaden till den plats där mörkret ges en betydelse. Genom att konfrontera Kristevas undvikande och aggressiva tolkning av Duras' författarskap i *Pouvoirs de l'horreur* – "överdrivet", "upplöst", "obotlig sjukdom", "uppsväld av lust" citerar Witt-Brattström (s. 45) – med en egen läsning av det som Kristeva inte tycks förmå konfrontera – "det kvinnliga begäret bortom förhållandet till modern" (s. 46) – frilägger Witt-Brattström ett perspektiv på Duras' författarskap som gör smärtan, avståndet och våldet begripligt och meningsfullt:

Det som sker när Margeurite Duras genom att fixera erotikens beskriver könets polära förhållande till varandra är att en skrift uppstår som riktar uppmärksamheten mot det som i separationen tränger bort och skymmer moderskroppen: fallos som maktfullkomligt tecken för en symbolisk fadersinstans. Det är denna riktande,

överförande, och förskjutande rörelse som utgör det litterära hos Duras. (s. 46)

Och det är denna "symboliska fadersinstans" som är skrivandets, språkets och benämningens plats: "I mötet mellan mannen och kvinnan agerar kvinnokroppen signifié, det som ska betecknas, medan penisen blir betecknande, signifiant" (s. 47). Den fallos som skymmer moderskroppen är också den instans som gör det symboliska talet nödvändigt och möjligt: det tal eller den skrift i vars glipor den sjunkna kontinenten kan anas, men också den litteratur i vilken moderskroppen symboliskt kan återerövas och återeröva, njutas och förskräcka, återupprättas, och uppsprättas.

I Witt-Brattströms analys av Birgitta Trotzigs roman *Sjukdomen*, är det denna pendelrörelse hos den litterära texten som lyfts fram: den falliska diskursen – "Kejsarens lag" – möter en motdiskurs som bärs av en födandets och en närändets princip; en livets helighet försvaras mot den västerländska civilisationens skändande.

I dessa analyser där den symboliserade moderskroppen lyfts fram som resonansboten, är Witt-Brattströms tolkningar spännande och berikande, just därför att denna moderskropp resonerar i en våldsam men trots allt vidmakthållen dialog *mellan könen*. Men, och detta är viktigt, moderskroppen själv är stum. Bara i språket kan denna prelingvistiska historia förmedlas och moderskroppen framträda då som symbol för det som inte fullt ut kan symboliseras: rytmen, andningen, pauserna. Barnets skrift är ett försök att återvinna det som för alltid gått förlorat och bokstäverna, språket, blir tecken både för det som skiljer åt och det som förstår framkalla minnet av denna i historien sjunkna kontinent.

Medan det i analyserna av Trotzig, Duras och Benedictsson är våldet, hotet och det "falska" som står i centrum för läsningarna, så är Witt-Brattströms läsningar av Tove Janssons *Muminvärld* och Gunnar Ekelöfs poetiska dialog med Edith Södergran, analyser av den befrielsens potential som skillnadgörandets princip samtidigt innebär.

Homsan T oft i *Sent i november* "berättar bort" den runda, allt uppslukande mumminmamman, och "berättar in" en "ny mamma som är vanlig och befinner sig på samma nivå som han" (s. 133). Witt-Brattströms symptomatiska läsning lyfter fram denna berättelses allvarliga lekfullhet som Mumindalens epicentrum.

I läsningen av Ekelöfs poetiska förhållande till Södergran är det en liknande – fast motsatt – befrielse som tematiseras i analysen. Befrielsens potential ligger här i det poetiska tilltalets möjligheter att inta *alla* positioner och därigenom underkänna de fastlåsta könsskillnader på vilka vår kultur insisterar.

Det är just i framhävandet av sådana "dialogperspektiv" som Witt-Brattström och den feministiska forskningen har sin styrka: i läsningen av litteraturens allvarliga lek med skillnadernas absoluta nödvändighet, och samtidigt textens tillfälliga och njutningsfulla upphävande av dessa skillnader. Sanningen är både manlig och kvinnlig och när denna dubbelhet uttalas eller symboliseras, så är den inte längre bara våldsam utan också skapande, födande. Köttet blir ord, både hos Duras och Ekelöf.

I analysen av de tre samtida författarskapen tycks mig essäsamlingens titelförskjutning från "text" till "kön" bli paradigmatisks och problematisk, eftersom Witt-Brattström samtidigt vill undersöka dagens "sociala kontrakt" och insisterar på ett könets återvändande "with a vengeance". I läsningen av Mare Kandres romaner – som av Witt-Brattström beskrivs som efterföljare till Trotzig, men nu med ett "kvinnojur" som vrålar ut sin abjektion inför sig själv utan någon försoningens gest (s. 181) – sätts både det kvinnliga skrivande subjektet, den kvinnliga läsaren och den manlige läsaren på plats i förhållande till varandra:

Läsare som en gång varit små flickor upplever i både *Alide*, *Alide* och *Bübins unge* en plågsam men understundom stark hemkänsla. Manliga läsare tror sig nedstigna till en ännu utforskad krets i Dantes Inferno. (s. 182)

Citatets första mening är en bra beskrivning av min upplevelse av Kandres romaner. Den andra meningen är en generalisering som förutsätter att ingen man kan identifiera sig med den växandeprocess (en parodi på *Bildningsroman*) som Kandre gestaltar. Dessa romaner är för evigt dömda att plågas i sin egen uppgörelse med den kvinnliga kroppsligheten, och den manlige Dantefiguren kan bara lotsas genom detta inferno av en förklarande (kvinnlige?) Vergilius. Han kan lyssna och lära, men inte ingripa, inget förändra. Han är lika låst i sin utanförposition som de kvinnokroppar som plågas är låsta i sina innanförpositioner. Utifrån dess positioner är det svårt att föreställa sig att ett nytt "socialt kontrakt" skulle kunna förhandlas fram.

Det "sociala kontraktet" handlar om maktfördelning och i den kulturella sfären pågår maktkampen både på ett reellt och symboliskt plan: *vem* som har makten att definiera *vad* som är viktigt och sant, och *hur* detta bör gestaltas. Witt-Brattström refererar den dagstidningsdebatt som Ann Jäderlunds diktsamling *Som en gång varit äng* gav upphov till 1988 som ett exempel på hur denna maktkamp i offentligheten allt som oftast havererar i en fullständig avsaknad på dialog och ödmjukhet.

God litteratur, till skillnad från dagskritik, har inget behov av att slå fast några absoluta skillnader, vilket Witt-Brattströms analyser av Trotzig, Duras, Ekelöf och Jansson så tydligt visar. Styrkan i dessa analyser ligger i förmågan att avlyssna mer än en röst och mer än en erfarenhet i den litterära texten. Eller, med Woolfs kloka insikt: den goda litteraturen är till sin natur androgyn. Den litterära androgyniteten kommer alltid att pendla mellan det "goda samtalet" och den våldsamma utlevelsen, eftersom, med Kristevas ord, "offer/bödel-potentialiteten karakteriserar varje identitet, varje subjekt, varje kön" (citerad i Witt-Brattström, s. 174). Den feministiska forsknings styrka ligger i dess förmåga att insistera på dialogens existens i all dess våldsamhet och längtan och att forska med Ebba Witt-Brattströms retoriska fråga i bakhuvudet: "Säger inte konsten och litteraturen bättre än all teori att könen är

två sidor av samma mynt?" (s. 28)

Det är utifrån detta som jag finner hennes analys av de tre samtida författarskapen problematisk. I hennes läsning tycks alla möjligheter till dialog avbrutna och avvisade eftersom dessa tre författare, enligt Witt-Brattström, insisterar på en kvinnlig identitet som är knuten till en biologisk erfarenhet som inte kan delas: "Det äckligt kroppsliga som tränger sig in visar sig vara en oskiljaktig del av den kvinnliga rösten" (s. 193). Det är som om dessa författare "våldtas", inte av en man, men av sin egen kvinnokroppslighet och det absoluta snitt mellan könen som för evigt tycks bestämt av det allra första "magiska snittet". Den figur som likt ett vapen hålls upp av det kvinnliga subjektet är den moderliga kroppen, men vapnet är tveeggat eftersom det också håller det kvinnliga subjektet på plats, som kropp:

Det är påfallande att de tre kvinnliga författare jag här studerar alla betonar lyssnandet inåt mot den *kvinnlige erfarenheten*. De avvisar också den *manliga, kontrollerande blicken*, den ögats historia de inte vill spela med i. Men som vi sett värjer sig både Kandre och Jäderlund mot att förbli i en offerposition i upplevelsen av kvinnokroppen. Deras texter strävar efter att förmedla en verklighetsbild som ska *förändra också den manlige läsaren*. De *slungar de penetrerande blicken tillbaka mot betraktaren*. (s. 189, min kurs.)

Dessa författarskap beskrivs som en dialog med de författarskap där den destruktiva sexualiteten knyts till kvinnokroppen för att sedan exorceras genom att helt enkelt ta livet av de kvinnliga karaktärerna (Witt-Brattström diskuterar i "Bortom Fallos" Bataille och de Sade; man skulle kunna lägga till ett flertal svenska och utländska författare där våldet mot kvinnokroppen tycks utgöra litteraturens drivkraft). Men vilken slags dialog är det fråga om, och hur ska en ny "verklighetsbild" kunna förmedlas när "betraktaren" inte tycks kunna se annat än sin egen "penetrerande" blick tillbakaslungad? Det är som om den spegel "solens dotter vredgad kastar

mot klippväggen" (Södergran, citerad av Witt-Brattström, s. 186) aldrig krossats utan åter plockats upp av denna nya generation diktare, men denna gång använd som ett vapen liknande Theseus sköld. Om dessa tre författare "avvisar... den manliga, kontrollerande blicken", så tycks det också som om de avvisar att bli sedda överhuvudtaget. Gömda bakom spegeln sjuder deras texter av "aggression" (Jäderlund, s. 200), ursinne och desperation (Kandre, s. 181), "köns omöj-

liga, mördande möte" (Frostenson, s. 200). De författarskap Witt-Brattström beskriver är inga "dialoger", utan ett krig där kontrahenterna aldrig möts och därför ett krig utan synbart slut. Det dubbelkönade myntet har kommit att bli en figur för det enda könet som icke talar, utan som bara kan omtalas: det moderliga. De är en dystopisk tolkning av dessa tre författarskap och, implicit, av det "sociala kontraktets" möjligheter att omförhandlas.

Moa Matthis

SHOSHANA FELMAN:

What Does a Woman Want?

Reading and Sexual Difference

(Baltimore, Johns Hopkins U.P. 1993)

Är det av en händelse att exemplet – en term som stammar från latinets *exemplum* (en avledning av *eximo*, 'tar ut eller bort') – ursprungligen betecknade 'det, som kan tas från en mängd likartade ting, så att deras gemensamma egenskaper därpå kan igenkännas'? Är det återigen en tillfällighet att, även idag, paradigmet för det exemplariska är fångat i rörelsen från att vara en varning för andra, en illustration av en generell regel, ett mönster, en förebild att efterlikna, till att vara ett varuprov? "I have hesitated to what I am going to do now," sa den amerikanska poeten och essäisten Adrienne Rich, i ett tal om kvinnliga författare under 1900-talet, "which is to use myself as an illustration." Hur ska man förstå denna tvekan? Vilket slags relation finns det mellan talaren och – ett ord hon tvekar att ta i sin mun – exemplet?

Rich berör några sidor av denna relation när hon kommenterar den omständigheten att de kvinnor hon riktar sig till inte finns i auditoriet. Hon gör här en direkt anspelning på Virginia Woolfs *A Room of One's Own* (1928), där man också finner uttryckt en medvetenhet om och omsorg för de andra

kvinnorna: de vanliga, utbildade, icke-extraordinära och frånvarande kvinnorna. De närvarande kvinnorna, liksom talaren själv, har ett särskilt ansvar. "Our struggles can have meaning and our privileges – however precarious under patriarchy – can be justified only if they can help to change the lives of those women whose gifts – and whose very being – continue to be thwarted and silenced." Det finns en uppgift för undantagskvinnan: det räcker inte att vara ett formellt exempel, hon måste tala, ta upp en röst och bli ett talande exempel.

Liksom Rich tvekade också Woolf över att använda sig själv som exempel. I *A Room of One's Own* överger eller avsäger hon sitt eget "jag" och tar upp ett annat, ett "jag" som bara är "a convenient term for someone who has no real being." Men omedelbart efter att hon frånsagt sig sitt eget själv, och upphävt verkligheten hos det hon ersatt det med, ifrågasätts detta förhållande mellan ord och verklighet: "Lies will flow from my lips, but there may perhaps be some truth mixed up with them; it is for you to seek out this truth and to decide whether any part of it is worth keeping." Vems läppar är den förträngda källan till de lögnar som härbärgerar sanningen? Men kan man verkligen tala om en röst här; är det möjligt att höra någon tala i denna passage? Är det inte snarare en rent verbal gest, en performativ talakt utan ta-

lare? Och är det inte någonting lätt perverst över disproprierandet inbegripet i denna akt? Ett bortvändande från den egna rösten (en feminin gest?) och ändå så tycks vi höra någon tala (en maskulin vändning?). Men om det egna exemplet och dess röst således först överges i Woolfs tal, så återkommer och rekonstrueras det av berättelsen om hur kvinnor genom historien har stängts inne i hemmet och stängts ute från utbildning och karriär: de ackumulerade exemplen som hennes berättelse ger på förtryck av kvinnor blir med nödvändighet talande exempel. Detta är rösten hos erfarenheten av att vara kvinna i ett samhälle som på många sätt förnekade henne en egen röst.

Richs tvekan att tillägna sig exemplet, och att framställa sig själv som ett sådant, är något annorlunda. På samma sätt som Woolf uttrycker hon ett främlingskap till den identitet som erbjöds henne av samhället, och liksom Woolf upplever hon en klyvning (*split*) mellan den person som skriver, som definierar sig själv genom sitt skrivande, och den person som definierar sig själv i förhållande till män. Men medan Woolf finner det omöjligt att övervinna eller läka denna klyvning i sin egen tid – men förstådd som en framtida möjlighet eller löfte – så kan Rich, efter en lång kamp, tillhända sig en identitet ”in which at last the woman in the poem and the woman writing the poem become the same person.” Men trots att Rich påstår att denna enhet uppnås genom att uppleva sig själv som kvinna, så är idén om ett enhetligt själv inskriven i en logocentrism som är intimt förbunden med en patriarkal tradition.

Det är mycket möjligt att Richs tillhävande av detta enhetliga själv för sina egna syften är legitimt, liksom försök av andra feminister att tillägna sig ett själv som definieras av att inte vara enhetligt (som till exempel Dorothy Richardson eller Luce Irigaray), men det är ett försök som tycks mig förfelat och rätt opåkallat. Och den centrala frågan är här just varför hon känner ett behov av att vara en och samma, att vara identisk med sig själv? Jag kan inte låta bli att känna att hon genom denna gest underkastar sig vad som har kallats en fallogocentrisk ordning. Om

det således är möjligt att läsa både Woolfs och Richs tvekan över exemplet som en ambivalens till enhetligheten hos det själv som synes vara implicerat i det exemplariska, så återstår det att fråga vilken roll läsaren eller läsakten spelar i sammanhanget. Att det självbiografiska exemplet – att framställa en litterär representation av ens eget själv – utgör en fallisk monstrositet (för att låna ett uttryck från Barbara Johnson), utesluter inte att det är en figur för vars konstruktion också läsaren ansvarar.

Det är denna senare fråga som Shoshana Felman tar upp i sin senaste bok (*What Does a Woman Want? Reading and Sexual Difference*), en fråga som ytterst handlar om att ta ansvar för den egna läsakten. För Felman ligger omöjligheten i kvinnliga självbiografier inte bara i den omständighet att kvinnor har uppfostrats till att se sig själva som objekt och att positionaliseras som den Andra, främmande för sig själva. Kvinnor har en berättelse som per definition inte är deras egen eller kan berättas med deras egna röster; en berättelse som med andra ord inte är en berättelse, men som *måste bli* en berättelse. Det avgörande hindret består enligt Felman i avsaknaden av en kvinnlig läsargemenskap. Felman ger som exempel hur Simone de Beauvoir, innan hon skrev *Le deuxième sexe*, egentligen inte betraktade sig som annorlunda än män, och att hon under arbetet kom att upptäcka vad det innebär att betraktas som kvinna, att uppfostras till att vara kvinna. Men det var först efter det att hennes bok blev läst, efter det att den började finnas till för andra kvinnor, som hon på allvar kom att börja betrakta sig som feminist. Det Felman vill understryka här är förvandlingen, bekömandet, identifikationen: att *bli* feminist är att undersöka vad det innebär att *vara* kvinna och upptäcka att man inte *är* kvinna utan snarare *blir* (alltid något ofullständigt) kvinna; att upptäcka, genom att bli läst av andra och av det sätt på vilket ens skrift *talat till* andra kvinnor, att man inte är född till kvinna, att man har blivit (kanske aldrig tillräckligt mycket) en kvinna.

Den fråga Felman ställer i *What Does a Woman Want?* är därför inte i första hand den

som titeln utsäger, utan istället vad det innebär att som kvinna att återta och vända på ("reread, rewrite, appropriate") den fråga som Freud, mot slutet av sin karriär och i ett brev till Marie Bonaparte, inte sade sig kunna besvara. Om frågan vad en kvinna vill således transformeras till frågan vad det betyder att läsa som en kvinna, så är det bara, skriver Felman, "insofar as the practical readings that compose this book encompass and unwittingly reveal the implicit story – and the autobiographical itinerary – of how one becomes a feminist." (s. 12) Men om någon därmed skulle få för sig att Felman använt sig av bekännelsegenren eller beskriver en feministisk omvändelse, så kommer hon eller han att bli besviken. Det mest "personliga" man finner i hennes bok är några anekdoter från hennes erfarenheter av att gå i terapi. Det självbiografiska i Felmans bok består istället i det vittnesmål som hennes närläsningar av litterära, kritiska, psykoanalytiska och självbiografiska texter ger om konstruktionen av identiteter och – enkannerligen – könsidentiteter.

Som ett nödvändigt steg i att lära sig läsa som en kvinna framstår att driva ut det manliga tänkesätt som har blivit inplanterat i oss. Men om vi själva är besatta av det, om vi som utbildade produkter av vår kultur omedvetet har lärt oss läsa som män – dvs. att identifiera sig med det dominerande, manscentrerade perspektivet hos den manliga protagonisten, som alltid (och felaktigt) ser sig själv som måttstocken för det universella –; varifrån kan vi driva ut detta manliga tänkesätt? Hur kan vi, med andra ord, komma i besittning av vårt kvinnliga tänkesätt som något skilt från det manliga tänkesätt som man har tvingat på oss? Felmans egen lässtrategi består något kort och mycket grovt av tre led: först analysera och kritisera vad man skulle kunna kalla exemplariska manliga läsningar av texterna ifråga; sedan utforska de olika sätt dessa texter konstruerar och tematiserar komplementära manliga och kvinnliga identiteter; och slutligen visa på hur dessa texter motstår och överskrider de könskonstruktioner de artikulerar. Om det är det sista ledet i Felmans lässtra-

tegi som särskiljer den från andra feministiska läsarter, så är det också detta led som synes det mest produktiva i hennes läsningar.

Det motstånd som den litterära texten manifesterar i relation till de sanningar den utsäger – ett motstånd som hon också kallar 'självmotstånd' – exemplifierar enligt Felman på en gång viljan och svårigheten inte bara att läsa som en kvinna,

but of *assuming* one's own sexual difference in the very act of reading; of assuming, that is, not the false security of an 'identity' or substantial definition (however non-conformist or divergent) but the very insecurity of a differential movement, which no ideology can fix and of which no institutional affiliation can redeem the radical anxiety, in the performance of an act that constantly – deliberately or unwittingly – *enacts* our difference yet finally escapes our control. (s. 10)

Men om det därmed framstår som att försöket att läsa som en kvinna leder till destruktion av den stabila könsskillnad som en sådan läsart förutsätter, menar Felman samtidigt att detta textens och läsaktens självmotstånd utgör ett motstånd mot en patriarkal kulturs identitetsideologi och därmed betecknar ett 'feminint motstånd'.

Felman menar vidare att det bara är genom att lyssna in sig på former av motstånd som är närvarande i texten som man kan undvika att blint reproducera (vare sig direkt eller genom att invertera) gängse könsidentiteter och att projicera sina ideologier och förutfattade meningar (vare sig de är chauvinistiska eller feministiska) på den text man ger sig ut för att läsa. Om det skulle tyckas lättköpt att vända på Felmans argument och påstå att man kan finna precis det motstånd man letar efter i en text, så visar det ändå på att trovärdigheten av motståndet i texten är beroende av läsarens eget motstånd mot de idéer texten artikulerar. Beträktad från detta perspektiv är Felmans läsart uppenbart en variant av den misstänksamhetens hermeneutik som har präglat så mycket av 1900-talets litteraturforskning och som – åtmins-

tone enligt Ricoeur – stammar från Freuds utforskande av den neurotiska texten. Och kanske är det på grund av denna närhet som Felmans läsning av Freuds tolkning av Irma-drömmen (i *Die Traumdeutung*) är betydligt mindre spännande än hennes läsningar av två berättelser av Balzac. Det är i de senare som Felman omsätter den textkänslighet

hon tidigare visat prov på i sina studier av Stendhal och Flaubert. Det skulle avslutningsvis kunna tilläggas att Felmans egen tvekan inför exemplet och det exemplariska inte enbart tar formen av ett motstånd. Det är lika mycket – om inte mer – ett dröjande vid något som enligt Felman inte låter sig strykas ut.

Leif Dahlberg

JULIA KRISTEVA:

Les nouvelles maladies de l'âme

(Paris, Fayard 1993)

De läsare som följt Julia Kristevas psykoanalytiska teori om det heterogena – drifternas betydelse för en ökad kunskap om människan och hennes uttryck – förvånas kanske av att i boken *De nya själsjukdomarna (Les nouvelles maladies de l'âme)* ställas inför frågan om de har en själ.

Om det är sant, som Kristeva här vill göra gällande, att dagens människa "evakuerar" sitt inre liv i ett repetitivt och självförbrännande agerande istället för att söka förstå och symbolisera sig själv och världen, inser man emellertid varför hon nu väljer att understryka *logos* och språkligt gestaltande. Tillsammans utgör de olika texterna i denna samlingsvolym – som alla utom den första "Själen och bilden" ("L'âme et l'image"), tidigare varit publicerade i olika psykoanalytiska och litterära tidskrifter – ett försvarstal för människans psykiska liv och fantasi-kraft i en tid då själsfrågor fått ge vika för kroppskultur och börsklipp.

Utifrån sin psykoanalytiska praktik beskriver Kristeva i den första delen – "Kliniken" ("La Clinique") – hur allt fler människor idag tycks förlorat förmågan till psykisk representation trots att samhället flödar över av bilder. "De nya patienter" hon här talar om lider till skillnad från Freuds inte av bortträngda begär, utan söker tvärtom bli fria från sin ångest eller oro genom sexuella eller

motsvarande utageranden (s. k. "actingouts"). De drömmer inte, de fria associationerna – psykoanalysens arbetsmaterial – fungerar inte, språket och det inre livet verkar förtorkade. "Falsa själv", "borderlines", "psykosomatiker" – alla lider de av en känsla av inre tomhet. När människans psykiska liv förlagts mellan kroppsfixering och tv-tittande, är det viktigare än någonsin att återge språket dess förmåga att benämna begär och känslor menar Kristeva. Med fragment från olika analyser vill hon i de sex första texterna i sin bok illustrera den kliniska sidan av detta fenomen.

Denna del vänder sig ofta direkt till psykoanalytiker och för en läsare som inte är insatt i den tekniska terminologi och speciella stil som utmärker fransk psykoanalys kan dessa texter vara svårtillgängliga och Kristevas fallbeskrivningar ibland te sig allt för konstruerade. Kombinationen av samhällskritik, psykoanalys och personligt engagemang gör ändå "Kliniken" till ett tankeväckande inlägg i debatten om den nutida människans befintlighet.

Att uttrycka känslomässiga erfarenheter i och med ett språk är enligt Kristeva en komplicerad och ofta smärtsam process. Men, säger hon, om vi nöjer oss med att leva ut eller bedöva vårt begär och vår oro utan att försöka finna ett personligt språk, då dör också vårt psykiska liv, för det är just när vi överför våra känslor till språkliga representationer som, med Freuds term, "den psykiska apparaten" föds.

I den andra delen "Historien" ("L'Histoire") lämnar Kristeva kliniken men ingalunda Freud och psykoanalysen. Det genomgående draget i de följande åtta nedslagen i vårt västerländska kulturarv är sökandet efter de preverbala förutsättningarna för människans religiösa, konstnärliga och intellektuella symboliseringar.

Det *imaginära* – konstens och litteraturens terra firma – är enligt Kristeva för dagens människa vad själen varit i den kristna traditionen, en länk mellan kropp och språk där människans grundläggande tvetydighet som psykisk och fysisk varelse kan nå förening.

I den inledande texten "Att läsa bibeln" ("Lire la Bible") företar Kristeva en läsart av den heliga texten som en symbolisering och därmed en bearbetning av människans psykiska konflikter och yttersta erfarenheter som vi fortfarande kan ta lärdom av. Bibeln läses som vore den en iscensättning av den psykoanalytiska teorin om subjektets tillblivelse – separationen från modern och accepterandet av det Symboliska – språket, kulturen, den andra människan. Läsare som är bekanta med Kristevas tidigare texter känner igen resonemanget från *Pouvoirs de l'horreur* (1980, översatt till svenska som *Fasans makt* 1991) där en mer utförlig analys av den bibliska texten utförs.

Om religionen idag förlorat sin makt återstår enligt Kristeva just litteraturen och konsten för att våra psyken ska förbli "levande system". I hennes läsning av Joyce blir följaktligen författarens användning av den katolska diskursen och i synnerhet av eukaristin en *metafor* för psykisk pånyttfödelse. Med "Joyce 'the Gracehoper' eller Orfeus åter-

komst" ("Joyce 'the Gracehoper' ou le retour d'Orphée") vill hon visa att litteraturen i vår tid övertagit den kristna lärans roll som själs-sörjare. Man kan dock fråga sig om det inte snarare är psykoanalytikern som tagit på sig denna roll och om inte den läkande kraft hon tillskriver litteraturen härrör från hennes psykoanalytiska teori. Om Joyce *ironiska* användande av det katolska kulturarvet säger Kristevas läsning inte mycket.

Den avslutande texten i denna bok är antagligen den mest kända, "Kvinnors tid" ("Le temps des femmes") från 1979. Kristeva beskriver där på hegelianskt vis feminismen i tre skeden – "likhetsfeminismen" i början av seklet som sökte jämställdhet med männen, "särartsfeminismen" under 60- och 70-talet som sökte efter en kvinnlig identitet. I dag borde vi kunna formulera en syntes av dessa två skeden och erfarenheter menar Kristeva och talar för en feminism som egentligen inte är någon, ty där skulle könsskillnaden mindre spela rollen av probersten för en kvinnlig eller manlig identitet men mer vara allas vårt inre livs drama och njutning. I essän om Joyce talar hon om att den personliga identiteten idag konstitueras av ett "orfeuskomplex" snarare än av ett oidipuskomplex. Men, säger hon, Eurydike behöver inte längre förintas av den manliga blicken. Inom dagens individer borde både Orfeus och Eurydike rymmas.

I en tid där vi kanske vunnit världen på bekostnad av själen pläderar Kristeva med denna bok för psykoanalysens insikter och de estetiska verksamheternas förmåga att öppna och återskapa våra inre liv.

Carin Franzén

J. HILLIS MILLER:
Ariadne's Thread – Story Lines
 (New Haven, Yale U.P. 1992)

J. Hillis Miller har fått rykte om sig att vara den minst svårtillgängliga av de fyra ursprungliga Yale-dekonstruktörerna (Miller, Paul de Man, Harold Bloom och Geoffrey Hartman). Omdömet är inte självklart positivt. I samma mån som Miller synes vara lättare att ta till sig än en Paul de Man, i samma grad uppvisar Miller mindre originalitet och erbjuder i mitt tycke färre verkligt stimulerande texttolkningar. Intrycket bekräftas av Millers senaste opus *Ariadne's Thread – Story Lines*. Miller är också den i kvartetten som ägnat störst uppmärksamhet åt romanen och den berättande prosan, en intresseinriktning som fullföljs med *Ariadne's Thread*. Innan Millers kritik tog en dekonstruktiv vändning på sjuttioalet sysselsatte den sig främst med 1800-talets realistiska berättarkonst, och då huvudsakligen inom ramarna för nykritiken och den från Genève emanerande tematiska kritiken. Dessa metodinriktningar lever i någon mån kvar i Millers senare arbeten, om än i en dekonstruktiv kontext. I t. ex. *The Linguistic Moment – From Wordsworth to Stevens* (1985) spårar Miller språket som ett återkommande tema i den lyriska diktningen hos ett flertal namnkunniga engelsktalande poeter, ett "tema" som i Millers läsningar utgör något mer än enbart ett "ämne" för dikten. Att Miller som dekonstruktör även litar sig till "close close-readings" behöver knappast påtalas. En liknande dekonstruktiv tematisk uppläggning byggd på närläsningar av ett flertal, ofta högst olikartade texter möter vi även i denna bok.

Arbetet med *Ariadne's Thread* går långt tillbaka i tiden och hör hemma i ett omfattande projekt som lär ha koncipierats redan under tillkomsten av *Fiction and Repetition* (1976). Det inledande kapitlet i föreliggande volym publicerades samma år i *Critical Inquiry* (1976:3), och utgjorde i denna tidigare version ett viktigt led i Millers metodologiska nytänkande. Projektets målsättning är att studera och beskriva "lineära" figurer och troper, framför allt i den berättande prosan,

men även i kritik och i andra texttyper. Enligt planen skall det sammantaget bli fyra volymer, vilka skall täcka hela nio olika områden där en "lineär terminologi" enligt Miller gör sig gällande. I denna första volym behandlas den tidigare publicerade inledningen, denna gång under rubriken "Line", samt tre av de nio annonserade undersökningsfälten. Det första rör "jaget" och/eller "självet", dvs. identitetens och den fiktiva, litterära karaktärens eller personens beroende av olika lineära figurer ("Character"); det andra avsnittet gäller något Miller valt att kalla "anastomosis", egentligen grekiska för en ränna eller en kanal som förbinder två (blod)kär, och betecknar i detta sammanhang ett lineärt (bild)språk som beskriver "interpersonal relations" eller intersubjektiva förbindelser. Det avslutande kapitlet bär överskriften "Figure", och vill studera roman-texten som figur och figurativ, liksom figurens betydelse för tolkningen av en berättelse.

Trogen sin dekonstruktivistiska "ideologi" låter Miller dessa studier förenas i den gemensamma vändpunkten "katakres", i den återvändsgränd där de olika textläsningarna oundvikligen utmynnar i en bekymmersam apori, i ett obestämbart lokus mellan bokstavligt och bildligt, konstativt och performativt, referentiellt och retoriskt. Studien är kort sagt förutsägbar. Den retoriska termen katakres (gr. "missbruk") har som så många andra troper en högst flytande meningshistoria, och har fått beteckna t. ex. en långsökt, överraskande och gärna implicit metafor ("I will speak daggers to him"), eller enklast sammanställningen av vanligen oförenliga uttryck ("livets gyllne träd är grönt"), eller en trop vars överförda och utsträckta mening suddat ut "sakedet" och således förmenat den tropens "dubbla" mening (en "nödvändig", "stelnad" eller rentav "död" metafor; "bordsben"). I Millers språkbruk, som ligger närmast den senaste definitionen, får den innebörden av ord överförda från ett användningsområde till ett annat, givande ett egentligen opassande namn åt det som inte låter sig namnges, ett namn som förverkligas som sådant först när tropen läses eller nyttjas. Millers favorisering (i de Mans kölvatten)

av katakresen är inte nytillkommen (se t. ex. *The Ethics of Reading* (1987)), och tycks även ibland fatta tropen som betydande inget annat än "figur". Ett näraliggande exempel är den lineära figuren "tråd"; Ariadnes tråd är den väg vi följer genom textens labyrint, samtidigt som denna labyrint, liksom vägen igenom den, realiserar först med samma följande, performativa läsakt. De lineära figurer som bildar karaktären, den intersubjektiva förbindelsen, liksom berättelsen själv, visar sig vara ett slags språkligt "missbruk", eftersom de i egenskapen av figurer (eg. av språk) blott utför under läsning vad de skenbart beskriver, och tvärtom, beskriver först som skenbart figurativa. Katakresen i Millers avfattning blir som synes så omfattande att den mest liknar en katakres för läsakten eller ytterligare en figur för den "tecknets ambivalens" som utgör dekonstruktionens vid det här laget tämligen uttjatade poäng.

Det hindrar förstås inte att de läsningar som utförs på "vägen" kan innefatta värdefulla och lärorika iakttagelser, men *Ariadne's Thread* är till den grad präglad av sitt ideologiska predikament att den medför en ihållande *déjà lu*-upplevelse och ofta innebär en prövning för tålmodet. Kapitlet som vill avhandla den litterära karaktären uppehåller sig främst vid Merediths *The Egoist*, men innan dess har Miller i korta avsnitt tagit sig igenom Nietzsche, OED, Benjamin, Baudelaire, Derrida, Trollope, George Eliot, Blanchot, Poe, Rabelais, och den sene Wittgenstein, allt i syfte att lyfta fram karaktärens rot i en subjektets ideologi och hur denna ideologi måste vara underminerad som byggd på språkets katakreser. Karaktären, personen, självet, är hypostaserade namn på den entitet, på den enhetliga identitet, som inte äger någon existens utanför dessa och andra besläktade figurer. Alla språkliga uttryck för det psykiska är, föga överraskande, indirekta och bildliga. Den realistiska romanens förment sammanhängande bild av karaktären tjänar enligt Miller istället en "apotropaisk" funktion. I Millers läsningar destruerar – i överensstämmelse med dekonstruktionens premisser – karaktären sig själv redan i den realistiska texten. Avsaknaden av en bestå-

ende och bärkraftig identitet förläggs till fiktionens värld, identiteten räddar sig sålunda kvar genom att göra sig av med sin upplösning i fiktionen, i det som inte existerar – "It is a throwing away of what is already thrown away in order to save it." Denna apotropaiska funktion ger en egentligen osund identitetsuppfattning fortsatt livskraft i den sociala verkligheten.

Millers utgångspunkt i ett lineärt figurativt språk är på en gång tacksamt och vidlyftigt, träffande och väl vittomfamnande. Uttryck som "tråd", "linje", "förbindelse", "länk", "koppling", "knutpunkt", "knyta samman", "band", "intrig", "förlopp", "sekvens", "korsning", "väg", "spår", osv., är lätta att spåra i såväl berättelsens som kritikens språk, och det är uppenbart att de spelar en framträdande roll som konstruerande och dekonstruerande figurer. I sin vidsträckt mångfald exemplifierar Millers uppmärksammande av dessa figurer snarast ännu en gång de drastiska och ensartade konsekvenser man kan dra ur den konventionella iakttagelsen att språket redan från början består av metaforer, figurer, omskrivningar. Desto märkligare är det att Miller i avsnittet om den litterära karaktären så litet verkligen beskriver och exemplifierar de lineära figurerna i den litterära texten och deras tvetydiga funktioner för karaktärens uppbyggnad och tolkning. Istället får vi ånyo ta del av den dekonstruktion av identiteten som strängt taget redan Nietzsche verkställt till fyllest. Någon behållning har man av läsningen av Merediths roman liksom av den komplexa och konsekvensrika idén om den romaneska karaktärens apotropaiska funktion.

I det följande kapitlet tar sig Miller an, efter att ha begrundat Rabelais, Joyce, och uppslagsordet "anastomosis" i OED, Goethes *Valfrändskaper*, ett tacksamt exempel vad det gäller "intersubjektiva förbindelser". Den kemiska affiniteten mellan skilda ämnen som Goethe dramatiserat i sin märkliga roman och den fyrställiga personkemi som därmed gestaltas, inklusive psykiska och sociala förhinder och komplikationer, summerar Miller med orden "chosen anastomoses". Dessa "utvalda kärkanaler" utgör inget mindre än

en allegori över språkets lagar, dess makt och begränsningar. Romanens fyra gestalter personifierar och ger ansikte åt "språkets opersonliga lagar", som det heter. Ett nyckelord är förstås (i de Mans kölvatten) "prosopopoeia", den retoriska termen för personifikationen. I Millers tolkning dramatiserar Goethes roman inte bara en förlagd kemisk lära, utan också vad som hävdas stå på spel när lineära figurer brukas som medel för att åskådliggöra mötet och banden mellan två personer. Miller liknar partnerbytet i romanen vid metaforens utbyte av en terms mening. Denna tropologiska substitution undergräver givetvis romanens dubbla och kiastiska "anastomosis", liksom den förtydligar prosopopoeians figurativa och självdestruerande karaktär, inte minst mot bakgrund av den allegori som redan Goethe tillverkat. Två motstridiga läsarter ligger enligt Miller implicit i berättelsen, som å ena sidan realistisk, å andra allegorisk, dvs. som personifieringar av de kemiska ämnena och deras anastomosisiska välförändskaper. Med den kemiska allegorin tematiserar "Goethe" själv såväl prosopopoeia som anastomosis, och sätter de under en kritisk granskning som i sina konsekvenser går på tvärs med en realistisk (eller bokstavig) läsart inrättad efter samtidens sociala normer.

Dessa brottstycken ur Millers kalejdoskopiska undersökning av *Die Wahlverwandtschaften* kan inte göra rättvisa åt aktstycket, en meanderslinga som i krökarna noterar och dekonstruerar åtskilligt fler företeelser än de omnämnda. Tolkningen, eller snarare tolkningarna, är överhuvudtaget svåra att betygsätta, inte minst med tanke på att Miller i enlighet med sin ideologi mycket litet bekymrar sig över vad som eventuellt har sagts i Goetheforsknings omfattande korpus. Goethes allegori är ju långt ifrån svårfunnen, liksom den lämnar stort utrymme för olika tolkningsmöjligheter. I den mån Miller gör hänvisningar så är det med några få undantag till dekonstruktionens egen textkanon eller till den 1800-talsroman Miller själv råkar vara expert på. Det är också förvirrande att erfara att en texttolkare som Miller, som (i de Mans kölvatten) ivrat för filologins och det

retoriska studiets återupprättelse, envisas med att vara så rask att låta figurer och troper som katakres och prosopopoeia ända i dekonstruktionens minsta och obestämbara gemensamma nämnare, och i försåtliga glidningar suddas ut de relativa gränserna dem emellan. Varje retorisk figur blir enkom ett nytt exempel på ett och samma fenomen. Det deskriptiva värde de retoriska termerna trots allt äger skymms lätt av detta förfarande. I *Ariadne's Thread* betonas textens självdekonstruktion gång på gång med en sådan repetitiv ihärdighet att den textanalys som ändå gjorts på "vägen" genast fränkänns allt kunskapsvärde. Millers svar är naturligtvis att varje läsning måste kulminera i en upplevelse av texten ifråga som "oläsbar"; "catachresis is not what it is" – sålunda stavas Millers ständigt gentagna och vid det här laget måttligt originella *via negativa*. Är inte dekonstruktionen tvärtom som mest kraftfull och oroande när man mot bättre vetande gör den maximala ansträngningen att *både* behålla och äta kakan, och inte, som Miller gör här, genast och slentrianmässigt glufsa i sig den och därefter nostalgiskt blicka tillbaka på den oåterkallerligt förlorade läckerheten?

Det avslutande kapitlet om figuren ställer sina frågor främst till Borges' novell "Döden och kompassen" ("La muerte y la brújula"). Miller resonerar inledningsvis kring själva uttrycket "figur" och dess varianter, och hur dessa alltid återkommer i försöken att beskriva och explikera berättelsen. Som den postmoderna detektivnovell Borges' historia är, finner Miller utan ansträngning i den en metamässig och dekonstruerande tematisering av genrens narrativt sökande, tecken-tolkande och klarläggande struktur. Borges parodierar ju en genre som redan i sin "seriösa" form utgör ett slags metaberättelse, en berättelse om vägen till berättelsen om brottet. I Millers tolkning handlar novellen om de figurativa mönster vi brukar för att ge verkligheten en narrativ och därmed begriplig form, och om hur detta narrativa tolkande av världen motsvarar nödvändigheten av att kunna läsa och tolka figurer också för att förstå en berättelse. Ur denna läsallegoriska

synvinkel faller det sig naturligt att välja Borges' parodiska detektivberättelse, ett exempel där genren uttryckligen slår knut på sig själv – detektiven visar sig vara brottsoffret. Miller använder helt enkelt "Döden och kompassen" för att dekonstruera tron på figures makt att ge kunskap, att dechiffrera en dold mening i världen eller i berättelsen. Alla figurer är "duplicitous", "en läsning av ens eget ansikte i spegeln". Figuren ger tillbaka blott vad vi lagt in i den, likt Borges' novell vid upplösningen upplevs som en självbespeglande artefakt och i samma ögonblick avslöjar sin narrativt kunskapande mening som enbart hemmahörande i våra egna förväntningar och i vår egen läsakt.

Så långt kommen påpekar Miller att det alltid är möjligt att gå bortom varje läsning och dess föregivna slutpunkt, även om den så inneburit en elegant formulerad *aporia*. Den gode läsaren vet att misstro också en absolut negativ kunskap. I sista hand tjänar Millers utläggning av Borges' novell till att visa hur även den mest sofistikerade retoriska och på figurer grundade analys inte kan ge en förtröstansfull och slutgiltig beskrivning av Ariadnes tråd. Med en av dekonstruktionens topoi förklarar Miller att inte ens den mest närgångna beskrivning av figurernas tillfälliga närvaro och verkan kan visa en väg ut ur labyrinten, och att den "tråd" som tvinnats genom Millers egen text inte heller kan ge någon vägledning. Allt vi lärt oss är att vi inte vet säkert om figurerna fun-

gerar eller inte. Miller tröstar sig med att han ändå har kartlagt några av labyrintens "irrgångar". Mitt intryck är det omvända, Miller har diskvalificerat sina egna kartläggningar och slagit fast en entydigt negativ kunskap.

Få genrer har dragit till sig så mycket uppmärksamhet i den postmodernistiska teoribildningen som detektivberättelsen, få genrer har blivit så utnyttjade till postmodernerna parodier och pastischer som detektivgenren. Av allt som sagts om detektivberättelsens "dubbla logik" och dess postmodernistiska potential som den epistemologiska genren framför andra, söker man dock förgäves i Millers utläggning. Han väljer istället att göra en tolkning som ofta ligger farligt nära den omedvetna parafrasen. Det är högst otillfredställande, hur intresseväckande Millers läsning av novellen än är. På vägen genom arbetet som inte är en väg ("katakres"), strör Miller upprepade gånger ljudligt suckande retoriska frågor omkring sig – hur skall jag kunna säga att romanen "egentligen" handlar om intersubjektiva förbindelser? Vilken linje skall kritikern kunna följa för att klarlägga och utveckla dessa passager? Det samlade intrycket av *Ariadne's Thread* motsvarar reaktionen på dessa övertydliga frågor. De trots allt läsvärda textreflektioner vi fann i *The Linguistic Moment* har här degenererat till ett uttråkande maner, till tjatiga upprepningar som enligt min ringa mening borde fylla den mest entusiastiska dekonstruktör med leda.

Peter Hansen

ENKÄT

Som ett slags fortsättning på de intervjuer vi har publicerat på gula sidorna de senaste numren, genomförde redaktionen på försök en enkät kring litteraturvetenskapens vetenskapsbegrepp. Naturligtvis tror vi inte – lika litet som de flesta tillfrågade – att något entydigt vetenskapsbegrepp står att finna. Vårt främsta syfte är helt enkelt att försöka skapa förutsättningar för en diskussion kring dessa spörsmål.

Valet av de som tillfrågats är en smula godtyckligt. Vi publicerar i detta nummer ett antal av de som svarat (i bokstavsordning), för att i nästa nummer publicera resterande inkomna svar.

Frågorna 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?

Ingemar Algulin, tf professor, Stockholms universitet.

När redaktionen för *TFL* ställer en enkätfråga om vetenskaplig validitet i en tid av ökad teoretisk och metodisk pluralism, utgår man från att det faktiskt går att fastställa "gränser" för en sådan validitet. Det är självfallet rimligt att ställa en sådan fråga. Mer optimistiskt är det att tro att det går att nå någon form av consensus om var gränserna ska dras. Många riktningar och metodströmningar leder nog till ett tämligen heterogent panorama, där det finns plats både för en vittgående tolerans och en strängare fokusering på vissa typer av vetenskapliga krav (eller en mer hämningslös fokusering på någon sorts personlig prioritering av låt oss säga traditionella metoder eller äldre litteratur!).

Den västerländska liberalismens tolerans har ju lett till en situation där vetenskapens gränser tänjts ut till en vidsträckt och lätt konturlös allmänning, där föreställningar om vetenskapliga krav och vetenskaplig substans tenderar att flyta ut i något sorts diffust intressekriterium, ofta mot en viss ideologisk eller vetenskapsstrategisk bakgrund. Hos alla berörda parter skapar denna situation en påtaglig osäkerhet om vad som egentligen är vetenskap, vad som krävs för att en avhandling skall kunna godkännas eller vad som bör vara ledande för en sakkunnig i hans utlåtande och rangordning av de sökande till en tjänst. Begreppet "vetenskaplig skicklighet" blir sud-digt, i värsta fall manipulerbart, och respekten för vetenskaplig verksamhet hotar att undermineras.

Personligen tror jag emellertid att det föreligger något av ett feltänkande när man förutsätter att ett pluralistiskt teori- och metodutbud nödvändigtvis måste leda till pluralistiska vetenskapskrav. Det finns trots allt starka grunder för ett mer enhetligt vetenskapskriterium, dvs. validiteten – det begrepp som redaktionen för *TFL* valt att arbeta med i sin enkät – går trots olika utgångspunkter att mäta med någotsånär gemensamma redskap. Det som förtjänar att kallas vetenskap utgår alltid från någon form av material, som undersökningen söker be-

skriva och ställa relevanta frågor över, frågor som i sin tur kräver en analys. Denna analys inbegriper alltid någon form av belägg, något som i sin tur går att validera. Presentationen av deskription och analys bör göras på ett så klart och distinkt sätt att den som läser undersökningen kan bilda sig en uppfattning om huruvida deskriptionen är korrekt och analysen vederhäftig och stringent, dvs. själv kan pröva om resultatet är tillfredsställande eller inte, om hypoteserna kan verifieras eller falsifieras, om teserna är väl underbyggda eller kan vederläggas. Sådana fundament utgör alltid grunden för en vetenskaplig substans oavsett metodik, eller borde åtminstone göra det, om man vill skilja vetenskap från ideologisk propaganda eller bländande verbalsuggestion eller något annat.

Men att därifrån gå till en helhetsbedömning av en avhandling eller annat vetenskapligt arbete är naturligtvis ett stort och svårt steg. God forskning innefattar alltid något slags personliga faktorer som är viktiga inom humaniora men som det är betydligt besvärligare att väga och bedöma vid en granskning. Att göra en avvägning mellan flera – enligt ovan ställda krav – goda vetenskapliga specimina är ofta betydligt svårare än att skilja agnarna från vetet. Så fina mätinstrument, en sådan mikrotolerans, är säkerligen något omöjligt att åstadkomma, och i en jämn konkurrens mellan sökande med olikartad teori- och metodinriktning är det därför sannolikt lätt hänt att den sakkunnige i slutändan tillgriper en mer personlig prioriteringsmall. Det är mänskligt, och lika mänskligt att de förfördelade känner sig orättvist behandlade.

Mot det ovan sagda är det lätt att dra slutsatsen att det, trots att det nog går att ena sig om vissa gränskriterier för god vetenskap, ändå kan vara svårt att göra avvägningar mellan vetenskapligt sett goda specimina med skiljaktiga teori- och metodutgångspunkter utan att detta leder till en känsla av diskriminering av vissa vetenskapsriktningar. Är därför det nuvarande sakkunnigssystemet värt att behålla? Frågar redaktionen i sin andra fråga. Finns det skäl att byta ut det

mot ett mer tillfredställande tillsättningsförfarande, och hur skulle i så fall det se ut? Ett sorts poängberäknande karriärsystem, som tar hänsyn till tjänsteår, undervisningsrutin, kvantitativt beräknad vetenskaplig produktion, etc? Är vi beredda att ersätta det milda vansinnet i sakkunnigförfarandets mer eller mindre privata och ibland outgrundliga bedömningsdynamik mot så prudentligt perfektionistiska karriärstegar? Kanske skulle

det ge en sorts artificiell trygghet i tjänstetillsättningen, men nog är det också en viss fara att vetenskaplig kvalitet och utveckling då kan komma att sättas i andra hand. Sannolikt är det omöjligt att hitta en idealisk, allom rättvis modell såväl i bedömningen av avhandlingar som av sökandes meriter för en tjänst. Varje system kommer att ha sina brister.

Aris Fioretos, FD, The Johns Hopkins University:

1. Frågan är dubbel. Å ena sidan underförstår den en föreställning om vetenskaplig praktik: hur måste man förfara för att ens tillvägagångssätt skall anses förenligt med vad som avses med begreppet "vetenskap"? Å den andra är den teoretisk: vilka kriterier kan uppställas för en giltig – eller valid – validitet? Låt mig kommentera dessa båda aspekter i tur och ordning.

A. En uppfattning om "vetenskaplig skicklighet" förutsätter dels ett begrepp om vad som är vetenskap, dels en föreställning om den färdighet, förmåga och kompetens med vilken denna bedrivs. Sannolikt är de flesta litteraturvetare överens om vad som förtjänar beteckningen "vetenskaplig skicklighet" i etableringen av en auktoritativ text jämte versioner. Här föreligger vedertagna principer om filologiskt förfarande och metodik som endast blir problematiska i extrema fall som exempelvis Hölderlins manuskript (vilket en jämförelse mellan Beißners och Satlers utgåvor till exempel ger vid handen). Teoretiskt viktiga frågor uppstår emellertid vanligen först vid försöket att avgöra vad och hur den etablerade texten betyder och fungerar. Det vill säga vid förståelsen av en litterär text. Härvidlag är det svårt att övertygande hävda att litteraturvetenskapens vetenskaplighet skulle vara utbyttbar mot naturvetenskapernas. Detta innebär att litteraturvetarens resultat inte är verifierbara eller "objektivt konstaterbara" i fysikers bemärkelse, vilket ibland fortfarande kan hävdas, utan alltid endast mer eller mindre sannolika. Då man

talar om förståelsen av en litterär text bör betoningen i ett begrepp om "vetenskaplig skicklighet" således snarare ligga på substantivet än på adjektivet, eftersom skickligheten ifråga avgör hur pass nyanserat man tillåts uttala sig om de problem som texten ställer. Denna skicklighet bör bestämmas i förhållande till den stränghet och konsekvens med vilken en analys redovisar och tillämpar sina principer.

Detta är på intet sätt märkvärdigt, inte heller värt att utförligare diskutera. Men det betyder att en kvalificerad teori om litteratur måste göra sig medveten om sina egna förutsättningar och ta dessa i beaktande i och för sin tolkning. En teoris teser låter sig inte appliceras på samma sätt som man tillämpar en hypotes i ett fysikaliskt experiment. Tvärtom interagerar teorin alltid med sitt ämne; de hermeneutiska premisser med hjälp av vilka en text förstås blir endast tydliga i ett aktivt umgänge med den. (Inte heller kan – eller får – man här bortse från hur och varför en text möjligen *inte* kan förstås.) Följaktligen erbjuder en teori som inte äger ett nyanserat begrepp om läsning det största motståndet mot ett förverkligande av den sortens insikt en litterär text kan bibringa.

Vidare bör en teori om litteratur inte bara inbegripa reflektioner kring de tecken, troper och figurer som utgör en text, utan även vägledas av en känslighet för det sätt på vilket texten redan (kan ha) tematiserat eller allegoriserat sin egen utläggning. En kvalificerad teori lägger sig vinn om att lyfta fram dessa dimensioner, tänka igenom de konsekvenser de har för läsningen av texten samt

de – ofta paradoxala eller olösbara – frågor som gör sig gällande däri och därigenom. Dess grad av vetenskaplig skicklighet låter sig alltid också mätas i hur rigoröst den umgås med aporier.

B. Denna omständighet aktualiserar de kriterier med vilka ett begrepp om giltighet – eller validitet – låter sig bestämmas. Svårigheten att bestämma dessa kriterier på ett fungerande sätt har snarare att göra med begreppet självt än med det intellektuella fält som det avser att reglera. Om det inte finns ett och endast ett givet sätt att förstå en text, kan det heller inte finns en och bara en version av litteraturvetenskap. På samma sätt som man talar om teoretisk mångfald bör man också tala om litteraturvetenskapen i plural. Detta påverkar vad som förstås under beteckningen "validitet". Utifrån vilka kriterier låter sig begreppet självt giltigförklaras då två exempel på det som avses med litteraturvetenskap mycket väl kan motsäga varandra? Med vilken befogenhet talar man om validitetens *egen* validitet då inbördes uteslutande alternativ förefaller lika övertygande?

Dels är detta en institutionell fråga, vars forskningsideologiska betydelse för vårt ämnesområde knappast kan överskattas, dels är det en teoretisk och rör då den spänning som kan uppstå mellan vissa förståelsemetoder och den kunskap som dessa metoder tillåter en att säkra. Å ena sidan bör man här undvika en reduktion av vad som räknas som giltigt till en allenarådande universalism, som i sista hand måste falla tillbaka på en systematiserbarhet vars principer bara kan vara axiomatiska (och således förprogrammerar varje utläggning och förståelse av en text, oavsett slag, innehåll och form). Å andra sidan bör också den dogmatiska relativismen tillbakavisas, eftersom en sådan inte kan tillhandahålla fungerande betingelser för jämförande bedömningar. Även om det inte finns en och endast en sann läsning av en text, betyder detta inte att vad som helst låter sig sägas. Förståelsen av en text är alltid mer eller mindre missvisande. Den kunskap som den tillåter en att uppnå är således gärna negativ. "Literature involves the voiding, rather than the affirmation, of aesthetic

categories", heter det hos Paul de Man. Om det stämmer innebär det att den litterära texten i någon utsträckning alltid ogiltigförklarar – eller så att säga invaliderar – de kategorier med vilka man försöker förstå den. En giltig litteraturvetenskap bör således alltid också inbegripa en reflektion över det som ogiltigförklarar dess förutsättningar och de begrepp med vilka den försöker vinna förståelse. Med andra ord förefaller det mera fruktbart att ställa frågan om validitetens validitet i varje nytt möte med en text – i varje nytt konkret försök att arbeta litteraturvetenskapligt – än att entydigt försöka besvara den i det abstrakta.

2. Min egen erfarenhet är begränsad till tillsättningar under professorsnivå, varför det följande främst låter sig läsas med adress till dessa. Och då tvingas man konstatera: inte särskilt väl.

Vanligen tillsätts en sakkunnig, i bästa fall två. Detta förfarande har uppenbara svagheter. Inte bara lämnar det utrymme för godtycke (att hävda att sakkunniga utan undantag är såväl sakliga som kunniga i sina utlåtanden dementeras omgående vid en konsultering av handlingarna till flera tjänstetillsättningar på olika nivåer under senare år), utan dessutom sammanfaller bedömningens kompetens med bedömarens teoretiska och metodiska beläsenhet och skarpsinne (eller brist därpå). Endast hans eller hennes förtrogenhet med olika litteraturer, språkområden, genrer, problemställningar, samt skilda teoribildningar kan avgöra huruvida bedömningen av de sökande blir rättvis, nyanserad och tillförlitlig. Det är på intet sätt rimligt att avkräva en sakkunnig expertis i alla dessa avseenden. Förmodligen låter sig kandidaterna ofta inte heller rankas inbördes, utan bara jämföras, vilket innebär att ett val måste träffas på grundval av de behoven anställande institutionen förväntas fylla. Ur detta perspektiv är det såväl rimligt som tillrådligt att utvidga bedömningsförfarandet till att omfatta en kommitté på åtminstone tre personer, som var och en läser och bedömer samtliga ansökningar och därefter avger en gemensam rapport. (Att dela upp bedömningen av de sökande, vilket hittills varit

brukligt då två eller flera sakkunniga samarbetat, omintetgör poängen med flera sakkunniga.) Genom att insistera på ett minimumantal av tre bedömare ges möjlighet till större opartiskhet och dessutom en modest form av majoritetsbeslut – vid sidan om ett ökat mått av kompetens och nyansering i bedömningen. Vidare vore det inte ofördelaktigt att följa utländskt exempel och inbjuda de sökande till föredrag. En kandidats kompetens består inte bara i skriven produktion och antalet undervisningstimmar, utan även i hans eller hennes förmåga att dels presentera sin forskning på ett intellektuellt uppfordrande och stimulerande sätt (antalet

undervisningstimmar säger föga om en kandidats lämplighet som lärare), dels på övertygande sätt besvara frågor i anslutning till denna. Endast så kan en öppen och tänkande akademisk miljö överleva.

För övrigt återstår att undersöka de senaste decenniernas tjänstetillsättningar i vårt ämne, hur de fördelats, varifrån kandidaterna kom och på vilket sätt vissa forskningsintressen tillvaratagits medan andra åsidosatts, samt kritiskt granska deras relation till utlåtanden och eventuella överklaganden. Sannolikheten för att en dylik genealogisk studie skulle resultera i intressanta iakttagelser förefaller stor.

Mats Furberg, professor, Göteborgs universitet:

Det är snart 40 år sedan jag tog mina betyg i "litteraturhistoria med poetik" och bortåt 15 år sedan jag senast sysslade med litteraturteoretiska problem – och då från rätt renodlat filosofiska utgångspunkter: det hampade sig så att de bästa exempel jag kunde komma på för många filosofiska poänger jag ville göra var hämtade från litteratur, litteraturkritik och litteraturvetenskap. Sedan dess har jag haft skäppan full med andra ting. Så jag är bestämt inte rätt man att säga vara sig bu eller bä om dagens litteraturvetenskap.

Jag är emellertid av allmänna skäl förbluffad över prat om att "upprätthålla ett entydigt vetenskapsbegrepp". Det har väl genom tiderna alltid varit en kamp om vad som är att se som god vetenskap, god konst, god filosofi? Inte så att kriterierna någonsin har varit alldeles godtyckliga, men alltid så att det har varit en strid om vilka kriterier som är nödvändiga, vilka som är tillräckliga och vilka som är så tveksamma att man inte vet om de ska kallas kriterier, och en än värre strid om vilka i uppsättningen som är centrala och vilka som är perifera och vilka konstellationer som är lyckosammast. Generellt brukar det vara så att bland de etablerade forskarna är det de som av sina yrkes-

bröder och -systrar just då anses noggrannast, skickligast eller skarpsyntast som anger tonen för vad som just då är vetenskap. Jag ser inte riktigt hur man kan undvika *denna* form av relativism, men den är inte heller lätt att förena med "ett entydigt vetenskapsbegrepp" i de närmast till hands liggande tolkningarna av denna storslaget vaga fras.

Vad 'vetenskaplig validitet' betyder begriper jag tyvärr inte utan exempel. Den tolkning som ligger närmast till hands är väl 'giltigt resonemang', men där är alla hänvisningar till vetenskap borta – fastän det förstås är sant att talrika ogiltiga resonemang i vetenskaplig litteratur grundligt underminerar anspråken på vetenskap. En annan gissning i tomrummet är att 'vetenskaplig validitet' föreligger om (och endast om?) ett resultat har gjorts sannolikt med hjälp av en vetenskaplig metod. Vad en sådan metod är skiftar från disciplin till disciplin och sannolikt också från tid till tid. Det finns dock några tidlösa och övergripande krav, sådana som på motsägelselfrihet och "konsistens" (inklusive följdriktighet) och för de empiriska vetenskapernas del intersubjektiv kontrollerbarhet.

Detta är nog vad jag har att säga om fråga 1. I fråga 2 vore det förmätet av en lekman att yttra sig.

– hör alltså för mig kravet på en kritisk granskning ur könsperspektiv av hur denna gräns har dragits. Hur blint, könsblint, har den dragits? I vilken grad har grundläggande föreställningar – om objektivitet, relevans, argumentation – utvecklats av män, inom ramen för en enkönad världsbild?

En sådan kritisk granskning är en långvarig process. Till dels sker den genom praktiskt arbete – precis som granskningen av kanon sker genom det praktiska arbete som en Nordisk kvinnolitteraturhistoria utgör. Men den kritiska hållningen borde slås fast. Som ”ett nödvändigt krav”, för att hålla mig till enkätens formulering, borde framhållas att medvetenhet om kön måste finnas ”för att begreppet vetenskaplig validitet kan anses föreligga”.

2. Kanske menar jag att det ännu inte finns något bra alternativ till sakkunnigförfarandet. Men problemen ovan får kött och blod med de sakkunniga. Alltför många somnar eller kastar tomater när könsperspektiv kommer på tal.

Vad som är ”vetenskaplig skicklighet”, ”bra” forskning, kan naturligtvis bara avgöras mot en adekvat bakgrund. Brister i det avseendet finns på många håll. Bland annat uppstår sådana brister varje gång ett brott sker eller ett nytt ”paradigm” läggs till de tidigare – så som vi har kunnat se i debatten

Inge Jonsson, professor, rektor vid Stockholms universitet:

De frågor *TFL* bett mig svara på är så omfattande, att de – eller i varje fall den första – skulle kräva en mindre bok för att åtminstone bli diskuterade någorlunda täckande. Jag har faktiskt skrivit en sådan liten bok för ett antal år sedan och får allmänt hänvisa till den, *Den sköna lögnen* (Forskningens frontlinjer, Läber 1986, 124 sidor). Vad jag har upptäckt, blev den i och för sig angenäma möda jag gjorde mig med den skriften tämligen verkningslös. Men där försökte jag

kring en tjänst i litteraturvetenskap i Stockholm nyligen. Det som krävs av de sakkunniga är att fråga sig: förstår jag det här? har jag en rimlig grad av läskunnighet?

Men frågan får en särskild tyngd just när det gäller feminism och könsperspektiv. Könsblindhet hör till traditionens grundvalar. Hela bygget vilar på att man har kunnat ekvivalera Manligt med Männligt. Nordenflychts dikt uttrycker ”kvinnofrågor”, Geijers ”Vikingen” hör till det humanistiska arvet. Skyddsmekanismerna måste med nödvändighet bli större än på andra håll – och större och större ju mer på efterkälken man kommer i kunskapsutvecklingen.

Till detta kommer andra välkända men svåråtkomliga mekanismer. Den enorma övervikten av män på högre tjänster, traditionen av manlig succession och manligt mentor-skap i vetenskapen, könsfördomarna med sin inbyggda tendens att nedvärdera kvinnor.

Allt detta tillsammans utgör betydande svårigheter för sakkunnigförfarandet. Det är därför som könsammansättningen är av särskild vikt när man tillsätter sakkunniga. Men också graden av medvetenhet och självreflexion hos de sakkunniga: vad kan jag om det här? hur har jag det med min egen inställning till könsfrågan?

precisera min egen uppfattning om vad som krävs, för att det systematiska studiet av litteratur skall förtjäna hedersnamnet ”vetenskap”.

1. I den mest komprimerade formulering jag kan komma på nu måste ett minimikrav vara, att litteraturforskningens resultat skall vara intersubjektivt prövbara. Det är inte min egen uppfinning, ej heller någon originell ståndpunkt, men det syns mig vara det minsta man kan begära, om litteraturstudiet inte skall sammanfalla med litteraturproduktion eller dagskritik. På senare år har jag inte haft tid att följa den interna ämnesut-

vecklingen tillräckligt noga för att kunna uttala mig om uppfyllelsen av detta minimikrav, men alldeles tryggt känner jag mig inte.

2. Angående proceduren för att tillsätta tjänster vill jag först påminna om att den öppenhet vi tillämpar i Sverige är nästan unik i världen – utländska sakkunnigkandidater får inte sällan kalla fötter, när de får klart för sig att det man skriver är offentlig handling och därmed tillgänglig för envar. Själv anser jag denna offentlighet vara mycket värdefull och angelägen att bevara. Däremot har jag lärt mig, att den vetenskapliga skickligheten inte får vara allena utslagsgivande vid valet av person, inte ens i kombination med hög pedagogisk kompetens. Vi måste i fortsättningen också kräva en bedömning av andra egenskaper, som fordras för att innehavaren skall kunna sköta tjäns-

ten väl, t. ex. förmågan att samarbeta och leda en forskargrupp.

Låt mig också erinra om att universiteten från den 1 juli 1993 själva tillsätter alla tjänster, inklusive professorer, och även har full frihet att disponera om sina medel utan att fråga regering och riksdag (med vissa mindre inskränkningar). Det betyder bl. a. att universitetsstyrelsen kan besluta att dra in professorer, när de blir vakanta, och fördela medlen på andra tjänstetyper. Det ankommer på institutioner och fakulteter att övertyga styrelsen om att verksamheten inom berört forskningsområde håller hög vetenskaplig kvalitet för att tjänsten i fråga skall återbesättas. Därmed blir det än mer betydelsefullt att välja innehavare av tjänster, som kan både initiera, leda och genomföra forskning på högsta nivå.

Ulla-Britta Lagerroth, professor, Lunds universitet:

Det är ett utmärkt initiativ av TFL att initiera en debatt om litteraturvetenskapens förutsättningar i allmänhet och sakkunniginstansen i synnerhet.

Något förvånande är kanske, att redaktionen i ett brev menar, att en diskussion om litteraturvetenskapen "av tradition" i Sverige "lyst med sin frånvaro, ett sken som nu tenderar att bländas". Vi som varit med ett tag vet, att detta inte är med sanningen överensstämmande. Tvärtom har under de senaste tre-fyra decennier vår vetenskaps (liksom över huvud humanioras) "kris" gång på gång varit i fokus och föranlett kortare eller längre debatter i tidskrifter och i dagspressen, liksom den avsatt särskilda böcker. Men givetvis är det viktigt med fortsatt självkritisk rannsakan av vår vetenskaps teoretiska eller filosofiska grundvalar.

Så till de två frågor som jag förväntas besvara.

1. Jag instämmer helt med att det idag är "omöjligt att upprätthålla ett entydigt veten-

skapsbegrepp". Men en sådan utsaga är inget annat än att slå in redan öppna dörrar. Den litteraturvetenskapliga forskningstraditionen är på intet sätt något så enkelt och entydigt som frågan förutsätter. Idealet en scientistisk "enhetsvetenskap", en empiriskt säkerställd "objektiv" faktavetenskap – Schücks, Blancks, Tigerstedts och deras disciplars ideal – har de sista decennierna ifrågasatts genom alla de "alternativ" som avlöst varann: nya textteorier, hermeneutikens tolkningsteori, receptionsforskningens läsarorienterade teorier, marxismens och feminismens ideologiska textläsningar, dekonstruktionens raserande av diskurs-gränser m.m. Vetenskapens förutsättningar, innehåll och färdriktningar har därmed förändrats – eller borde ha förändrats också i Sverige.

I konsekvens därav borde den svenska högskoleförordningens huvudkriterium vid tjänstetillsättning, "vetenskaplig skicklighet", också ha problematiserats. "Skicklighet" är inte längre något bra ord, eftersom det associerar till hantverksmässig hantering av "redskap", för vår del kanske identiskt med upp-

spårande av nya dokument, tillämpande av inlärd, beprövade metoder på nytt material i nya undersökningar, uppvisning i det som kallats "lärdom" (jfr E. Lagerroth, *Mot en ny vetenskap*, ss. 140-148). Här kunde enligt det gamla vetenskapsparadigmet kriterier för "validitet" hämtas av den tidens sakkunniga; de ansåg sig säkert veta vad som var ämnets "centrala" delar som det gällde att slå vakt om.

Men genom det som hänt de senaste decennierna på den internationella scenen har alltså vetenskapsbegreppet måst omprövas. Och därmed också innebörden av "skickligheten". Den måste idag innefatta teoriutvecklande kompetens, förmåga till vetenskaplig innovation genom "gränsöverskridanden", över huvud förnyelse i sättet att ställa frågor och i reflexion över den egna verksamheten. Här är det fråga om en *kreativitet*, som det är svårare att bedöma "validiteten" av. Här måste man som sakkunnig vara öppen och från fall till fall bedöma relevansen av de uppställda målen för undersökningen och det fruktbara i de resultat som den utnynnär i. Jag tycker därför illa om att behöva fixera "något nödvändigt krav" som skall uppfyllas. Dock menar jag att till den vetenskapliga diskursen hör en hederlig *dialog* med de undersökningar som redan gjorts på de områden man beträder; idag finns en beklaglig tendens till att förtiga föregångarna, ett negligierande som inte betjänar det vetenskapliga *samtalet*.

2. Det är självfallet en scientistisk dröm, att det skulle existera någon sakkunnigprövning som vore på något sätt "objektivt". Varje sakkunnig bär med sig – så har hermeneutiken lärt oss – sin forskarhabitus, sitt eget "styrande" bagage av kunskaper och intressen. Det svenska sakkunnig-systemet har, som alla motsvarande system, sina brister. Men jag anser inte, att t. ex. den amerikanska modellen är "säkrare" eller mer invändningsfri. I USA följer särskilt tillsatta kommittéer dem som är i karriären, vad de publicerar ("publish or perish") eller åstadkommer som pedagoger m.m.; av kommittens tyckanden beror sedan avancemanget. Men det är ju ett system anpassat för det ameri-

kanska avancemangssystemet. I Sverige, där systemet är att varje (eller nästan varje) akademisk tjänst skall *sökas*, för det mesta i hård konkurrens, är det svårt att skapa någon annan fungerande modell än den existerande. Den har det goda med sig, att det begärs *skriftliga* utlåtanden, med väl genomtänkta *motiveringar*, att det går att skriftligt *överklaga* (med erinringar i mer än en instans) och att utlåtandena genom att de är *offentlig handling* kan granskas utifrån. (Så har ju exempelvis Kurt Aspelin och Tomas Forser i *Humaniora på undantag?* och Erland Lagerroth i *Litteraturvetenskapen vid en korsväg* och *Mot en ny vetenskap* kunnat kritiskt utvärdera svenska sakkunnigutlåtanden.)

Det är emellertid viktigt med förbättringar i systemet. Vad gäller numerären av sakkunniga är det angeläget att den är betryggande. Liksom det krävs tre (eller fem) sakkunniga vid tillsättning av professor och (numera) två för tillsättning av högskolelektor, bör det vara (minst) två för tillsättning av tjänster som forskarassistent. Beträffande sammansättningen av de sakkunniga bör dessa alltid (liksom numera är lag för professorstjänst) hämtas från andra institutioner än den till vilken den aktuella tjänsten är förlagd (detta för att undvika otillbörlig favorisering av den "egna" kandidaten). Vidare bör de sakkunniga utses så att de så långt möjligt i sin egen forskningsinriktning svarar mot de inriktningar de sökande företräder, att de alltså inte är blinda för forskningsätt och -områden som de sätts att bedöma. Här är emellertid också på sin plats att markera, att svenska akademiska sakkunniguppdrag är så uselt betalda, att det kommer att medföra att färre och färre "ansvariga" lockas att ta på sig sådana uppdrag.

När det gäller skrivandet av utlåtandena, bör idealet inte vara total enighet mellan de sakkunniga, något som ibland ansetts önskvärt. Existerar olika uppfattningar bör de inte undertryckas. Det vetenskapliga samtalet tjänar inte på frampressad konformism. Rimligt och viktigt vore, att varje utlåtande innehöll en deklaration av den sakkunnige om vad han/hon lägger in i "vetenskaplig skicklighet" och vad som därför ligger till

grund för värderingskriterierna och den slutliga rangordningen.

Sakkunnigutlåtanden, av vad slag de vara må, måste spridas, gärna tryckas och i varje fall rekommenderas till diskussion, på institutionerna, på doktorandseminarier (vilket det redan på sina håll tagits lovvärda initiativ till) etc. Det är oacceptabelt, när vissa tjänsteförslagsnämnder tjuvhåller på dessa dokument och vägrar att i rimlig utsträckning distribuera dem (fast de är offentlig hand-

ling), detta under återopande av kopieringskostnader. Sakkunnigutlåtanden erbjuder ett intressant konkret material, där man kan granska en vetenskaps teori- och metodpraxis. Bereds inte tillgång till dem, hindras den dialog som krävs för att ämnet skall utvecklas vidare.

Och vi måste inte bara uppmuntra till sådan diskussion – vi har helt enkelt inte råd att undvara det fortgående samtalet om vår vetenskap.

Bengt Landgren, professor, Uppsala universitet:

Innan jag efter fattig förmåga försöker svara på de frågor som *TFL* tillställt mig ber jag att i all saktmodighet få protestera mot följebrevets tvärsäkra påstående att en diskussion om litteraturvetenskapens förutsättningar "av tradition" skulle ha "lyst med sin frånvaro" i Sverige. Den diskussionen har väl ändå förts ända sedan den svenska litteraturforskningens Aterbomska barndom? Nog kan väl exempelvis Schück, Böök och Landquist, Holmquist på 50-talet, Kurt Aspelin sägas ha åtminstone snuddat vid problemet?

1. "VALIDITET", (se Valid), (rätts)giltighet, gällande kraft. *Psykol.*, en av H. Sjöbrings konstitutionsradikaler, vilken är ett uttryck för den konstitutionellt bestämda energimängd, som står till förfogande för de processer i individens hjärna, vilka ligga till grund för den psykiska aktiviteten. Människor med en v. under genomsnittet, de *subvalida*, kunna karakteriseras som stilla, försiktiga, petiga, spända och osäkra, under det att de *supervalida*, vilkas v. ligger över genomsnittet, te sig expansiva, tilltagsna, initiativrika, uthålliga, säkra och lugna." (Svensk uppslagsbok, band 30: Tvål-Venezolan)

Jag har en granne, som är professor i mycket analytisk kemi. I julas förkunnade han helt glöggfryntligt, att litteraturvetenskapen inte kan vara en vetenskap, eftersom

den sysslar med (fruntimmersaktiga) "tolkningar", inte med "verkligheten": vetenskapliga utsagor måste kunna bevisas vara "sanna" genom experiment. Se där ett enkelt och handfast vetenskapsbegrepp, som gör oss alla – inklusive den strongaste nypositivist – till lika usla kålsupare och svamlare! Nog är det lätt att formulera fackidiotiska villkor och regler för forskning. Men något en gång för alla givet "validitetskriterium", giltigt för alla typer av undersökningar – undersökningar med sinsemellan starkt skiftande förutsättningar och målsättningar – står väl knappast att finna. Försöker man laborera med sådana kriterier hamnar man antingen i stupid rigorism eller menlös concilians. Det är ju i inte rimligt att använda sig av samma "validitetskriterier" vid evalueringen av en avhandling om utgivning och spridning av populärfiktionsprosa i Götaland mellan 1937 och 1941 som vid bedömningen av en analys av Valerys lyrik. Ö. h. t. reagerar jag mot alla tvärsäkra påståenden om vad riktig vetenskap är och bör vara, vad den ska syssla med och absolut inte får syssla med. En fruktbar vetenskap måste väl hela tiden vara beredd att ständigt pånytt ompröva allt – alla utgångspunkter, hypoteser, metoder, etablerade sanningar och resultat. Å andra sidan finns det kanske anledning att gardera sig mot lärda glossolalier, idiosynkrasier och effektsökerier också inom litteraturvetenskapen.

2. Problemet är väl här, som alltid, egocentriciteten, kameraderiet, sekterismen. Vi lägger ner stor energi på att markera ointresserat förakt för konkurrenter. Det enda som är viktigt är det jag/vi sysslar med! Det väsentliga i svensk litteraturforskning är den teoretiskt avancerade Jönssonforskningen! (Jfr mitt internationellt uppmärksammade arbete "Studier över temporalitetens figur hos den sene Jönsson"! Det gäller ju att se till att inte fel person försöker sticka upp! Denna sistnämnda vakthållning sköts lika frenetiskt av egocentriker som av sekterister och härav skapas något som Ingemar Hedenius (tror jag) har kallat akademisk drängstuga, med oerhörda smådelser, nackspärr,

smäll i dörrar, gubbe in och gubbe ut. Sakkunnigutlåtanden har alltid varit en rafflande läsning. Men ligger det inte en poäng just i den offentliga redovisningsskyldigheten? Man tvingas ju svara för sina bedömningar och värderingar. Vad är egentligen alternativet? Ska vi tillsätta tjänster som i det så kallade näringslivet (överenskommelser i slutna direktörsrum), inom byråkratin (likartad tystlåten handläggning) eller genom val i opinionsbildande församlingar (*Expressens* kulturredaktion, *TFL:s* redaktion etc)? Efter många år i branschen tror jag det bästa sättet att hantera det hela är att tillsätta flera sinsemellan oliktankande sakkunniga och att ge dessa god tid.

Roland Lysell, docent, Stockholm

1. Validitetsproblemet har varit aktuellt inom litteraturvetenskapen allt sedan disciplinen uppstod under 1800-talets början. För en mer noggrann bedömning bör man dela upp ämnet litteraturvetenskap i flera underdiscipliner, t.ex. textkritik, influensforskning, litteraturtolkning, etc. Dessutom bör man ta hänsyn till ett flertal olika teoretiska traditioner. Validitetsproblemet har märkligt nog mest åberopats inom den positivistiska litteraturforskningen, men mest diskuterats inom den hermeneutiska traditionen från Schleiermacher och Dilthey och framåt. Ytligt sett tycks validitetsproblemet i allra högsta grad variera mellan de olika deldisciplinerna. I en textkritisk edition handlar det om tydlig redovisning av primärtexten, varianter i manuskript etc., samt premisser för och konsekvens i utgivningsarbetet. I dylika fall kan man ofta, liksom inom naturvetenskapen, tala om intersubjektiv prövbarhet o.d., men då och då måste forskaren tillgripa emendationer eller sammanfoga varianter på ett helst skarpsinnigt divinatoriskt sätt (jfr. till exempel diskussionerna i Shakespeareutgåvorna i Arden- och Dover Wil-

sonserierna). Redan här tycks således validitetsproblemet mera knytas till resonemang om sammanhang och sannolikhet än till studier av befintliga tryck och varianter.

När det gäller influensforskning faller empiriska beviskrav ofta på sin egen orimlighet: inte ens en välgrundad och prövbar argumentation kan leda en influens i definitivt bevis, annat än i de uppenbara fall då forskaren kan skriva av författarens dagböcker, brev och manuskript. Därför tenderar moderna komparatister allt mer att tala om "intertextualitet", och teserna ersättes av hypoteser. Givetvis är detta en rent kunskapsteoretisk vinst: det intressanta och spännande behöver av yttre kriterier inte uteslutas. Det genom yttre kriterier bevisbara behöver inte stå i förgrunden, om det inte belyser, upplyser och ger nya infallsvinklar.

Principiellt viktiga blir synpunkter på validitetsproblemet inom det rena tolkningsarbetet. *Det hör till tolkningens teoretiska status att icke kunna verifieras.* Hermeneutiker som Schleiermacher och Gadamer liksom av dem influerade forskare som Hans Robert Jauss och Peter Szondi arbetar med andra typer av argument, ibland idéhistoriska, ibland poetologiska. Oftast åberopar de sig dels på evi-

densen, dels på kontexten. Nykritikerna, t.ex. Cleanth Brooks i *The Well-wrought Urn*, explicerar texter utifrån föreställningar om struktur, ambiguitet, ironi, paradoxer. Läsaren uppmanas att se, d.v.s. ambitionen är pedagogisk och validitetskriteriet blir främst evidens. Den tematiska kritiken i Jean Pierre Richards variant ser i ännu högre grad just *sammanhanget* som validitetskriteriet.

Sammanhanget kan dels vara den poetiska textens eget sammanhang, dels den egna tolkningens. Det är t.ex. uppenbart att tolkningar som oförmedlat skiftar teoretiskt perspektiv blir mindre övertygande. Tolkningar som visar sprickor i text och föreställningsvärld hos den analyserade författaren bör utreda dessa.

Inom modern litteraturvetenskap som dekonstruktion eller new historicism har problemet något förskjutits, eftersom det inte längre primärt är fråga om att tolka verk. Man kan säga att här har (icke-)sammanhangs- och evidenskriterierna flyttats över till språket självt. Det avgörande blir den egna argumentationens förmåga att övertyga genom snillrik kombination av dokument och idéer. Från Schleiermachers hermeneutik har man alltså ärvt det divinatoriska momentet.

Inom svensk tradition uppmärksammas de hermeneutiska problemen relativt sällan. Det är därför glädjande att t. ex. professor Inge Jonsson berör tolkningens roll i uppsatsen "Text och textkritik" (i *Textkritik. Teori och praktik vid edering av litterära texter*, Svenska Vitterhetssamfundet, Stockholm 1991), där han skriver: "i princip kan textkritiken inte betraktas som fristående från den hermeneutiska problematiken: varje avläsning innebär ju tolkning och styrs obönhörligt av läsarens förutsättningar, hans eller hennes språkliga och historiska kompetens, allmänna intellektuella utrustning och, inte minst viktigt, etiska kvaliteter." (s. 39) Tråkigt nog avfärdar Inge Jonsson strax därefter den "sentida" diskussionen av hermeneutiska frågor, eftersom den säges ligga på "ett högt abstraktionsplan" och ha "öppnat vägen mot ett nästan hämningslöst subjektivt associerande kring texterna, som enligt min bestämda me-

ning inte har något med vetenskap att göra" (s. 40). Exempel på subjektivt associerande ges inte, i stället tycks författaren tillgripa maktsspråk: "inte har något med vetenskap att göra". En betydligt intressantare litteraturvetenskaplig diskussion skulle uppstå om filologin och den filosofiskt inriktade nyare hermeneutiska traditionen kunde mötas i saklig argumentation, vilket faktiskt sker inom den kontinentala litteraturvetenskapen.

Andra forskare tycks leva i oskuldsfull okunnighet om tolkningens karaktär av Penelopeväv. Jag väljer, för att inte gå in i debatt rörande andra forskares kvalitet, några numera inaktuella citat ur några sakkunnigutlåtanden (rörande forskarassistenttjänster) om min egen produktion, vilken till stora delar rört just litteratortolkning. 1988 skriver professor Thure Stenström i ett utlåtande rörande en tjänst i Uppsala att jag "tycks tillämpa en praxis, som inte siktar mot väl definierade problem, kontrollerbar argumentation och säkerställda resultat utan som finner ett värde att stanna i det obestämda" (s. 24) och att jag "omhuldar" "oklarheten som ett värde" (s. 35). Samma år anser docent Ingemar Algulin i ett yttrande rörande en forskarassistenttjänst i Stockholm att det "råder [...] stor osäkerhet om vilken kunskapsteoretisk status" mina läsningar "av Lindegrens lyriska texter och av tidigare kommentatorer har" (s. 5). Hur kan en kunskapsteoretisk diskussion av en *tolkning* bli meningsfull; en tolkning kan ju per definitionem inte uppnå den art av evidens som möjliggör en dylik debatt? Att ibland markera att en text öppnar sig för divergerande tolkningar är att se den litterära textens unika kvalitet, inte att betrakta oklarheten som ett värde. En tolkning kan, så vitt det inte handlar om en enkel avsedd allegorisk innebörd hos en text, aldrig *säkerställas*, men för den skull skall vi naturligtvis inte sluta tolka texter. Utan tolkning förbleve texterna döda.

Validitetskravet är inom litteraturvetenskapen ytterst beroende av relevanskravet. Vi måste vara uppmärksamma på att just relevanskravet nog är mera akut än inom vissa andra humanistiska discipliner. För hi-

strikern kan nya och okända (kanske tidigare hemligstämplade) dokument vara ovärderliga för att belysa och omvärdera ett diplomatiskt förlopp. Det är ju förloppet i sig som studeras. Men gäller detsamma verkligen en minutös redovisning av en svensk genomsnittsromans tillkomst? Ibland hjälper ännu levande författare välvilligt till att leverera dokument och upplysningar till avhandlingar, vilka förvisso äger sitt värde, men i ett större sammanhang borde stå tillbaka för teoretiskt djärvare insatser. Alltför ofta ser man unga forskare lockas in på vad man ironiskt kan kalla den "referativa" metodens bana. Allt som står i avhandlingen blir sant eftersom det är avskrivet och källan angiven. Författarens verk har kausalt explicerats från hans idéer. Men är detta därför vetenskap?

De vetenskapliga kriterierna bör ständigt vägas mot relevanskriterier. Validitetsbegreppet och därmed vetenskapsbegreppet är alltså inte (och har i och för sig aldrig varit) entydigt. Inom litteraturvetenskapen måste vi även ta ställning till skillnaden mellan litteraturvetenskap och litteraturkritik.

Vad skiljer en vetenskaplig text från en kritisk? Det viktigaste är att vetenskapliga texter redovisar premisser och slutledningar; de för alltså en rationell argumentation. Texten får inte vara lika elliptisk som den kritiska. Även då litteraturforskaren gör en *läsning*, som t.ex. Roland Barthes i *S/Z* där forskaren inte har några markerade anspråk på framställningens objektivitet, bör denna, i likhet med just *S/Z* innehålla begreppsdefinitioner och genomföra en typ av analys som är möjlig för en annan läsare att följa i spåren. Den bör kanske också undvika vissa skönlitterära stilmiddel som anaforer, asso-nanser, spel med homonymer o.d. (åtminstone bör de rent suggererande effekterna inte utgöra mera än prydnad) och skiljer sig därigenom från den rent litterära essän som närmar sig andra typer av vitter prosa.

Att bedöma vetenskaplig skicklighet mellan författare inom olika teoretiska (eller praktiska) traditioner är enligt ett klassiskt exempel ungefär lika enkelt som att jämföra äpplen med bananer.

Tyvärr får unga forskare, närmare be-

stämt just de som söker forskarassistenttjänster, ofta betala mångtydighetens pris och bli syndabockar i mer erfarna litteraturhistorikers tråtor. En sakkunnig som professor Lars Lönnroth har nyligen i samband med ett även i pressen uppmärksammat sakkunnigutlåtande rörande en forskarassistenttjänst i Stockholm 1993 skjutit två mycket kompetenta yngre forskare, Aris Fioretos och Ulf Olsson, åt sidan med argumenten att Fioretos sätt att resonera är "totalt ovetenskapligt" och att Olssons avhandling inte fungerar "särskilt bra som vetenskap". Dessutom har han hänvisat Fioretos till stöd via Statens Kulturråd. Ingeborg Nordin Hennel och Eva Haettner Aurelius utför i princip samma manöver i sitt sakkunnigutlåtande över en motsvarande tjänst i Uppsala, men på ett mera försåtligt, smidigt och elegant sätt: "Fioretos och Olsson rör sig båda i gränslandet mellan litteraturvetenskap och litteraturkritik. Långt ifrån att principiellt avvisa denna strategi, finner vi att den har sin högst självklara plats i det offentliga samtalet om litteratur." Därefter förklarar de båda sakkunniga att det, så vitt de tolkar begreppet "vetenskaplig skicklighet", ter sig "svårt" att ge Fioretos och Olsson ens en rangplats i konkurrensen.

Både Lönnroth och de sakkunniga i Uppsala vet att Statens Kulturråd saknar resurser och att ett offentligt forum för kritisk estetisk diskussion inte finns och heller inte har realistisk chans att överleva inom ett språkområde så litet som det svenska. Dagspressen är av naturliga skäl intresserad av det aktuella, gärna politiska, och för hela läsekretsen begripliga. Litterära tidskrifter har tydliga krav på lätlästhet och lönsamhet, vilket redan av ekonomiska skäl omöjliggör en avancerad teoretisk debatt om textens status. Olsson och Fioretos har säkert i likhet med många av oss andra litteraturforskare fått texter refuserade av tidskriftsredaktioner, eftersom de är "för svåra" eller "för akademiska". De sakkunnigas formuleringar blir därmed rena cynismer, då de i praktiken dömer de forskare som enligt deras mening rör sig "i gränslandet" mellan vetenskap och kritik till svältdöd eller omskolning. Det är förvisso

bevämast att slippa jämföra avhandlingars kvalitet genom att via en snäv definition lägga den ena bokhögen åt sidan.

Lyckligtvis har Lönnroths yttrande även akademiskt stött på motreaktioner (förutom Arne Melbergs artiklar i *Dagens Nyheter*). Professorerna Kjell Espmark och Ulf Boëthius skriver i en anteckning till Litteraturvetenskapliga institutionens (i Stockholm) styrelsemöte den 24 november 1993:

Ytterst tycks Lönnroth rikta sig mot hela den typ av teoretiskt avancerad textanalys som dessa båda [Fioretos och Olsson] bedriver. Den skulle vara "litteraturkritik" och inte "litteraturvetenskap". Mot denna snäva avgränsning av begreppet litteraturvetenskap finner vi det viktigt att protestera. Ämnet har faktiskt vidgats sedan det en gång i tiden hette "litteraturhistoria med poetik". Ett skäl till att disciplinen i slutet av 1960-talet bytte namn till "litteraturvetenskap" var just att den skulle kunna inrymma även "renodlade textanalyser. Lönnroths försök att vrida klockan tillbaka bör avvisas.

I detta avvisande finns alla skäl att instämma.

2. Låt oss komma ihåg att tjänsteställningar ofta är mera avhängiga av maktstrukturer än av teoretiska skolbildningar. Synnerligen tydligt är dessutom att semiotik och strukturalism under 1980-talet blivit "rumsrena" i Sverige, kanske som reflex av lingvistikens frammarsch. En av förtjänsterna, förutom framhävandet av det klassiska arvet, i intervjun med Horace Engdahl i *Expressen* 3/12 1993 är att maktens roll framgår tydligt. Tidigare har många forskare stannat vid att klaga över bristande gehör för icke positivistiska teorier och skolor.

På senare år har man dock ibland kunnat höja ögonbrynen när samme sakkunnige

berömt en sökande för att ha återopat sig på en viss teoretiker, och klandrat en annan för samma sak. Det tydliga mönster man i stället allt mer kan skönja, åtminstone vid litteraturvetenskapliga institutioner, är att vissa personer tidigt utnämnes till arvtagare och sedan gynnas, i stort sett oavsett vad de producerar.

Problemet med de sakkunniga är alltså inte i första hand deras teoretiska kompetens eller brist på dylik. Argumentationen i utlåtandena ter sig ibland som en kuliss framför ett bakomliggande scenmaskineri konstruerat av emotionella preferenser och antipatier samt personlig lojalitet.

Icke desto mindre borde man även vid tillsättning av lägre tjänster, såsom forskarassistenter och universitetslektorat, upprätta viss praxis:

- a) man bör tillsätta minst två, helst tre, sakkunniga.
- b) en sakkunnig som tidigare nedvärderat en av de sökande bör inte anlitas.
- c) de sakkunniga bör, vad gäller forskarassistentsjänster, hämtas utifrån, från universitetsinstitutioner icke företrädde bland de sökande.
- d) de sökandes metodiska inriktning bör beaktas vid valet av sakkunniga, helst så att de sakkunnigas egen inriktning blir kongruent med de sökandes.
- e) det bör uttryckligen sägas, på analogt sätt med formuleringen av "vetenskaplig skicklighet", i gällande bestämmelser att tillhörighet till viss forskningstradition i sig inte skall kunna diskvalificera en sökande. Det som bör bedömas är arbetets kvalitet i *huvudsak utifrån de kriterier som gäller inom vederbörande tradition*, med andra ord äpplets kvalitet som äpple, bananens som banan.

Jag hoppas att en dylik skärpning av praxis kan, om inte förhindra godtycke, nepotism och fientlighet mot ämnets förnyelse, så åtminstone stävja dylika tendenser.

Medverkande i detta nummer:

Ingemar Algulin är tf professor vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet.

Jan Arnald är författare och doktorand vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet.

Krzysztof Bak är filosofie doktor och verksam vid Krakóws och Stockholms universitet.

Leif Dahlberg är doktorand vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet.

Magnus Eriksson är kritiker i Svenska Dagbladet och doktorand vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Lunds universitet.

Arne Florin är doktorand vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet.

Carin Franzén är doktorand vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet.

Leif Friberg är doktorand vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet.

Peter Hansen är doktorand vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet.

Bengt Larsson är doktorand vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet.

Leif Lorentzon är doktorand vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet.

Moa Matthis är doktorand vid Engelska institutionen, Stockholms universitet och vid Department of Comparative Literature, Yale University, USA.

Svante Nordin är högskolelektor vid institutionen för Idé- och lärdoms historia, Lunds universitet.

KRZYSZTOF BAK:

Sex läsningar av Magnus Dahlströms prosa

JAN ARNALD:

Artur Lundkvist presenterar sin skrivakt

MAGNUS ERIKSSON:

Om Artur Lundkvists tidiga prosalyrik

SVANTE NORDIN:

Fredrik Böök och Maurice Barres

RECENSIONER

ENKÄT OM LITTERATURVETENSKAPLIG VALIDITET

POSTTIDNING

Pris: 50 kronor